

LUÍZA BEATRIZ AMORIM MELO ALVIM

ROBERT BRESSON E A MÚSICA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito à obtenção do título de doutor em Comunicação.

Orientador: Denílson Lopes Silva

RIO DE JANEIRO

2013

Luíza Beatrir Amorim Melo Alvim

ROBERT BRESSON E A MÚSICA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Aprovada em 01 de março de 2013

Banca examinadora

Denílson Lopes Silva (ECO- UFRJ)

Ivan Capeller (ECO- UFRJ)

Suzana Reck Miranda (UFSCar)

Fernando Moraes da Costa (UFF)

Rodolfo Caesar (Escola de Música – UFRJ)

AGRADECIMENTOS

O início desses agradecimentos será diferente da costumeira lista de nomes e instituições. Pois acredito que todo trabalho, e, em especial, um que durou cinco anos desde a sua concepção até a entrega à banca, é fruto do caminho percorrido: outras trilhas gerariam resultados diferentes.

E, após dez anos de tentativas infrutíferas de desenvolver um projeto de doutorado, a ideia de trabalhar com Música e Cinema não me teria surgido se numa manhã de outubro de 2007, não tivesse assistido a uma mesa-redonda da SOCINE, onde conheci o trabalho de Guilherme Maia e descobri que tal interdisciplinaridade era possível e interessante. Impressão confirmada ao conferir, no mesmo encontro, a apresentação de Suzana Reck Miranda.

De qualquer forma, a semente não teria germinado se, pouco depois, no calor do mês de fevereiro de 2008, não tivesse sido organizado um curso de Som no Cinema, na Caixa Cultural. Se, para meu espanto, em meio a uma leitura enlouquecida de Dostoievski como preparação para um concurso (em que não pude nem mesmo fazer a prova por conta de currículo insuficiente), não tivesse ouvido novamente as frases de *Crime e castigo* junto com a bela música de Lully, na palestra de Suzana Reck Miranda, enquanto revia, estarecida, trechos de um filme de que gostava muito: *Pickpocket*, de Robert Bresson.

Voilà, Bresson e a música. Mas será que tal uso da música seria o mesmo nos outros filmes do diretor? Tentei me lembrar dos quatro ou cinco a que já tinha assistido. Depois de algumas pesquisas, numa iluminação febril, escrevi, em poucas horas de uma noite de março de 2008, um pequeno projeto, base de tudo o que veio depois. E o mostrei ao professor José Carlos Monteiro, da UFF, que me olhou de forma incrédula: Bresson e a música? Passados alguns dias, Monteiro me trazia DVDs de filmes de Bresson e bibliografia sobre o assunto. Estava dada a largada para a corrida ao doutorado.

Agradeço muito à banca do concurso de 2008 da ECO-UFRJ, que teve a coragem de admitir para a sua pós-graduação uma desconhecida com um projeto fora dos assuntos normalmente desenvolvidos na instituição. E a Denílson Lopes, por aceitar a orientação da tese. Graças à boa colocação, fui bolsista da CAPES praticamente desde o início, permitindo a dedicação exclusiva ao doutorado.

Além dos nomes já mencionados, não tenho como não citar muitos outros que fizeram parte deste caminho: os professores Maurício Lissovsky, João Luiz Vieira, Jens Andermann, Eduardo Granja Coutinho, André Parente, Kátia Maciel, Fernando Morais da Costa, Robert

Stam, além de Denílson Lopes. Contribuições de cada um desses cursos do doutorado podem ser encontradas na tese.

Ideias também muito importantes surgiram por ocasião das bancas: a da monografia de Cinema, na UFF, em 2010 (professores Monteiro e Elianne Ivo), versão inicial da tese; a da qualificação, em 2011 (Maurício Lissovsky e Fernando Moraes da Costa); e, certamente, desta banca de avaliação da tese, em 2013.

Sendo este um trabalho interdisciplinar, foram fundamentais os cursos de Vanda Freire, Paulo Peloso, André Santos e Carlos Almada, assistidos na Escola de Música da UFRJ, além das ajudas especiais de Ricardo Benevides (para a parte de Música Medieval) e Harlei Elbert (pela revisão dos termos empregados nas análises das músicas). Muito especial também foi o grupo de estudos, sob a direção bem-humorada de Rodolfo Caesar (responsável, também, pelo essencial café das 11 horas), cujos integrantes também contribuíram com sugestões e bibliografias, em particular, Gabriela Marcondes, Marcelo Lima, Leandra Lambert, Orlando Scarpa e Davi Donato.

Agradeço às comunicações assistidas no grupo de Estudos de Som da SOCINE, e às trocas propiciadas pelo evento. Aos colegas do doutorado, da graduação de Cinema e dos cursos de música, como Pedro Faissol, Leonardo Samu e Alexandre Castro com todas as suas essenciais contribuições. Ao Centro de Documentação da Cinemateca do MAM-Rio, representado por Fabrício Felice.

Fundamentais também para um trabalho como esse foram os 12 meses passados em Paris graças à bolsa-sanduíche do CNPq (e agradeço a Elianne Ivo pela ajuda na elaboração do projeto vitorioso). Com efeito, grande parte da bibliografia e dos entrevistados estavam presente na região parisiense. Agradeço especialmente a Michel Chion, da Universidade Paris 3, e também aos professores do departamento de música da Universidade Paris 8, Gianfranco Vinay e Joël Heuillon. Importantíssimas foram as pesquisas na Biblioteca Nacional da França, Biblioteca do Filme François Truffaut e, principalmente, em todos os espaços da Cinemateca Francesa, onde encontrei pessoas maravilhosas como os funcionários Valdo Kreubühler e Nadine Téréze. Foi no Espace Chercheur da Cinemateca o encontro casual com o compositor e realizador Alain Jomy, que desencadeou e facilitou o contato com várias outros entrevistados.

Portanto, além de Jomy, agradeço, por terem disposto parte do seu tempo para contribuir com informações e partituras, a Elizabeth Wiener, Sylvain Wiener, Nelly Seyrig, François Porcile, Frédéric Brun, Christian Briguet (contato que obtive graças ao seu ex-aluno Pierre Bézières, encontrado casualmente durante debate após sessão especial de *O dinheiro*),

Wilson Sá Brito (que entrevistei na volta ao Brasil) Marku Ribas, Michel Deville, Phillippe Sarde, além da ajuda dos colecionadores de música de cinema Christian Texier e Bernard Wabled.

Infelizmente, nem todos os herdeiros de compositores já falecidos foram acessíveis, caso de Gérard Grünenwald, que se recusou a qualquer contato e mesmo a autorizar a procura de partituras de seu pai. Também gostaria de ter realizado uma entrevista propriamente dita com a viúva e assistente de realização de grande parte dos filmes do diretor, Mylène Bresson. Na falta de todas as partituras, fundamental foi o material encontrado na SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique).

Enfim, os meus caminhos tortos não seriam possíveis sem o apoio dos meus pais e do companheiro Plínio Bariviera.

Para chegar até aqui, que caminho curioso tive que percorrer...
(parafrazeando a frase final de *Pickpocket*)

RESUMO

Embora a música tenha sido usada com parcimônia nos filmes do diretor francês Robert Bresson, o seu papel não foi menos importante, seja ela oriunda do repertório clássico pré-existente, original, extradiegética ou diegética. Observamos que Bresson faz um trabalho próximo ao de um compositor ao selecionar rigorosamente os trechos de música, os ruídos e coordenando falas e silêncios. Em especial, nos filmes da fase intermediária de sua carreira, com a utilização de uma única peça musical extradiegética proveniente do repertório clássico, percebemos analogias entre a maneira como os trechos estão distribuídos ao longo do filme e a forma da música de que são provenientes. Fazemos, então, análises da música nos 13 longas-metragens do diretor. No estudo dos ruídos e vozes, o seu caráter musical é salientado: utilizamos o conceito de “paisagem sonora” de Murray Schafer e analisamos aqueles, em que características como ritmo, repetição e pausas sejam fundamentais.

Palavras-chave: Robert Bresson – cinema – música - som

ABSTRACT

Though the music was utilized with much parsimony in the films of French director Robert Bresson, its role was not less important, being there as extracts from pre-existent classical repertoire, as original music, nondiegetic or diegetic. We support that Bresson develops a work which is near to the one of a composer, in the way he rigorously selects the extracts of music, noises and coordinates voices and silences. Particularly in the films of the intermediary phase of his career, when he uses only one piece of nondiegetic music coming from classical repertoire, we can see analogies between the way in which the parts are distributed all over the film and the form of the music from which they are extracted. So, we analyze the music in his 13 long-feature films. As for the study of the noises and voices, their musical aspect is emphasized: we use the concept of “soundscape” by Murray Schafer and analyze those, in which characteristics as rhythm, repetition and pauses are fundamental.

Keywords: Robert Bresson – cinema – music - sound

SUMÁRIO

PRELÚDIO – Por que a música?	11
1 MÚSICA EXTRADIEGÉTICA	35
1.1 Repetições e diferença	39
1.1.1 Música original: a trilogia de Jean-Jacques Gr \ddot{u} nenwald	43
1.1.1.1 Temas e <i>leitmotive</i>	48
1.1.1.2 Parcimônia quanto à música?.....	58
1.1.2 Música pré-existente do repertório clássico.....	61
1.1.2.1 Comunidade de coro e orquestra em <i>Um condenado à morte escapou</i>	69
1.1.2.2 <i>Pickpocket</i> e o <i>divertissement</i> barroco.....	84
1.1.2.3 A sonata de <i>A grande testemunha</i>	97
1.2 Perguntas e respostas.....	114
1.2.1 A música dos filmes medievais de Bresson.....	118
1.2.2 O <i>Magnificat</i> de <i>Mouchette</i>	125
2 MÚSICA DIEGÉTICA.....	133
2.1 A música original de Gr \ddot{u} nenwald: do extradiegético para o diegético.....	136
2.2 Música diegética como crítica e reflexo do mundo contemporâneo.....	139
2.2.1 Jean Wiener: entre o <i>rock</i> e a canção da esperança.....	141
2.2.2 Músicas populares às margens do Sena – contemporaneidade e <i>performances</i>	157
2.3 Música pré-existente do repertório clássico.....	166
2.3.1 <i>O diabo provavelmente</i> : entre a igreja e a televisão - Monteverdi e Mozart	166
2.3.2 <i>O dinheiro</i> : contra o virtuosismo, ou, por uma emoção contida.....	171
2.4 Alternâncias em <i>Uma mulher suave</i>	178
2.5 A missa de Bresson.....	190
2.6 “Um filme sobre a dança”- números musicais em <i>As damas do Bois de Boulogne</i>	197
3 RUÍDOS, VOZ E SILÊNCIO.....	207
3.1 Paisagens sonoras	213
3.1.1 Os filmes do campo – passarinhos e sinos	215
3.1.2 Os filmes da cidade – carros, barcos, passos	221
3.1.3 Do campo à cidade, ou, do carro ao riacho	230
3.1.4 Água: a pureza maculada	232
3.1.5 O silêncio da prisão	234
3.2 Mixagens – ritmos de imagens e sons	241

3.3 Notas sobre os meios de comunicação – telefone, rádio e televisão	247
3.4 Vozes	253
3.4.1 Voz <i>over</i>	256
3.4.2 Vozes em geral	266
3.4.2.1 Considerações sobre timbre, reverberação e idioma	267
3.4.2.2 Ritmo	274
CODA – Sim, a música!.....	286
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	292
ANEXOS	308

PRELÚDIO – Por que a música ?

Et la musique, par exemple, est tellement importante! Le cinéma, n'est-ce pas, ressemble beaucoup plus à la musique qu'à la peinture ! (Bresson, em entrevista de 1955, contida no suplemento do *Cahiers du cinéma* ao n. 543)¹

Os filmes do cineasta francês Robert Bresson foram estudados costumeiramente pelo viés do uso criativo dos ruídos, mas não pela sua música. As próprias observações do diretor, coletadas no livro *Notas sobre o cinematógrafo* (2008), sugerem uma grande reticência quanto à utilização da música em filmes.

Generalidade da música, que não corresponde à generalidade de um filme. Exaltação que impede as outras exaltações. (BRESSION, 2008, p.43)

Música. Ela isola seu filme da vida de seu filme (deleite musical). Ela é um possante modificador e até destruidor do real, como álcool ou droga. (idem, p.69)

Quantos filmes remendados pela música! Inunda-se um filme de música. Impede-se de ver que não há nada nessas imagens (idem, p.106)

Talvez por conta disso não haja um trabalho maior em que se analise toda a obra do diretor tomando a música como elemento de base². Entretanto, percebemos e vamos aqui demonstrar que, embora usada com bastante economia, a música não está ausente nos filmes de Bresson e mesmo possui um papel fundamental, merecendo, portanto, uma análise mais aprofundada.

Neste prelúdio, vamos também indicar os conceitos, nomenclaturas e procedimentos a serem utilizados nas análises dos próximos capítulos, além de demarcar as abordagens em que nos inspiramos e as que não seguiremos. Mais do que uma introdução, o prelúdio musical pode funcionar como uma peça independente. Portanto, fazemos aqui também considerações mais gerais, como, por exemplo, sobre as funções da música no cinema.

Uma primeira observação é que, na verdade, a esparsa presença de música nos filmes de Bresson chama para ela uma atenção muito maior, ao contrário do que Claudia Gorbman

¹ Tradução nossa: “E a música, por exemplo, é tão importante! O cinema, não é mesmo, parece muito mais com a música do que com a pintura!”.

² Sylvie Douche (1994) trata da música em todos os filmes de Bresson, mas, sendo uma dissertação de mestrado, é um trabalho de menor fôlego, além de que a sua parte mais desenvolvida é dedicada justamente aos ruídos. A dissertação de Pedro Aspahan (2008), *Entre e escuta e a visão - o lugar do espectador na obra de Robert Bresson*, trata da música apenas em *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), dando também uma maior ênfase aos ruídos que à música de Mozart; Aspahan analisa também *Uma mulher suave* (*Une femme douce*, 1969), mas atem-se a elementos da imagem. O livro *Pickpocket*, de Évelyne Jardonnet e Marguerite Chabrol (2005), tem um capítulo sobre a música apenas no filme do título. O capítulo de Lindley Hanlon (1986), *Sound and Symbol in Mouchette*, analisa também apenas o referido filme. No capítulo *Bresson and Music*, do livro da Cinematheque Ontario organizado por James Quandt, Donald Richie (1998) se refere, resumidamente e principalmente, à música extradiégética pré-existente dos filmes *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket* (1959), *A grande testemunha* (*Au hasard Balthazar*, 1966) e *Mouchette* (1967). Além disso, em quase todas as análises, não se faz um estudo detalhado dos elementos musicais das partituras originais, o que encontramos, de forma resumida, apenas na dissertação de Sylvie Douche, e, principalmente, no artigo *Death and the donkey*, de Matthew Mc Donald (2007), sobre a sonata de Schubert em *A grande testemunha*.

(1987) observara em relação ao cinema clássico hollywoodiano, cuja música onipresente resultava no fato de que os espectadores deixavam de ouvi-la (daí o título de seu livro, *Unheard melodies*) e se concentravam apenas nas ações e nos diálogos.

A música pode mesmo servir como critério para dividir a obra cinematográfica de Bresson em fases³. Vamos, porém, deixar de lado o curta-metragem de estreia, *Assuntos públicos* (*Les affaires publiques*, 1934), por entendermos que as suas ligações com o cinema burlesco e o Surrealismo o afastam dos treze longas-metragens como um todo⁴. Estes, sim, constituem o objeto deste trabalho.

Então, numa primeira fase, destaca-se a colaboração do compositor Jean-Jacques Grünenwald (1911-1982), responsável pela música original dos três primeiros longas-metragens, que é, em geral, extradiegética⁵, possui características da música sinfônica tradicional de cinema e está bastante presente, embora, talvez menos, se compararmos com as *Unheard melodies* da época. Na segunda fase, comportando os filmes *Um condenado à morte escapou* (1956), *Pickpocket* (1959), *A grande testemunha* (1966) e *Mouchette* (1967)⁶, a música extradiegética ainda está presente, porém, agora representada por peças do repertório clássico⁷ pré-existente (o filme *O processo de Joana D'Arc*, *Procès de Jeanne d'Arc*, de 1962, pertence a essa fase, mas não tem essa característica, como veremos). Finalmente, numa terceira fase, a partir de *Uma mulher suave* (1969) praticamente desaparece a música extradiegética - as exceções são os créditos iniciais de *Quatro noites de um sonhador* (*Quatre*

³ Há várias maneiras de classificar os filmes de Robert Bresson, como nos mostram Michel Estève (1983) e Jean Sémolué (1983), a partir de diversos critérios e características em comum. Mas, na classificação indicada, é a música que nos orienta, baseando-nos em nossa própria observação dos filmes e nas considerações da última parte do livro de Sémolué (1993).

⁴ Embora, claro, haja pontos em comum desse filme com a obra que se seguiu (a começar pelo compositor Jean Wiener, responsável também pela música de três filmes do diretor nos anos 60), as relações de Bresson com o Surrealismo mereceriam outro trabalho. Com efeito, no início de sua vida profissional, Bresson fez fotos nessa estética, como a *Paisagem Lunar*, publicada num catálogo de fotografia surrealista em 1932 e que pode ser vista no livro de Price (2011). *Assuntos públicos* foi produzido dois anos depois por Roland Penrose, um dos patronos do Surrealismo. Além disso, para a produção do seu primeiro longa-metragem, *Anjos do pecado*, Bresson recorreu ao casal Roland e Denise Tual, tendo sido Roland um antigo participante dos círculos surrealistas (PRICE, 2011).

⁵ Como veremos mais adiante, utilizaremos os termos “extradiegético” e “diegético”, adotados por Gérard Genette em seus estudos de Narratologia e também já consagrados nos estudos cinematográficos.

⁶ Usaremos, a partir da primeira citação, os títulos em português, pesquisados nos arquivos relacionados aos filmes de Bresson, presentes na Cinemateca do MAM-RJ. Procuramos os jornais da época do lançamento, mas nem sempre conseguimos encontrá-los e há divergências. Alguns filmes nem chegaram a ser lançados e adotaremos as traduções contidas no livro *Bresson ou O ato puro das metamorfoses*, de Jean Sémolué (São Paulo: É Realizações, 2011), lançado recentemente em português. Além disso, o filme *Pickpocket* estreou no Brasil em 1968 (nove anos depois da exibição na França) com este título, mas o DVD vem como *Pickpocket – o batedor de carteiras*. Usaremos o título da estreia. No caso de *Mouchette- a virgem possuída*, optaremos excepcionalmente pelo título em francês, mais curto (*Mouchette*).

⁷ Uso a palavra clássico como sinônimo de “erudito”, ou melhor, de “música de concerto”.

nuits d'un rêveur, 1972) e *Lancelot do lago* (*Lancelot du lac*, 1974) - e o repertório clássico permanece na maior parte dos filmes, porém, agora como diegético e bem pouco frequente.

Percebemos, então, a importância para Bresson do repertório clássico, cujas peças vão de Monteverdi a Schubert. São elas:

- o *Kyrie da Missa em dó menor* (K 427), de Mozart, em *Um condenado à morte escapou*;
- uma suíte de Jean-Baptiste Lully, em *Pickpocket*;
- o segundo movimento da *Sonata D959, n° 20*, de Schubert, em *A grande testemunha*;
- uma parte do *Magnificat das Vésperas da Virgem Maria*, de Monteverdi, em *Mouchette*;
- a *Fantasia K397* de Mozart, em *Uma mulher suave*.
- a abertura de *Come ye sons of art* de Henry Purcell, também em *Uma mulher suave*;
- o moteto *Ego dormio* de Monteverdi, em *O diabo provavelmente* (*Le diable probablement*, 1977);
- o segundo movimento do *Concerto para piano e orquestra K488* de Mozart, também em *O diabo provavelmente*;
- a *Fantasia Cromática BWV903* de Bach, em *O dinheiro* (*L'argent*, 1983).

Podemos observar que é um repertório predominantemente barroco (seja o barroco francês, italiano, alemão ou inglês: Lully, Monteverdi, Bach e Purcell), com uma peça do Classicismo (de Mozart) e uma do Romantismo (de Schubert, compositor que, para alguns, está mais próximo do Classicismo, porém a Sonata D959 é uma de suas últimas obras).

O Barroco, que perpassa toda a filmografia do diretor, resvalaria algo de si para a sua obra como um todo? É interessante observar que este movimento artístico é normalmente associado a um excesso, a grandes contrastes. Mas, na música de Lully e Monteverdi, há uma certa contenção, diferente, por exemplo, da obra vocal de compositores do final do período. É justamente esse “barroco da contenção”⁸ que Bresson privilegia.

É também digno de nota que, embora o diretor não deixasse de trabalhar com compositores de música original para cinema, como Jean-Jacques Grunenwald, Jean Wiener

⁸ Denílson Lopes, em sua tese de doutorado (*Nós e os Mortos – Neobarroco e Melancolia*. 7Letras, 1999) indica essas diferenças existentes no período Barroco, exemplificando com as duas tendências contraditórias na escultura, entre o estilo “florido” de Bernini e o austero de Borromini, além de apontar que essas oposições se expandem para outras características do período histórico, oposições que, na verdade, seriam como que as duas faces de um fenômeno. Podemos observar essas duas faces também na Música: por exemplo, entre o excesso de ornamentação da obra vocal de Handel e o canto “mais falado” de Lully. É importante, porém, ressaltar que Lully, Monteverdi e Purcell pertencem ao Barroco inicial, ainda com muitas características da polifonia renascentista anterior. Na própria obra como um todo de Monteverdi, há características bastante distintas (que podem ser observadas numa única obra, *Vésperas da Virgem Maria*), sendo, portanto, bastante complexo defini-la como uma só coisa. De todo modo, sem reduzir a questão a um jogo de oposições binárias, acreditamos que o termo “barroco da contenção” se aplica às analogias que faremos no primeiro capítulo entre características das obras de Lully e Monteverdi e os filmes de Bresson.

(1896 – 1982), Francis Seyrig (1927 – 1979) e Philippe Sarde (1945 -), há filmes em que o único crédito musical é dado aos compositores do passado. É o caso de Mozart, em *Um condenado à morte escapou*, e Bach, em *O dinheiro*. Nesses filmes, o diretor tinha, então, todo o controle sobre a trilha musical.

Na verdade, muitas vezes, como nas composições de Jean Wiener em *A grande testemunha* (1966), *Mouchette* (1967) e *Uma mulher suave* (1969), a música popular (original ou, em alguns casos, pré-existente) parece estar sendo dirigida por Bresson como uma crítica ao mundo contemporâneo. Por exemplo, em *A grande testemunha*, as canções populares vêm do rádio do personagem Gérard, rapaz de caráter duvidoso. Estudaremos esse aspecto detalhadamente no segundo capítulo.

O controle que Bresson tinha sobre seus filmes (e sobre a música neles inserida) faz-nos lembrar do conceito de “autor” da *Nouvelle Vague*, já bastante criticado ao longo dos anos, mas a que o próprio diretor se refere: “Eu não acredito no trabalho de equipe. Acredito no Cinema de autor”(in: GILLES, 1965); ou, na entrevista a Baby: “Um filme pode e deve ser a obra de um único” (in: BABY, 1963); ou ainda, na entrevista a Queval, falando da “necessidade interior” que deve ser encontrada ao se fazer um filme: “Nós a obedecemos, porque é a nossa, porque não podemos fazer de outro modo. Ela é incomunicável a um terceiro.” (QUEVAL, 1946)⁹.

Em seu artigo *Auteur music*, Claudia Gorbman (2007) recupera o conceito e lista uma série de diretores do cinema contemporâneo que seriam considerados autores quanto à seleção musical em seus filmes. Seriam melômanos, ou seja, amantes da música. Grande parte deles possui trabalhos caracterizados pelo uso de música pré-existente, muitas vezes oriunda do repertório clássico, tal como fez Bresson. Entre os diretores citados por Gorbman estão: Jean-Luc Godard, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Spike Lee, Woody Allen, Alain Resnais, Quentin Tarantino, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Aki Kaurismaki e Tsai Ming-Liang. Não seria também Robert Bresson um autor quanto à música?

Pois analisaremos a maneira como ele utiliza procedimentos musicais – como repetição, simetria e variação - ao selecionar e reorganizar os pequenos trechos de música em seus filmes. Desta forma, a nossa hipótese é que Bresson agia nos seus filmes como um autor, ou melhor, com um trabalho próximo ao de um compositor.

⁹ Traduções nossas, respectivamente, de: “*Je ne crois pas au travail d’équipe. Je crois au Cinéma d’auteur*”; “*Un film peut et doit être l’œuvre d’un seul.*”; “*Nous lui obéissons parce que c’est la nôtre, parce que nous ne pouvons pas faire autrement. Elle est incommunicable à un tiers.*”

Mais ainda, haveria uma analogia entre a forma dos fragmentos musicais da maneira como estão distribuídos ao longo do filme e a forma da música pré-existente de que são provenientes. Isso ocorreria principalmente nos filmes da fase intermediária, em que há diversos trechos de uma única obra do repertório clássico (*Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket*, *A grande testemunha*). Em outros, como em *Mouchette*, *O processo de Joana d'Arc*, *Lancelot do lago* e *Quatro noites de um sonhador*, analogias formais correspondem às estruturas de pergunta e resposta presentes nos trechos de música e à sua disposição no início e no final do filme.

Analogia, segundo o Dicionário de Filosofia de Ferrater Mora (1982), significa tanto “a correlação entre os termos de dois ou mais sistemas”, como a “semelhança de uma coisa com outra, [...] similitude de uns caracteres ou funções com outros” (p.30). Desta forma, para fazer a análise desses filmes, precisaremos lançar mão dos estudos de Musicologia e de Composição sobre as peças utilizadas nos filmes e seus compositores.

Embora chamarmos Bresson de compositor possa parecer um passo muito grande, inclusive, porque houve diretores que compuseram literalmente as músicas de seus filmes (no caso do cinema francês, Jean Grémillon, e lembremos também do conhecido exemplo de Charles Chaplin), Bresson usa a palavra “composição” para designar o seu trabalho, num sentido mesmo de seleção e reorganização: “é a composição que faz o filme. Com efeito, se pegamos elementos que já existem, então, o que conta são as aproximações entre as coisas, e, a partir daí, finalmente, a composição”¹⁰ (in: GODARD, DELAHAYE, 1966, p.30).

De fato, o diretor concebia os filmes a partir de uma escuta de seus ritmos internos, tal como relata Jean Pelegri, o delegado de *Pickpocket*: “É curioso constatar que Bresson, ao definir o cinema, não fale de imagens, mas sim de ritmos. Para ele o cinema não é uma arte das imagens, do fotógrafo – está mais para a arte de colocar coisas em ordem” (PELEGRI, 1959)¹¹.

E o ritmo será um elemento essencial em nossas análises. Além disso, como já percebemos na citação de Pelegri, Bresson preferia considerar-se um *metteur-en-ordre* (o que coloca em ordem), ao invés de *metteur-en-scène* (designação francesa para diretor de cinema, aquele que coloca em cena), pois, para ele, não haveria uma cena, esta própria do teatro e não da arte cinematográfica¹². Mesmo o termo com que designava o seu cinema, “cinematógrafo”,

¹⁰ “c’est la composition qui fait le film. En effet, si nous prenons des éléments qui existent déjà, donc, ce qui compte, ce sont les rapprochements entre les choses, et, par-là, finalement, la composition.”

¹¹ “il est déjà curieux de constater que Bresson, définissant le cinéma, ne parle pas d’images, mais de rythmes. Le cinéma n’est pas pour lui un art d’images, un art d’opérateur - mais plutôt un art de metteur en ordre.”

¹² Segundo entrevista no documentário *Un metteur-en-ordre: Robert Bresson*. Também em ESTÈVE, 1983.

mostra uma oposição ao “teatro filmado”, tal como ele criticava ser o resto do cinema em geral. O “colocar em ordem” também se refere a uma seleção, uma tomada de coisas já existentes, como disse Bresson a Godard e Delahaye (1966).

Além disso, com a utilização de músicas pré-existentes em seus filmes, cujas histórias, à exceção de *O processo de Joana d’Arc* e de *Lancelot do lago*, ocorrem no presente da filmagem (mesmo *Um condenado à morte escapou* se refere a uma história de um passado bem recente), Bresson promove uma associação de diversos tempos e significados.

Quanto a isso, Vanda Freire (1994) observa que, numa determinada obra musical, há significados¹³ atuais, pertinentes ao contexto histórico em que se inserem, significados residuais, remanescentes de outras épocas e contextos, e significados latentes, ainda não realizados, mas para os quais a arte já aponta. Se isso serve para uma obra completa em sua apreciação musical pura, podemos também transportar essa noção para o funcionamento de um trecho musical num filme.

Nesse caso, observamos que, em especial o repertório pré-existente, seja ele clássico ou popular, por conta de possuir todo um contexto próprio, traz aos filmes de Bresson todos esses significados relacionados à própria música em si, junto com aqueles advindos da fragmentação da obra e de sua interação com as imagens.

Paul Schrader (1988) considerava que os filmes de Bresson criariam uma disparidade por conta de possuírem uma dimensão espiritual, mas com, ao mesmo tempo, uma grande ênfase ao cotidiano: a “densidade espiritual dentro de um mundo factual cria um sentido de peso emocional dentro de um ambiente frio” (SCHRADER, 1988, p.78¹⁴). Embora não concordemos com todas as observações de Schrader (como iremos discutir posteriormente), essa questão da disparidade será levada em conta em nossa análise da música extradiegética do repertório clássico dentro de um ambiente bastante prosaico, às vezes miserável, e, por que não, realista.

A respeito desse aspecto, Jean-Louis Bory (1972) observa que a música é a chave do itinerário normalmente percorrido pelos personagens de Bresson, que partem geralmente de

¹³ Vanda Freire (1994) explica que usa a noção de “significação” como proposta por Cornelius Castoriadis (em *A instituição imaginária da sociedade*): um feixe indefinido de remissões intermináveis, regidas pelo imaginário central da sociedade, que se delineiam no fazer-dizer-representar dessa sociedade, do qual a música seria uma das instâncias operativas. Em relação ao tempo, no início de seu artigo, Vanda Freire afirma que se alinha à defesa do anacronismo e de uma concepção não-linear do tempo na construção de uma História da Música. Podemos observar que essa posição é coerente com as defendidas pelo filósofo Walter Benjamin e seus comentadores, como é o caso de Georges Didi-Huberman, que citaremos mais adiante.

¹⁴ Tradução nossa do inglês: “*spiritual density within a factual world creates a sense of emotional weight within an unfeeling environment.*”

um cotidiano grosseiro para a espiritualidade. Segundo Bory, a música nos filmes de Bresson revela, “anuncia”,

ela provoca a transparência das coisas. Na filigrana do espetáculo se desenha a imagem que Bresson entende nos fazer descobrir: na paciente engenhosidade laboriosa de um condenado à morte que não pode deixar de escapar, uma missa alegre plena de certeza e serenidade; no zurrar de um jumento uma sonata cheia de ternura e melancolia dominada; na miséria abjeta de Mouchette um *Magnificat* à beira do triunfo dilacerado.¹⁵ (BORY, 1972, p.98 - 99).

Ao fragmentar as músicas pré-existentes, Bresson faz uma nova montagem (este, um dos procedimentos básicos do cinema) de suas estruturas e conexões. O filósofo Didi-Huberman (2000), partindo da acepção de Walter Benjamin, explica que, na montagem, há, na verdade, um processo duplo de desmontagem e remontagem: “o historiador *remonta* os “resíduos” porque eles mesmos possuem a dupla capacidade de *desmontar* a história e de *montar* tempos heterogêneos juntos, Outrora com Agoras, sobrevivências com sintomas, latências com crises...”(DIDI-HUBERMAN, 2000, p.122)¹⁶.

O próprio Bresson aponta para esse sentido da montagem em algumas notas de seu livro (escrito, aliás, de forma “benjaminiana”, em fragmentos, aforismos¹⁷), como em: “Nada de valor absoluto de uma imagem. Imagens e sons só terão valor e força na utilização à qual você os destina.” (BRESSION, 2008, p.30); “Aproximar coisas que ainda nunca foram aproximadas e não pareciam predispostas a ser.” (p.44); “Ver os seres e coisas em suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência.” (p.74); “Imagens e sons se fortalecem transplantando-se” (p.84).

Além de todos os efeitos advindos dessa junção de imagens, sons e músicas, é preciso levar em conta que algumas das peças musicais utilizadas por Bresson em seus filmes possuem um significado semântico particular pelo fato de serem vocais. No caso destas, podemos fazer a seguinte diferenciação: as do repertório clássico pertencem principalmente aos períodos medieval e barroco (por exemplo, o canto gregoriano em *Pickpocket* e *Lancelot do lago*, as peças vocais de Monteverdi em *Mouchette* e *O diabo provavelmente*), quando

¹⁵ Tradução nossa do francês: “*Elle provoque la transparence des choses. Dans la filigrane du spectacle se dessine l’image que Bresson entend nous faire découvrir : dans la patiente ingéniosité laborieuse d’un condamné à mort qui ne peut pas ne pas s’évader, une messe heureuse à force de certitude et de sérénité ; dans le braiement de l’âne une sonate toute de tendresse et de mélancolie dominée ; dans l’abjecte misère de Mouchette un Magnificat au bord du triomphe déchiré.*”

¹⁶ Tradução nossa do francês: “*l’historien remonte les ‘rébuts’ parce que ceux-ci ont eux-mêmes la double capacité de démonter l’histoire et de monter ensemble des temps hétérogènes, Autrefois avec Mainteneants, survivances avec symptômes, latences avec crises...*”

¹⁷ Mirella Jona Affron também identifica uma afinidade da forma em notas do livro do diretor com *Les Pensées* de Blaise Pascal (no seu artigo *Bresson and Pascal: Rhetorical Affinities*, in: QUANDT, James. *Robert Bresson*. Ontario, 1998), autor admirado por Bresson e cuja aproximação é utilizada por alguns para justificar um suposto Jansenismo do diretor. Mas aqui privilegiamos aproximar a característica da fragmentação às ideias de Walter Benjamin.

ainda a música cantada tinha um peso maior que a instrumental¹⁸, ao passo que as canções populares estão como marca da época contemporânea dos filmes *A grande testemunha* e *Quatro noites de um sonhador*.

Como observa Michel Chion (1990), a palavra¹⁹, é essencial ao cinema, e, por isso, ele a adicionou ao seu neologismo *Audio-vision*: o cinema nos proporcionaria uma audio-logovisão. Justamente, a propósito da percepção dos sons, Pierre Schaeffer (1966) observa que o ouvinte pode se interessar especificamente pela linguagem, pela compreensão do seu significado, fazendo uma “escuta semântica” (SCHAEFFER, 1966, p.115). Pois lançaremos mão dessa escuta nas músicas vocais presentes nos filmes de Bresson.

Em relação às intenções do ato de ouvir (*entendre*), Schaeffer (1966) observa que ele pode ser voltar para os índices (as fontes de um evento sonoro), ao seu sentido semântico ou ao som em si, à sua materialidade – neste último caso, uma “escuta reduzida” (SCHAEFFER, 1966, p.155). Fazendo uma releitura da obra de Schaeffer, Michel Chion (1990) chama essas três formas de escuta, respectivamente, de: causal, semântica e reduzida.

Esta última, eleita por Schaeffer como método de estudo e criação, será muito importante nas análises do terceiro capítulo. No entanto, não dispensaremos a associação dos sons às suas possíveis causas, pois o fato de que o cinema seja um meio audiovisual e não apenas sonoro (como o rádio a que Schaeffer durante muito tempo se dedicou), faz com que sejam evocadas; ainda mais, nos filmes de Bresson, em que há uma grande utilização de sons no espaço-fora-de-campo.

Em suas notas apresentadas na página 11, o diretor aludia, com preocupação, ao aspecto da emoção proporcionada pela música no cinema. Mas não seria esta música, mesmo tão escassa e submetida a um regime formal rigoroso, uma fonte de emoção nos seus filmes?

Guilherme Maia (2007), afirma que a música exerce inexoravelmente um irreprimível efeito emocional sobre nós, mesmo que convoque também as nossas faculdades intelectuais: a sua natureza seria sempre dionisíaca. Para não se obter tal efeito, a música teria que ser totalmente eliminada, o que não é o caso dos filmes de Bresson.

Além disso, Évelyne Jardonnet e Marguerite Chabrol (2005) afirmam que, no caso das peças instrumentais de Lully em *Pickpocket*, tal uso formal permite evitar emoções um tanto “fáceis”, provocadas costumeiramente pela a música de filme, e substituí-las por uma interação mais complexa com as imagens. Por sua vez, Bory (1966) considera que os filmes

¹⁸ No Romantismo, essa situação vai se inverter. Já a Indústria Cultural (expressão cunhada por Adorno e Horkheimer) vai ter como ícone a canção popular.

¹⁹ E Bresson parece salientar essa dimensão semântica ao utilizar a denominação “cinematógrafo”, na qual está presente o sufixo “grapho” da escrita.

secos e austeros de Bresson levam a uma emoção de rara intensidade: “eles parecem com essas rosas de Jericó, que ao serem mergulhadas na água, florescem”²⁰.

Um exemplo vindo do próprio cinema para a emoção causada pela música nos filmes de Bresson pode nos ser dado pelo episódio dos irmãos Dardenne para a obra coletiva *Chacun son cinéma* (2007)²¹. Nele, uma mulher assiste a um filme enquanto um rapaz tenta furtar a sua bolsa. Enquanto observamos a tentativa, ouvimos o som do final de *A grande testemunha* (1966): tiros, latidos de cachorro e sininhos de ovelhas. No exato momento em que a câmera sobe para mostrar o rosto da moça, começamos a ouvir a música (o *Andantino* de Schubert) e o vemos cheio de lágrimas. É claro que a sequência inteira leva a essa explosão de emoção, mas é curioso como a decupagem dos irmãos Dardenne a associa particularmente a um momento de música num filme de Bresson.

Mas como definir o que é a emoção, o prazer provocado pela música no cinema? Entre várias teorias expostas por Claudia Gorbman (1987), está a que a música diminui as barreiras da censura do espectador, fazendo com que ele aceite melhor o que é mostrado. Assim, ela exerceria uma função de sutura ou ancoragem do espectador no filme. Uma das formas desse processo seria pela identificação: a música compensaria uma profundidade emocional que não pode ser expressa pela linguagem verbal (também Jankélévitch, 1983, observa que a música não possui a particularidade de sentidos da linguagem, sendo marcada pela generalidade), nela presente somente nas músicas vocais.

Em relação a este último ponto, é interessante que Bresson considerava o cinema como uma arte de subtração, uma forma de não dizer tudo. Embora a “imprecisão” da música fosse temida por ele (como podemos ler em: “Ao mesmo tempo precisão e imprecisão da música. Mil sensações possíveis, *imprevisíveis*”, BRESSON, 2008, p.56, grifo original), por outro lado, ela poderia conferir ao filme uma ambiguidade desejável.

E talvez um pouco da função de ancoragem, apontada por Gorbman, esteja também na música dos filmes de Bresson, apesar de toda a desconfiança do diretor em relação ao deleite dela advindo. Desta forma, os momentos em que ouvimos música em seus filmes são como “doses homeopáticas” de emoção, a qual é negada o tempo todo pelo jogo dos “modelos” - palavra com que, em alusão aos modelos da pintura, Bresson designava os não-atores com os quais passou a trabalhar a partir de *Diário de um padre* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) - e o estilo *recto-tono* com que o diretor os fazia pronunciar as frases.

²⁰ Tradução nossa do francês: “ils ressemblent à ces roses de Jéricho, trempe-les-t-on dans l'eau, elles fleurissent.”

²¹ Agradeço a Nana Pôssa por essa dica.

Jankélévitch (1983) observa que a expressão só é muito intensa, como na música do Romantismo, pela flutuação e alternância da tristeza e da alegria. Em oposição, a máscara, com seus traços congelados e rígidos, seria o grau zero da expressão. A forma de (não)-atuação e o estilo de fala dos modelos de Bresson não corresponderiam a isso? Pois sobre essa máscara ouvimos trechos de expressivas músicas tonais²².

De curta duração, tais trechos seriam como as serenatas interrompidas mencionadas por Jankélévitch (1983), que, como por vergonha da emoção nascente, reprimem a tentação dessa eloquência expressiva, parando no meio do caminho. É o caso até mesmo do lirismo da música da Schubert em *A grande testemunha*, interrompida várias vezes no filme, numa negação ao espectador de enlevá-lo por muito tempo.

Se a relação da música com a emoção é debatida desde o início do cinema, na verdade, é uma questão muito mais antiga na História da Música, que já vem desde a divisão dos modos gregos segundo um determinado caráter, perpassada, depois, nos modos medievais. As paixões, os afetos transmitidos pela música, são também centrais no período barroco, cujo repertório, como vimos, está bastante presente nos filmes de Bresson. Musicólogos alemães do século XVIII chegaram mesmo a formular uma Doutrina dos Afetos (*Affektenlehre*, no original em alemão) que, segundo eles, teria orientado os compositores barrocos em suas composições e sobre a qual comentaremos no primeiro capítulo.

Em relação à por vezes fluida divisão entre música extradiegética e diegética, percebemos que ela se justifica plenamente em Bresson – e por isso mesmo cada uma delas corresponderá a um capítulo -, pois o diretor parece fazer questão, na maior parte do tempo, de efetivamente mostrar a fonte da música quando diegética. Assim, há normalmente planos de instrumentos musicais, vitrolas, rádios, etc, para que não se tenha dúvidas quanto à origem da música na cena. Isso pode estar relacionado também à desconfiança de Bresson em relação aos poderes da música extradiegética, como podemos depreender em: “Nada de música de acompanhamento, de apoio, ou de reforço. *Nada de música de modo algum*. [com exceção, é claro, da música tocada por instrumentos visíveis].” (BRESSION, 2008, p.29).

Quanto à nomenclatura utilizada, lembramos que, na verdade, a palavra *diegesis*, de origem grega, foi proposta, em 1950, pelo grupo de pesquisadores de Estética do Instituto de

²² O sistema tonal constitui a linguagem de base sobre a qual foram criados e desenvolvidos os estilos barroco, clássico e romântico, dos quais se serve Bresson em seus filmes (inclusive, nos da última fase). Mesmo as canções populares ainda são regidas por esse sistema. Já na música original de Jean-Jacques Grünenwald, de características pós-românticas e pós-impressionistas, encontramos momentos atonais, que não eram também incomuns na “música sinfônica para cinema” em geral dos anos 40 e 50.

Filmologia de Paris, liderados por Etienne Souriau²³. A partir daí, foi utilizada tanto no campo do cinema, quanto em outras artes, como nos estudos de Literatura e Narratologia de Gérard Genette.

O termo aparece já no Livro III de *A República* de Platão. Neste, Sócrates analisa as obras de Homero (*Iliada* e *Odisseia*) e faz a diferença entre a *diegesis*, que seria quando o próprio poeta (Homero) fala por si mesmo (e não como um personagem), e a *mimesis*, quando o poeta faz-nos supor que não é ele que fala, mas sim, seus personagens. Portanto, a *diegesis* em Platão seria “a narração simples”, preferível segundo ele em relação à *mimesis*, “imitação”, presente nos diálogos das tragédias e comédias²⁴. Com efeito, para fins educativos do povo de sua república ideal, Platão, na figura de Sócrates, queria banir a *mimesis*.

Vemos aqui um uso bem diferente de diegese em relação ao que se consagrou nos estudos de Literatura e de Cinema, nos quais ela estaria muito mais do lado da mimesis no sentido platônico. Se Platão condenava o teatro e seu drama (o colocar em ação – *mise-en-scène* - e os diálogos), o que não diria do cinema, arte intrinsecamente mimética e com alta indexabilidade. Por outro lado, Genette (1972) lembra que, posteriormente, a oposição entre *diegesis* e *mimesis* foi parcialmente neutralizada por Aristóteles na *Poética*, que considerou a narração pura e a representação direta como duas variantes da mimesis.

Em seu estudo, Genette (1972) se atém à diegese e considera que, na verdade, só existem níveis de diegese. Assim, um primeiro nível seria o extradiegético, correspondente ao ato literário de um narrador que conta uma história. Os eventos dessa história, o universo espaço-temporal referente a essa narração primária, seria a diegese. Já os eventos contados dentro da diegese por um narrador secundário corresponderiam ao nível metadieético.

Em seu prefácio a *L'univers filmique*, Etienne Souriau definia a diegese como tudo o que pertence ao mundo proposto pela ficção fílmica (SOURIAU, 1953) e o autor não usava o termo “extradieético”. Em nomenclatura anglo-saxã, diz-se *nondiegetic*, mas preferimos o

²³ Na apresentação de *Vocabulaire d'esthétique d'Etienne Souriau* (2010), Anne Souriau traça a história desse longo projeto de um dicionário de Estética, iniciado já em 1931, sob a direção de Victor Basch e Charles Lalo, e, após a guerra, passado ao controle de seu pai, Etienne Souriau – professor de Estética na Sorbonne e associado depois ao Instituto de Filmologia de Paris. Foi constituída uma comissão multidisciplinar para que se discutisse os vários sentidos de determinados conceitos nas diversas artes, com a intenção de criar os verbetes de um dicionário, evitando-se assim empregos dúbios e confusos entre uma arte e outra. Como muitos desses pesquisadores eram ligados ao Instituto de Filmologia de Paris, vemos que parte dessa nomenclatura, inclusive o conceito “diegese”, embora podendo ser aplicados também às outras artes da representação, nasceram no âmbito das pesquisas em Estética Cinematográfica. Na verdade, o dicionário atribui a criação do vocábulo “diegese” a Anne Souriau (SOURIAU, 2010), embora ele tenha sido mais desenvolvido por Etienne Souriau em livros e artigos dos anos 50.

²⁴ Como mostra Genette (1972), a oposição afirmada por Platão parece ser entre o estilo indireto mediado por um narrador (diegese) e o diálogo do estilo direto (mimesis).

vocábulo que Genette (1972) utiliza, “extradiegético”, por entendermos que “não-diegético” faria pensar numa maior separação entre os dois níveis.

Os ocupantes tradicionais do extradiegético no cinema são a música e a voz *over*²⁵ (utilizada por Bresson em vários filmes e que ganhará um item especial no último capítulo), elementos sonoros que são também, segundo Gorbman (1987), instâncias narrativas, ou seja, possuem uma função semelhante à do extradiegético da Literatura²⁶.

Ao estudarem a relação das músicas extradiegética e diegética quanto às emoções dos personagens, tanto Gorbman (1987) quanto Stilwell (2007), partindo da classificação de Chion (1990, 1995) de música empática e anempática, consideram que, em geral, a música extradiegética é empática, ou seja, está em conformidade com os sentimentos do personagem, enquanto a música diegética, em muitas situações, aparece como anempática, indiferente aos sentimentos do personagem, como numa ironia em relação ao seu destino.

É curioso que seja justamente a música extradiegética a que transmita uma subjetividade (STILWELL, 2007), a que esteja mais ligada aos sentimentos do personagem da referida narrativa, enquanto a música diegética corresponderia a uma objetividade. Mas, se a diegese corresponde ao espaço-tempo da narrativa e se a música extradiegética também se relaciona intimamente com ela, em que espaço ela se localizaria? Voltaremos a essa discussão no primeiro capítulo.

Embora se possa criticar que, ao utilizarmos tais termos – extradiegético e diegético – estaríamos submetendo o estudo da música à narrativa, não se pode esquecer que, no cinema, a música não é totalmente independente, pois não é ouvida em si mesma, mas na relação de montagem com as imagens, tal como o próprio Bresson afirmara. Que não se veja nisso uma submissão pura e simples, até porque, mesmo no caso de considerarmos uma “servidão” inerente da música à imagem, Gorbman (1987) observa que há servidores estúpidos e escravos, mas também aqueles indispensáveis e plenos de imaginação, o que seria o caso da música no cinema de Bresson.

A separação de capítulos em “música extradiegética” e “diegética” promove também uma divisão na obra do diretor: dentro de “música extradiegética” estariam

²⁵ Preferimos utilizar o *over* da tradição anglófona em lugar do termo voz *off*. Parece-nos que o *over* reforça o sentido de algo sobreposto a outro, como acontece nos filmes de Bresson, em que essa voz pertence ao protagonista, visto na imagem.

²⁶ Curiosamente, no cinema clássico narrativo, embora se use comumente ambos os recursos, há uma constante tentativa de se apagar o ato de narrar. Gorbman (1987) considera, entretanto, que a voz *over* é, sim, percebida como uma intrusão da instância narrativa, ao contrário da música, em que essa relação com a narrativa é tornada invisível. A música se torna, portanto, “inaudível”, embora esteja atuando o tempo todo na emoção do espectador.

predominantemente os filmes das duas primeiras fases da obra e, em “música diegética”, principalmente os da última fase.

Além do estudo daquilo que é considerado música diegética e extradiegética, podemos também estender o conceito de música, como, aliás, tem feito o seu próprio campo desde o início do século XX com o serialismo de Schönberg e, principalmente, a partir dos anos 50, com a música concreta e a *elektronische Musik* (música eletrônica) da escola alemã²⁷.

O idealizador da música concreta, Pierre Schaeffer, observava que, ao invés de partir de uma notação de símbolos, ela procede pela coleta do “concreto sonoro”, retirando-lhe “os valores musicais que continha potencialmente” (SCHAEFFER, 1966, p.23). Como, no cinema, também se grava ruídos do ambiente e trabalha-se com a sua edição, houve uma tendência de diversos autores (entre eles, Hanlon, 1986) a aproximarem o som de determinados filmes, como os de Bresson, a composições de música concreta. No entanto, Chion (2000) considera tal associação bastante equivocada, pois, no cinema, o som não está separado da imagem e é percebido na relação com ela.

De qualquer forma, o autor reconhece que determinadas características, como a repetição, aproximam o som nos filmes de Bresson a um sentimento musical embrionário (CHION, 2000). Nesse sentido, Sylvie Douche (2003) utiliza o termo *Lärmmelodie* para designar a “música dos ruídos” nos filmes do diretor (*Lärm*: ruído, em alemão).

Já o compositor canadense Raymond Murray Schafer (1991, 2001) inclui o ambiente acústico como um todo no seu conceito de “paisagem sonora” – tradução em línguas latinas do neologismo *soundscape*, criado pelo autor a partir de *landscape*, (“paisagem” em inglês; *land* + *scape*). Embora Schafer (2001) se empenhe principalmente em fazer um levantamento das paisagens sonoras naturais por todo o mundo, observa que também é possível utilizar o termo em relação a paisagens sonoras construídas, como composições musicais e programas de rádio. Schafer não se refere ao cinema, mas considera o seu projeto acústico como uma interdisciplina e, em seus agradecimentos, menciona pesquisadores de diversos campos, como, por exemplo, do audiovisual.

²⁷ Música concreta (*musique concrète*) é um termo criado pelo compositor Pierre Schaeffer em 1948 para designar composições feitas a partir da gravação de sons do ambiente e de sua edição em fita magnética. É, portanto, uma escola francesa, estando entre os seus compositores, além de Schaeffer, o seu discípulo Michel Chion. Já a escola alemã de Colônia, dos anos 50, buscava a síntese de sons unicamente a partir de equipamentos eletrônicos, sem passar pela fase acústica.

Na verdade, Schafer, até mesmo por ser compositor, privilegia a música entre as artes para a criação do seu “projeto acústico”²⁸, tratando do mundo como “uma composição musical macrocósmica” (SCHAFER, 2001, p.19). Considera que “todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música.*” (idem, p.20). Para ele, o “universo sonoro” é a nova orquestra, cujos músicos seriam “qualquer um e qualquer coisa que soe”. Não é à toa que Schafer escolhe o título de seu livro *A afinação do mundo* (de 1977, mas aqui no Brasil publicado somente depois de *O ouvido pensante*, em 2001), inspirando-se numa ilustração do tratado de 1617 de Robert Fludd, em que Terra formava o corpo de um instrumento cujas cordas são afinadas por mão divina.

Assim, também as paisagens sonoras construídas de filmes, como os de Bresson, poderiam ter um sentido musical, uma *Lärmelodie*. Por exemplo, em *O diabo provavelmente*, vemos, nos créditos iniciais, um barco passando no rio Sena e, no lugar de um fundo musical, presente em geral nos filmes nesse momento, ouvimos o som do barco. A mesma coisa acontece nos créditos de *O dinheiro*, com a utilização do som do trânsito. De fato, principalmente nesses seus últimos filmes, Bresson leva a cabo o que dissera: “É preciso que os ruídos se tornem música” (BRESSION, 2008, p.29). Assim, voltamos à análise dos ruídos nos filmes de Bresson²⁹, mas estes serão estudados aqui a partir de seu potencial musical.

Buscando um sistema de classificação das paisagens sonoras, Murray Schafer (2001) categoriza como seus principais temas (palavra utilizada pelo autor e que também pertence ao universo musical):

- o som fundamental, ou seja, um som básico de ancoragem de um ambiente (como os sons da água, do vento, dos pássaros, insetos e outros animais, sons que muitas vezes não são ouvidos conscientemente), como se fosse a sua “tonalidade” musical, em torno da qual o material à sua volta possa “modular”;
- o sinal, ou seja, um som destacado, ouvido conscientemente e para o qual a atenção é direcionada (como exemplos de “avisos acústicos”, estariam: sinos, apitos, buzinas, sirenes);
- a marca sonora: um som característico de um determinado lugar e que seja único e particularmente notado pelo povo daquele local. Bresson parece pensar nesse sentido ao

²⁸ O autor também agradece a vários músicos, como Yehudi Menuhin e Hildegard Westerkamp, esta última responsável por uma composição de ambiente utilizada por Gus van Saint em seu filme *Os últimos dias* (*Last days*, 2005).

²⁹ Sylvie Douche (1994) também dedica aos ruídos o maior capítulo de sua dissertação sobre a música nos filmes de Bresson. Consideramos que a tese estaria incompleta sem levá-los em conta, por causa de todas as justificativas apontadas.

escrever: “Fazer saber que estamos no mesmo lugar pela repetição dos mesmos ruídos e da mesma sonoridade” (BRESSION, 2008, p. 68).

Giuliano Obici (2008) faz várias críticas aos conceitos de Schafer. A primeira se refere ao fato de que o compositor considera todos os sons sob o paradigma musical, ideia que se depreende do próprio título do livro, *A afinação do mundo* (SCHAFER, 2001). Afinal, “para quê afinar?”, pergunta-se Obici (2008). A afinação, segundo o autor, seria mais um indício do pensamento nostálgico e utópico de Schafer, que estaria querendo docilizar os sons ao submetê-los à regra do diapasão.

Obici observa que os compositores, ao utilizarem ruídos, queriam, na verdade, destituir um certo padrão de escuta na música, oferecendo-nos o oposto do musical. Por outro lado, um desses pioneiros, John Cage (1961), afirmou que considerava o uso dos ruídos “não como efeitos sonoros mas como instrumentos musicais”³⁰ (CAGE, 1961, p.3).

Com efeito, a dificuldade de se definir música atrapalha os argumentos. Após décadas de música eletroacústica, o compositor Rodolfo Caesar (2010) exprime o seu “estado de dúvida vigilante”, ao afirmar que apenas caminhamos na direção de um entendimento do que seja musical. Chion se indaga se toda a questão é de “saber se um som, para se prestar a uma organização musical, deve obedecer a um perfil intrínseco particular”³¹ (CHION, 2002, p.177). Citando Schaeffer (1966), Chion (2003) observa que, acusticamente, não há tanta diferença assim entre os materiais sonoros do ruído, da palavra e mesmo do que normalmente chamamos de música.

De tudo isso, podemos concluir que, se alguns buscam a potência musical dos ruídos, para outros, ele é potente enquanto não submetido ao parâmetro musical. Neste trabalho sobre a música no cinema de Robert Bresson, ao incluir nele o estudo dos ruídos como música, seguiremos a primeira vertente.

Seguindo com as críticas de Obici (2008) a Schafer, o autor não concorda com o termo “paisagem sonora”, argumentando que “paisagem” faz pensar numa contemplação a partir de um distanciamento inexistente no campo do sonoro. Obici considera mais adequado o termo “território”, concebido a partir de Deleuze como algo que se constrói ao se estabelecer subjetividades, ao se delimitar um lugar seguro, que nos protege do caos. Como alguém que ouve a sua seleção musical no seu mp3 em meio ao caos da cidade.

³⁰ Na frase inteira original, “*We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments.*”

³¹ No original: “*savoir si un son, pour se prêter à une organisation musicale, doit obéir à un profil intrinsèque particulier.*”

No caso dos objetos de estudo de Obici, o uso de “território sonoro” no lugar de “paisagem sonora” nos parece adequado. Porém, não consideramos tão pertinente no caso do cinema, já que o território se constrói, enquanto o filme nos é já dado (é claro que há diversas formas de recepção, mas elas ocorrem a partir de um mesmo material)³². Por outro lado, o termo “paisagem sonora” nos remete a vários títulos de música contendo elementos paisagísticos no movimento impressionista (como, por exemplo, *Jardins sob a chuva*, de Debussy) e em composições de música concreta (o *Samba pour un jour de pluie*, de Michel Chion).

O termo “paisagem” é também evocado por Trevor Wishart, que parte dos estudos sobre música eletroacústica. Para Wishart (1986), a paisagem (*landscape*) é definida como “a fonte a partir da qual *imaginamos* que os sons provêm”³³ (WISHART, 1986, p.43, grifo original). Assim, o autor não usa o neologismo de Schafer *soundscape*³⁴, mas associa o termo “paisagem” ao trabalho imaginativo do ouvinte a partir do sonoro, como no i-som de François Bayle³⁵. Wishart afirma que a noção de paisagem pode ser aplicada também ao rádio e mesmo à concretude da televisão. Não menciona o cinema, mas vários elementos implicados nos seu conceito, como “ressonância” e “reverberação”, foram aspectos essenciais considerados na edição de som dos filmes de Bresson.

Ainda em relação à concepção de “paisagem sonora” de Schafer, é claro que há todo um sentido ecológico nela, tal como critica Obici (2008), todo um saudosismo que faz com que Schafer se assuste com a poluição sonora do mundo pós- Revolução Industrial (“Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos

³² Por sua vez, Virgínia Flores usa o termo “cenografia sonora” para os sons de longa duração que fazem parte da composição dos ambientes (o que nos parece, na classificação de Schafer, os sons fundamentais desse ambiente), justificando que a palavra cenografia remete ao significado de “espaço criado e não natural, onde se desenvolve uma cena” (FLORES, Virgínia. *O cinema: uma arte sonora*. Dissertação de Mestrado em Música, UFRJ, 2005, p.115).

³³ No original: “*the source from which we imagine the sounds to come.*”

³⁴ Acreditamos que um pouco do mal-estar de Obici e outros em relação ao termo “paisagem sonora” vem da difícil tradução do neologismo em português.

³⁵ O “i” se refere a “imagem”, justamente porque há esse trabalho imaginativo do ouvinte. Em sua dissertação de mestrado, *Sonologia e Cinema: Elementos para análise audiovisual* (Escola de Música, UFRJ, 2007), Alexandre Bräutigam faz uma revisão semântica da palavra “imagem”, refere-se a Bayle e defende as “imagens sonoras”. Também Rodolfo Caesar se pergunta, no seu texto *Da imagem ao som, fulgor*: “Por que se insiste em dizer 'som e imagem', quando som é imagem?”. Partindo da definição aristotélica de imagem como *phantasia* e da noção sartriana de imagem como “ato de consciência”, Caesar considera o som como uma modalidade da consciência, que, de um objeto ausente ou irreal, fornece tal equivalente. Na verdade, o uso de “imagem” se referindo a som já vem sendo propagado desde *Matéria e memória*, de Bergson, retomado por Deleuze em *Imagem-movimento e imagem-tempo*. Por sua vez, Giancarlo Vinay, em seu curso na Universidade Paris 8, utiliza os conceitos de “imagem sonora” e “imagem musical” a partir de Gaston Bachelard e de outros autores da área da Música, aplicando-os à análise musical. Entretanto, não vamos insistir no termo “imagem sonora”, tendo em vista a carga da palavra “imagem”, principalmente levando-se em conta o quanto os Estudos de Som sofreram por causa do estatuto inferior dado ao som durante muito tempo (e, de certa forma, até hoje, tendo em vista o prestígio dos diretores de fotografia em comparação com os técnicos de som).

pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana”, SCHAFER, 2001, p.17) e afirme que deveríamos estudar a paisagem sonora mundial, pois isso “nos capacitaria a fazer recomendações inteligentes para a sua *melhoria*” (SCHAFER, 2001, p.19, itálico nosso), e que seja preciso preservar as marcas sonoras, como se estas fossem espécies ameaçadas de uma terrível extinção. Schafer chegou mesmo a se retirar para uma fazenda no interior do Canadá.

Entretanto, tais falas e atitudes não invalidam o conceito. Nem mesmo a divisão entre *hi-fi* e *lo-fi*, paisagens sonoras respectivamente do campo (aquela com grande razão sinal / ruído) e da cidade (SCHAFER, 2001), em que o autor se mostra mais favorável em relação à paisagem menos ruidosa do campo.

Robert Bresson refaz, de certa maneira, o caminho de Schafer³⁶, ao possuir ao longo de sua obra, filmes que se passam marcadamente no campo (como *Diário de um padre*, *Mouchette*, *A grande testemunha*, *Lancelot do lago*), na grande cidade (como *Pickpocket*, *Uma mulher suave*, *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente*) e um filme de passagem da cidade para o campo (*O dinheiro*). Porém, em nenhum deles quer apontar o campo como o lugar da felicidade, como veremos.

Não só quanto aos ruídos, mas também no modo de utilização da voz, os filmes de Bresson se aproximam da música. Por exemplo, durante a filmagem, o diretor fazia seus modelos repetirem as frases exaustivamente, até que todas as intenções e arremedos de interpretação fossem limados da fala. Como relata o montador Jean-François Naudon (em entrevista a Arnaud, 1986), esse processo se repetia durante a montagem do filme, como numa tentativa de se refazer as condições da filmagem. Mais ainda, diferente do processo de pós-sincronização tradicional, os modelos eram impedidos de verem as imagens, devendo, novamente sob a orientação de Bresson, repetirem diversas vezes as frases até encontrarem “o bom ritmo” (in: ARNAUD, 1986, p.156).

Depois de obterem, segundo Naudon, inúmeras versões da mesma frase, Bresson escolhia, então, de ouvido, e, surpreendentemente, mesmo com esse sistema “às cegas”, após serem montadas, verificava-se que as falas estavam perfeitamente sincrônicas com as imagens. Naudon conclui que isso acontecia, em grande parte, “devido ao fato de que ele

³⁶ Salientamos que, **de modo nenhum**, estamos dizendo que Robert Bresson foi influenciado pelas idéias de Murray Schafer até mesmo porque seria de uma incongruência muito grande, tendo em vista que o conceito de *soundscape* é da década de 60, sendo grande parte dos filmes de Bresson anteriores a ele. O que fazemos aqui é uma aproximação do modo de dividir as paisagens urbanas e rurais com seus respectivos sons predominantes, além de nos apropriarmos dos termos de Schafer como som fundamental, sinal e marca sonora em nossas análises.

trabalha com frases bem curtas, mas também porque consegue achar, de ouvido, um ritmo que é o da rotação”³⁷ (in: ARNAUD, 1986, p.157).

Arnaud (1986) considera que essa técnica nos traz a singularidade de cada voz, que passa a ser ouvida em sua materialidade. Ou seja, características como timbre e ritmo vão passar a ser tão levadas em conta pelo espectador, quanto o conteúdo das palavras. Podemos fazer das vozes uma “escuta reduzida”, por vezes, privilegiada em relação à pura “escuta semântica” (nomenclatura, como já mencionado, de Schaeffer, 1966, revista por Chion, 1990).

Por outro lado, como a quantidade de diálogos não é exacerbada nos filmes de Bresson, o silêncio passa também a ser ouvido. Com efeito, as pausas são tão necessárias à música quanto os sons, sendo o silêncio também um elemento musical.

Portanto, além do estudo da música pré-existente ou original, levaremos em conta tanto as paisagens sonoras representadas nos filmes de Bresson, quanto a voz e o silêncio. Nos capítulos, fazemos essa separação para efeito classificatório, embora música, ruídos e vozes, elementos oriundos de diversas pistas sonoras, sejam depois mixados.³⁸

Antes de passar a esse estudo, vamos apresentar rapidamente os filmes do diretor. Ao fazer isso, não há como não ressaltar a sua relação com outra arte, a Literatura. Com efeito, entre os 13 longas-metragens, há duas adaptações de Georges Bernanos, outra de Diderot, três a partir de Dostoiévski³⁹ e, finalmente, uma adaptação de uma novela de Tolstói (vemos já aí uma predileção pela Literaturas russa e francesa):

- depois do curta-metragem de inspiração surrealista e burlesca (*Assuntos públicos*), o primeiro longa-metragem de Bresson, *Anjos do pecado* (*Les anges du péché*, 1943), teve os diálogos escritos pelo consagrado autor de teatro francês Jean Giraudoux. O argumento foi uma indicação do padre Bruckberger, o roteiro, inspirado no livro *Les Dominicaines des prisons*, do padre Lelong, sobre uma congregação que acolhia ex-detentas. No filme, a noviça de boa família Anne-Marie se sente responsável pela salvação da rebelde e misteriosa Thérèse.

³⁷ No original: “C’est dû en grand partie au fait qu’il travaille sur des phrases très courtes, mais aussi parce qu’il réussit à retrouver, à l’oreille, un rythme qui est celui du tournage.”

³⁸ No entanto, em *Un art sonore, le cinéma*, Chion (2003) afirma que “não há banda sonora”, no sentido de algo único e contínuo, comparável à imagem. Para o autor, o espectador percebe, sim, os diversos componentes sonoros separadamente, sendo o mais importante a sua relação fundamental com a imagem no cinema.

³⁹ Numa de suas notas, Bresson (2008) conta: “Proust diz que Dostoiévski é original sobretudo na composição. É um conjunto extraordinariamente complexo e fechado, puramente interno, com correntes e contracorrentes como as do mar, que encontramos também na obra de Proust (aliás, bem diferente), e o mesmo cairia bem num filme” (p.97). Partindo dessa admiração de Bresson pelos dois escritores, tanto Proust quanto Dostoiévski estarão bastante presentes nas epígrafes deste trabalho.

- *As damas do Bois de Boulogne* (*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945) é a adaptação da história de Madame de la Pommeraye, contida em *Jacques le fataliste*, de Diderot (2006). Trata-se da vingança de uma mulher da alta sociedade sobre o ex-amante, incitando-o a casar-se com uma jovem que lhe é apresentada como moça pura, mas que, na verdade, tinha um passado condenável moralmente.
- *Diário de um padre* (1951) é uma adaptação do livro homônimo de Bernanos, que conta as agruras de um jovem padre doente frente à sua paróquia no campo francês.
- *Um condenado à morte escapou* (1956), não deixa de ter raízes literárias, já que é baseado no artigo do ex-resistente francês André Devigny, contando sua experiência como fugitivo da Gestapo durante a Segunda Guerra Mundial⁴⁰.
- *Pickpocket* (1959) é uma adaptação livre de *Crime e castigo*⁴¹, de Dostoievski, que trata de um jovem criminoso e o seu caminho em direção à redenção; no filme, o assassino do livro se transforma num batedor de carteiras.
- em *O processo de Joana d'Arc* (1962), as Letras também não deixam de estar presentes, já que o filme é inspirado nos autos do processo da Inquisição que levaram Joana d'Arc à morte na fogueira.
- em 1966, com *A grande testemunha*, Bresson faz um roteiro original, mas que não deixa de se inspirar em Bernanos, já que se trata de um jumento (Balthazar) e suas andanças por entre personagens do campo francês, marcado pela crueldade.
- Bernanos está presente, mais uma vez, em *Mouchette* (1967), história de uma menina pobre que chega ao suicídio.
- em *Uma mulher suave* (1969), Bresson volta a Dostoievski. Como a novela *A dócil*, o filme trata do casamento por conveniência de uma jovem pobre com um agiota, culminando com o suicídio da moça.
- *Quatro noites de um sonhador* (1972), adaptação de *Noites brancas*, também de Dostoievski, é a história das quatro noites em que um jovem solitário conhece e se apaixona por uma moça encontrada à beira do desespero.
- *Lancelot do lago* (1974) tem inspiração nas histórias de Chrétien de Troyes sobre a Távola Redonda, como a narrativa em versos *Le chevalier de la charrette* (“O cavaleiro da carroça”).

⁴⁰ Curiosamente, Bresson tentou antes fazer um filme sobre outros membros da Resistência: Silvia Monfort – que havia sido a noviça Agnès de *Os anjos do pecado* – e Maurice Clavel (COSTAZ, 1987).

⁴¹ Muitos autores não consideram o filme como uma adaptação de *Crime e castigo* porque observam que há muitas diferenças (o tipo de crime, a existência de cúmplices, a relação de Jeanne com o melhor amigo do protagonista, da qual resulta uma criança, a fuga temporária do protagonista, etc). O próprio Bresson também não indicou a relação com o livro nos créditos. Porém, apesar das modificações - inerentes, aliás, a qualquer adaptação -, acreditamos que não há como deixar de se perceber a semelhança na estrutura do filme com a do livro e mesmo de utilização de frases e de um certo “espírito do livro” de Dostoievski.

Também parece ter sido utilizada como fonte a narrativa em prosa do século XIII, de autor anônimo, *A morte do rei Arthur* (1999).

- *O diabo provavelmente* (1977) é um roteiro original, mas com várias características da ambiência de *Quatro noites de um sonhador*, como a presença de jovens às margens do Sena. Um deles, que não vê sentido nesse mundo pós-68, acaba cometendo suicídio.

- o último filme de Bresson, *O dinheiro* (1983), é uma adaptação de *Falso cupom*, de Tolstoi (2005), e trata da história de um homem acusado falsamente que, revoltado, comete assassinatos após a saída da prisão.

Poderíamos ver já na escolha dos autores adaptados - Diderot, Bernanos⁴², Dostoievski e Tolstoi – uma preferência por temas, como espiritualidade, predestinação (e, por conta desse aspecto e da estética “sem ornamentos”, muitos associaram Bresson ao Jansenismo⁴³, etiqueta sempre negada pelo diretor), mas, igualmente, acaso e escolhas.

Com efeito, houve uma grande tendência da crítica católica francesa – por exemplo, Henri Agel, Amédée Ayfre, Michel Estève - em enquadrar Bresson como um “diretor católico” (quando não, “jansenista”)⁴⁴. O fato de ter feito, logo no início da carreira, dois filmes em que os protagonistas eram um padre e freiras de um convento (*Diário de um padre* e *Anjos do pecado*, respectivamente) também contribuiu para isso⁴⁵.

⁴² Muitos autores enfatizaram bastante as afinidades religiosas entre Bresson e Bernanos. É preciso, porém, saber que *Diário de um padre* foi uma encomenda recebida por Bresson após Bernanos e seus herdeiros terem recusado dois roteiros, um da dupla Aurenche e Bost, outro do próprio reverendo Bruckberger (que havia assessorado Bresson em *Anjos do pecado*). Contentes com a adaptação de *Diário de um padre* por Bresson, os herdeiros reservaram também para o diretor os direitos de *Mouchette*. Sobre sua relação com a obra de Bernanos, Bresson afirma: “Entre mim e Bernanos, não há a afinidade que se pensa. Cada um de nós tem a sua forma de ser católico. Ele, como soldado combativo. Eu não, de maneira alguma, sou soldado.” (in: CHAZAL, 1967, “Entre Bernanos et moi il n’y a pas l’affinité que l’on croit. Nous avons chacun notre façon d’être catholique. Lui, en soldat combattant. Je ne suis pas soldat du tout.”). Ou ainda, falando sobre *Mouchette*: “Nem a fé, nem o estilo de Bernanos, são os meus, mas encontro nesse livro iluminações extraordinárias.” (in: BABY, 1971; “Ni la foi, ni le style de Bernanos ne sont les miens, mais je trouvai dans ce livre des éclairs extraordinaires”)

⁴³ O Jansenismo, denominação dada a partir do nome do bispo Cornelius Jansen, foi uma heresia católica que se desenvolveu principalmente na França e na Bélgica nos séculos XVII e XVIII. Tinha pontos de contato com o protestantismo, como a fé na predestinação e a austeridade moral.

⁴⁴ Joseph Cunneen (2003) tenta repetidas vezes ao longo de seu livro retirar de Bresson o rótulo de “cineasta religioso”, tendo em vista que isso só prejudica a recepção dos filmes do diretor por uma plateia mais ampla (inclusive, de agnósticos) e mesmo promove uma tendência junto à crítica de só analisá-lo a partir desse viés. Cunneen (2003) também lembra que um dos filmes idealizados mas não realizados por Bresson teria sido sobre o jesuíta Inácio de Loyola, em cuja carreira haveria tanto a influência da graça quanto da determinação individual. Por outro lado, os jesuítas eram alvos das críticas do filósofo jansenista Pascal, que não deixava de ser admirado por Bresson.

⁴⁵ Na verdade, tais temas e personagens não os transformam em filmes religiosos, pois estes se constituem num determinado estilo que visa provocar emoções catárticas e edificantes em sua audiência, o que não pretendia Bresson.

Do lado americano, Paul Schrader (1988) o considerava como um “cineasta transcendental”⁴⁶. Embora Schrader (1988) saliente que “transcendental” não seja sinônimo de “religioso” (e isso é o que lhe permite reunir cineastas de culturas tão diferentes como Bresson, Ozu e Dreyer), o termo resvala algo de místico, de “união com o Uno”.

Para Schrader (1988), a transcendência em Bresson é expressa por “uma ação decisiva” que desemboca numa “estase”, como a tela negra com que termina *Diário de um padre* ou a estaca vazia após a queima de Joana D’Arc na fogueira. Porém, se a análise de Schrader pode ter sentido nesses primeiros filmes de Bresson, o exame de obras posteriores faz com que essa ideia não proceda⁴⁷. Com efeito, *Uma mulher suave* começa já com o suicídio, a tal “ação decisiva”.

Além disso, do ponto de vista estritamente musical, acreditamos que a estrutura dos filmes de Bresson está muito mais próxima a várias formas musicais tripartitas, ABA ou ABA’, em que uma parte A é reexposta da mesma forma (A) ou modificada (A’), ou seja, há uma circularidade, uma repetição.

Mesmo que algumas músicas utilizadas (por exemplo, o *Magnificat* de Monteverdi) sejam provenientes do repertório sacro, não devemos, por conta disso, dar uma atenção exagerada ao elemento religioso, embora, é claro, ele apareça nas análises, inclusive ao reunirmos como numa “missa” várias músicas litúrgicas utilizadas por Bresson. Mas é preciso lembrar que, durante o período barroco, o compositor era funcionário de uma igreja ou de uma corte e compunha como dever de bom cristão ou de bom empregado.

Mesmo no Classicismo de Mozart, compositor do *Kyrie*, o músico mantinha esse aspecto de funcionário (embora no caso específico dessa missa, ela não tenha sido composta por encomenda). O próprio Mozart trabalhou durante muito tempo para o arcebispado de Salzburg, onde nasceu. Portanto, compor música religiosa nos séculos XVII e XVIII está distante do significado romântico de “artista genial” que recebe uma inspiração, este já bem mais próximo de algo transcendente.

Ainda se levarmos em conta as escolhas literárias do diretor, podemos ver que os livros da Literatura Russa utilizados estão plenos das ideias materialistas e socialistas que fervilhavam na Rússia pré-revolucionária em que foram escritos. Dostoiévski, por exemplo, participara na juventude de um grupo de socialistas utópicos e usa essa experiência para retratar os jovens revolucionários de *Os demônios*, que nos fazem pensar no grupo de

⁴⁶ Em *Imagem-tempo*, Deleuze (1990) discorda da utilização do termo “transcendental” por Schrader, pois o autor americano estaria confundindo “transcendental” com “transcendente”, termos distintos numa classificação kantiana.

⁴⁷ Deleuze (1990) também discorda da análise semelhante feita por Schrader em relação aos filmes de Ozu.

ecologistas de *O diabo provavelmente*. Como no livro de Dostoievski, a luta desses jovens resulta no vazio, embora, no filme, eles só façam mal a si próprios (o suicídio do personagem principal) e o verdadeiro diabo seria a sociedade de consumo capitalista.

Um certo pensamento socialista está presente também na obra de Tolstoi, embora ligado a uma determinada interpretação do cristianismo. O conde Liev Tolstoi teria quase distribuído a sua propriedade entre os servos, não fosse impedido pela mulher e os filhos (SCHNAIDERMAN, 1983). Diante disso, podemos entender bem o porquê das críticas aos personagens burgueses e aristocratas e de uma simpatia pelos camponeses em *Falso cupom*, novela que deu origem a *O dinheiro*.

Pois, nas últimas décadas, começaram a ser publicadas análises de cunho bem diferente, como as de Kent Jones (1999), Jonathan Rosenbaum (1998) e Tony Pippolo, que aproximam Bresson ao pensamento materialista⁴⁸. Por exemplo, Pippolo, em seu artigo na revista eletrônica *Miradas*, considera *O dinheiro* como um estudo sobre os efeitos nefastos do capitalismo. Mais recentemente, Brian Price (2011) publicou um livro defendendo que, mais do que um cinema transcendental, já desde os primeiros filmes, Bresson tratava de questões da prática revolucionária. E James Quandt (1998) já propusera que o transcendental e o materialista não fossem mutuamente exclusivos em Bresson⁴⁹.

Portanto, não vamos aqui reduzir Bresson ao rótulo de “cineasta católico” ou “jansenista”. Em entrevista ao próprio Schrader (1998), o diretor diz que, quanto mais ordinária é a vida, mais nela ele vê a presença de Deus, sem que o seu nome precise ser pronunciado.

Enfim, neste trabalho, vamos nos restringir à música, com algumas menções às fontes literárias, principalmente quando nelas houver referências a sons e música. Usaremos a classificação de música extradiegética e diegética – que corresponderão, respectivamente, ao primeiro e ao segundo capítulo -, além de considerar o uso de música pré-existente, seja ela clássica ou não, e as músicas originais feitas para os filmes. Analisaremos, dentro do capítulo de música diegética, os números musicais da personagem Agnès em *As damas do Bois de Boulogne*.

No último capítulo, faremos um estudo da concepção musical das paisagens sonoras construídas por Bresson, com base nos conceitos de Schafer, utilizando também

⁴⁸ Sobre essa relação dos filmes de Bresson com o pensamento marxista, apresentamos o trabalho, também publicado nos anais do evento, *Robert Bresson e o Marxismo*, no XXXIV Intercom, em 2011.

⁴⁹ Aliás, a coexistência do Catolicismo com o Marxismo está presente em toda uma esquerda católica, da qual faziam parte vários diretores do Neo-Realismo, como Roberto Rossellini, e o crítico André Bazin, um grande admirador de Bresson.

nomenclaturas de Schaeffer para a descrição dos ruídos. Não pretendemos fazer um inventário extenso desses sons (até mesmo porque há um grande número de trabalhos sobre esse aspecto), mas sim, salientar o que neles possa ser aproximado do musical. Por exemplo, são permeados pelo silêncio, também importante na forma de utilizar a voz *over* e as vozes em geral, elementos que ocupam a última parte do terceiro capítulo.

Em relação à divisão entre extradiegética e diegética, e o tipo de música utilizado (original, clássica, popular) podemos fazer, resumidamente, o seguinte quadro sinóptico da classificação da música nos filmes de Bresson, que nos ajudará a nos orientar nos capítulos:

Tabela 1: classificação da música nos filmes de Bresson

Filme	Música extradiegética, diegética	Música original, clássica, popular
<i>Anjos do pecado</i>	extradiegética	original
	diegética	<i>Salve Regina</i> e canto de Anne-Marie (original)
<i>As damas do Bois de Boulogne</i>	extradiegética	original
	diegética	original: piano de Hélène original: números de dança
<i>Diário de um padre</i>	extradiegética	original
	diegética	
<i>Um condenado à morte escapou</i>	extradiegética	clássica
<i>Pickpocket</i>	extradiegética	clássica
	diegética	canto gregoriano e música do parque
<i>O processo de Joana d'Arc</i>	extradiegética	original (tambores e clarins)
<i>A grande testemunha</i>	extradiegética	clássica
	diegética	popular (pré-existente ou não) + <i>Panis angelicus</i>
<i>Mouchette</i>	extradiegética	clássica
	diegética	original
<i>Uma mulher suave</i>	diegética	original
		clássica
		oriunda de outro filme
<i>Quatro noites de um sonhador</i>	extradiegética	popular (pré-existente)
	diegética	popular (pré-existente ou não)
		oriunda de outro filme
<i>Lancelot do lago</i>	extradiegética	original
	diegética	canto gregoriano
<i>O diabo provavelmente</i>	diegética	clássica
		popular
<i>O dinheiro</i>	diegética	clássica

Durante o trabalho de identificação de todos os trechos de música, ruídos e falas relevantes, lançamos mãos de esquemas. Uma fonte de inspiração foi o que Jardonnet e Chabrol (2005) desenvolveram para a análise da música de *Pickpocket*. Nele, são colocadas, na coluna da esquerda, as principais marcas musicais e, na da direita, a descrição das cenas.

Introduzindo algumas modificações nesse esquema, separamos a música extradiegética e a diegética em colunas diferentes; incluímos uma coluna só para a voz over nos filmes *Diário de um padre*, *Um condenado à morte escapou* e *Pickpocket*; indicamos os principais ruídos presentes; acrescentamos as durações, como o faz Rick Altman (2000) em seu artigo *Inventing the Cinema Soundtrack*. Porém, não exploramos as variações de volume como Altman, pois ele é quase uniforme na maior parte das incursões musicais, excetuando-se as variações de dinâmica dentro da execução das peças. Os esquemas foram colocados em CD, em anexo.

Para o estudo das músicas pré-existentes e originais, buscamos suas partituras. O material levantado está também no CD em anexo e alguns trechos serão reproduzidos junto às análises do filmes. Infelizmente, não tivemos acesso a todas as partituras originais, mas de grande ajuda foi o material encontrado na SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique), em Paris. Também em relação aos compositores de música original, reproduziremos alguns trechos das entrevistas realizadas nos Anexos.

Por ser este um trabalho interdisciplinar, teremos que usar vários termos das disciplinas de Análise Musical e Composição. Embora possa tornar mais difícil a compreensão por parte de um público não especializado, consideramos tal tipo de análise fundamental em trabalhos aprofundados sobre música no cinema, ausência notória nos estudos publicados sobre os filmes de Bresson, com exceção do artigo de Mc Donald (2007) e da dissertação de Sylvie Douche (1994), ambos, aliás, escritos na área de Música.

Levando em conta que esta tese foi realizada num departamento de Comunicação, incluiremos, na medida do possível, as explicações dos termos utilizados em notas de rodapé. Mas esperamos também que o trabalho interesse ao campo da Música.

1 MÚSICA EXTRADIEGÉTICA

Quando despertei, parecia-me que algum tema musical que eu conhecesse há muito tempo e tivesse ouvido antes em algum lugar, esquecido e agradável, me vinha agora à memória (Dostoievski, *Noites brancas*, p.60)

A música extradiegética é aquela cuja fonte, além de não ser visível, não pertence à diegese. Mas qual seria o seu espaço? No livro clássico, *Praxis do cinema*, Noël Burch (2008) chega a citar Bresson e seu uso do som no espaço-fora-da-tela (o que está fora do enquadramento visual, mas ainda parte da diegese), porém não faz nenhuma menção ao espaço da música extradiegética⁵⁰.

Quanto ao som em geral, Chion (1990, 2003) o divide em:

- *in*: aquele cuja fonte aparece na imagem;
- *fora-de-campo*: aquele cuja fonte não aparece na imagem, mas pertence à diegese;
- *off*: inclui tanto a voz *over* quanto a música extradiegética.

Portanto, segundo essa classificação, a voz *over* ocupa o mesmo espaço que a música extradiegética. Mas seria ele realmente o mesmo? No caso dos filmes de Bresson com voz *over*, ela pertence ao protagonista, que narra a sua história. Será que a música poderia também pertencer-lhe?

Vimos no Prelúdio que a música extradiegética é, como a voz *over*, uma instância narrativa (GORBMAN, 1987). Levando-se em conta a classificação dos níveis de diegese de Genette (1972), o metadieético é aquele correspondente aos eventos contados por um narrador secundário. E no cinema, haveria música metadieética?

Gorbman (1987) considera como metadieética a música ligada à memória de um personagem sobre algo no passado: seria como se o tema musical, relatado pelo narrador de *Noites brancas* da epígrafe, tivesse sido reproduzido por Bresson em *Quatro noites de um sonhador* como presente na memória do protagonista Jacques (o que o diretor não fez: o personagem apenas reproduz a fala de Dostoievski). É, de fato, uma situação muito específica. Por outro lado, considerar que há algo desse caráter metadieético em toda música extradiegética, como se ela realmente pertencesse ao personagem (e isso é diferente de, nas

⁵⁰ O mais próximo que Burch chega disso é quando diz haver “atraentes possibilidades de passagens do não-direcional ao direcional” com o uso de “música ‘ambiental’ que se revela ser o som do rádio dos vizinhos” (BURCH, 2008, p.48), ou seja, da passagem do “fabuloso intervalo” entre música extradiegética e diegética como estudado no artigo de Robynn Stilwell (2007). Mesmo quando Burch (2008) divide o espaço-fora-de-campo em seis segmentos, é uma divisão toda calcada na imagem.

análises, associar-lhe um determinado tema), seria uma interpretação por demais psicologizante.

Talvez a obra de Marguerite Duras nos auxilie na busca do(s) espaços extradiegético(s). A partir de *A mulher do Ganges* (1973), a diretora passou a utilizar vozes “descorporificadas” (SANTOS, 2006) que comentam a história dos personagens na tela, mas, diferentemente da voz *over* tradicional, não se dirigem ao espectador e não sabem serem ouvidas.

Em *Indian Song* (1975), as vozes dos personagens não possuem sincronia com a boca dos mesmos e, até quando há um piano em cena e ouvimos sua música, ninguém aparece tocando o instrumento. Assim, tem-se a impressão de que todo o som de *Indian Song* (os diálogos dos personagens, as vozes que conversam entre si sobre eles, a música do piano, etc) está como que num universo paralelo ao das imagens. Na verdade, *Indian Song* se trata de dois filmes, o das imagens e o das vozes, o primeiro se situando “dentro” da tela, o outro pairando em sua superfície (SANTOS, 2006).

Embora os sons dos filmes de Bresson não tenham toda essa radicalidade, ainda assim, procedimentos como o uso de música extradiegética do repertório clássico em filmes marcados pelo tempo presente, ou ainda, a superposição do discurso da voz *over* às imagens descritas, resvalam um pouco da ideia de um espaço-tempo “pairando” na superfície da diegese, tornando mais perceptível o extradiegético.

O conceito de “extracampo” de Gilles Deleuze (1985) transmite também essa ideia. Nele, haveria dois aspectos. O primeiro, mais comumente estudado, é o aspecto relativo de um sistema fechado: um conjunto enquadrado, visto, que remete a um conjunto virtual, não-visto (o que chamamos, normalmente, de espaço fora de campo), mas que pode passar ao quadro, atualizando-se e suscitando outro extracampo. O segundo aspecto é absoluto: “o sistema fechado se abre a uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais conjunto e não pertence à ordem do visível” (DELEUZE, 1985, p.29)⁵¹.

Deleuze (1985) considera que o todo é como o fio que atravessa os conjuntos, que os integra e lhes transmite uma duração. Quanto mais grosso o fio, mais evidente é o primeiro aspecto do extracampo. Quanto mais tênue, “mais a duração desce no sistema como uma

⁵¹ A tradutora do livro de Deleuze, Stella Senra, explica que foi por causa desse segundo aspecto que preferiu o termo “extracampo” e não “espaço fora de campo”, para que não se limitasse a referência ao espaço.

aranha, melhor o extracampo realiza sua outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual⁵² no sistema que nunca é perfeitamente fechado” (DELEUZE, 1985, p.30).

Consideramos que, mais ainda do que a voz *over*, a música extradiegética pertence a esse segundo aspecto do extracampo de Deleuze⁵³, fato particularmente evidente nos filmes da segunda fase de Bresson, em que ela é representada por trechos de peças do repertório clássico pré-existente.

Também a expressão de Michel Chion “placa giratória espaço-temporal” mostra como a música de cinema, em especial a extradiegética, e mais do que a voz *over*, ultrapassa e reúne as dimensões temporo-espaciais, pois, “fora do tempo e do espaço, a música comunica com todos os tempos e todos os espaços do filme, mais os deixa existir separadamente e distintamente” (CHION, 1990, p.72⁵⁴). Assim, cada momento da música se relaciona com os que o precederam e atua sobre os outros.

Se nos filmes da primeira fase, com música de Jean-Jacques Grünenwald, esse efeito de “placa espaço-temporal” se dá principalmente pela prática do *leitmotiv*, comum à música sinfônica tradicional de cinema, em filmes da segunda fase, a repetição e variação se dão com os curtos trechos oriundos de música pré-existente do repertório clássico ao longo de *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket* e *A grande testemunha*. Na última parte do capítulo, analisaremos filmes em que o fim responde ao começo, como se fizessem uma dobra em si mesmos.

Ressaltamos também, nos filmes da segunda e terceira fases, a presença do período Barroco. É o caso da música extradiegética de *Pickpocket* e *Mouchette* – e também da música diegética de *Uma mulher suave* e *O diabo provavelmente*, como veremos no segundo capítulo.

Justamente, a propósito do Barroco e da questão da emoção provocada pela música, fizemos referência no Prelúdio à Doutrina dos Afetos. Como explica George Buelow (na enciclopédia eletrônica Grove), ela foi desenvolvida em tratados de musicólogos alemães (como, por exemplo, Johann Mattheson) a partir da metade do século XVIII, associando a música barroca a doutrinas de retórica greco-latinas. Assim, tal como o orador, o compositor

⁵² Talvez aqui tendêssemos a aproximar “espiritual” de “transcendental”, como o faz Schrader (1988). É preciso, porém, levar em conta que, fazendo suas observações a partir de Henri Bergson, para Deleuze, o espiritual está se referindo ao que não é material, como em *Matéria e memória*.

⁵³ No outro livro de Deleuze a partir do cinema, *A imagem-tempo* (1990), o autor divide os sons em relação aos dois aspectos do extracampo: os ruídos e atos de fala interativos pertenceriam ao primeiro aspecto, enquanto, no segundo, estariam atos de fala reflexivo (uma voz que comenta e é dotada de potência sobre a sequência de imagens, o que normalmente chamaríamos de voz *over*) e a música (no caso, a extradiegética).

⁵⁴ Tradução nossa do francês: “*Hors-temps et hors-espace, la musique communique avec tous les temps et tous les espaces du film, mais laisse exister ceux-ci séparément et distinctement.*”

deveria “mover os afetos (as emoções) do ouvinte”. Além de sua relação intrínseca com o modo de disposição das palavras na música vocal, um determinado afeto poderia também ser sugerido a partir da escolha da tonalidade.

Quanto a este último aspecto, dentro ainda do período barroco, Marc-Antoine Charpentier desenvolveu um sistema de composição baseado nas tonalidades a partir da “energia dos modos”. Por exemplo, dó menor teria um caráter “obscuro e triste”, sol menor seria “sério e magnífico” e por aí vai⁵⁵.

Charpentier usa a palavra “modo” e é importante observar que a relação entre música e emoção foi explorada desde a Antiguidade, por exemplo, nos modos gregos. Assim, cada um deles teria o seu *ethos*, passível de transmitir um determinado sentimento ao ouvinte (WISNIK, 2007). Essa relação do modo grego para com a emoção foi depois transposta para os modos medievais, aos quais voltaremos no segundo capítulo.⁵⁶

Volta e meia outros autores retornam a associações de tonalidades com determinados sentimentos. É o que faz, por exemplo, Hocquard (1994) na obra de Mozart, a cuja análise faremos referência em nosso estudo dos filmes com obras do compositor (*Um condenado à morte escapou*, neste capítulo, e *Uma mulher suave* e *O diabo provavelmente*, no capítulo dois).

Os próprios tratados e livros sobre música no cinema retomam essa questão e relacionam uma série de efeitos obtidos no público pelo uso de música com determinadas características melódico-harmônico-instrumentais. Por exemplo, violinos normalmente estão associados a cenas românticas, dissonâncias, a momentos tensos.

Levando em conta a associação audio-visual própria do cinema, Chion (1990) observa que a música acrescenta um valor agregado ao filme, ou seja, “um valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma imagem, fazendo mesmo que se acredite” que isso “emane ‘naturalmente’ daquilo que vemos e esteja contido na imagem em si”⁵⁷ (CHION, 1990, p.8).

⁵⁵ No site <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/> (acesso 05/08/2012), observa-se a energia associada a cada tonalidade no sistema de Charpentier.

⁵⁶ Baseados na escala diatônica, cada um dos modos começava e terminava numa determinada nota, de onde recebiam seu *ethos*. Com a suplantação paulatina do Modalismo pelo Tonalismo, os modos ficaram restritos a dois, maior e menor, tendo havido, com isso, já uma perda do diferencial de cada um deles. Mesmo assim, durante o Barroco, ainda era possível sentir mais diferenças entre os tons, o que motivou, por exemplo, Charpentier em sua teoria da Energia dos Modos. Porém, com o surgimento da afinação do “bom temperamento”, a partir do século XVIII, ainda durante o período barroco, a indiferenciação entre os tons aumentou. Com efeito, a afinação temperada divide matematicamente o espaço da oitava em doze semitons iguais, eliminando as nuances conferidas pelas formas de afinação anteriores.

⁵⁷ Citação original inteira: “Par valeur ajoutée, nous désignons la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu’à donner à croire, dans l’impression immédiate qu’on en a ou le souvenir

Lembrando um pouco a Doutrina dos afetos ou a Energia dos Modos de Charpentier, Chion considera duas maneiras com que “a música cria no cinema **uma emoção específica**, em relação à situação mostrada”⁵⁸ (CHION, 1990, p.11, grifo nosso). Assim, Chion define como empática aquela que exprime diretamente a emoção pretendida na sequência, “revestindo o ritmo, o tom, o fraseado adaptados”⁵⁹ (idem, p.11) segundo os códigos culturais da tristeza ou da alegria. Já a música anempática demonstra uma indiferença ostensiva à situação do personagem, enfatizando a emoção pelo contraste. Tanto Gorbman (1987) quanto Stilwell (2007), partindo dessa classificação, observam que, em geral, a música extradiegética é empática, como é o caso das que estudamos neste capítulo.

Além disso, na música extradiegética dos filmes das duas primeiras fases de Bresson, a **repetição** é uma característica comum seja naqueles com música original seja nos que utilizem o repertório clássico pré-existente. Partindo disso, vamos desenvolver as análises a seguir.

1.1 Repetições e diferenças

*[...] à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle, de la Sonate revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie.*⁶⁰ (Proust, *La Prisonnière*, p.362)

A repetição é uma característica fundamental da forma musical, como já sugere o título do livro de Peter Kivy (1993), *The fine art of repetition*. Mas não só a repetição, como também a variação faz parte da música. Esses dois elementos podem ser inferidos do livro de Gilles Deleuze (1968), *Diferença e repetição*.

Embora Deleuze se refira a processos muito mais abrangentes que a repetição musical, algumas ideias do filósofo correspondem ao modo como analisaremos as repetições e diferenças na música e, por isso, faremos uma breve alusão a elas aqui.

Para Deleuze (1968), repetir não é simplesmente adicionar uma segunda vez, mas sim, elevar a primeira à uma potência infinita. Numa proposição de sentido também político, ele

qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage 'naturellement' de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule."

⁵⁸ Tradução nossa de: “il y a deux façons pour la musique de créer au cinéma une émotion spécifique, en rapport avec la situation montrée.”

⁵⁹ “en revêtant le rythme, le ton, le phrasé adaptés”

⁶⁰ “[...] repetidas vezes voltava esta ou aquela frase da sonata, mas sempre mudada, num ritmo, num acompanhamento novos, a mesma e no entanto diferente, como renascem as coisas na vida”. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, contida em PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Editora Globo, 2011, p.298.

afirma que o princípio da repetição não é o do Mesmo, mas sim o do Outro, que compreende a diferença.

Também na música, Jankélévitch (1983) observa que a repetição nunca é algo estéril, pois o intervalo de tempo entre as repetições faz com que ela tenha um caráter de inovação, funcionando de uma maneira a fazer descobrir relações novas e, muitas vezes, exercendo um poder encantatório. É como a “Sonata de Vinteuil” do livro de Proust, presente na epígrafe deste item: uma determinada frase da sonata é a mesma, porém, Outra.

Parece que Bresson estava bastante consciente desse poder da repetição, como podemos inferir de uma de suas notas: “Todos esses efeitos que você pode obter da *repetição* (de uma imagem, de um som)” (BRESSION, 2008, p.49).

Aliás, “fazer da repetição algo de novo” é uma das proposições que Deleuze (1968) identifica como fundamental na obra de três autores: Kierkegaard, Nietzsche e Peguy (curiosamente, os três podem ser aproximados por possuírem uma relação profunda com a religião, formando uma “trindade”: respectivamente, o pastor, o anti-Cristo e o católico). Segundo Deleuze, os três fizeram da repetição uma potência própria da linguagem e uma categoria fundamental da filosofia do futuro, representada, por exemplo, no “eterno retorno” de Nietzsche, ou seja, um movimento vertiginoso, dotado de força tanto de destruir como de produzir, de fazer voltar ao Mesmo em geral. Tal como na dança e na música, a repetição é movimento.

Na música tradicional do cinema clássico, um procedimento marcado pela repetição (e, como veremos, que também comporta a diferença) é o *leitmotiv*, definido como um trecho de música associado a uma personagem ou situação e recorrente ao longo do filme.

Embora se credite comumente a origem do termo a Richard Wagner, na verdade, Scott Paulin (2000), lembra que o compositor se referia simplesmente a “motivo”. *Leitmotiv* (em alemão, “motivo condutor”) foi criado posteriormente por Hans von Wolzogen, que fizera uma lista daqueles presentes nas óperas de Wagner, associando-os fixamente a nomes de personagens, objetos e conceitos⁶¹.

Paulin (2000) atribui a presença de um excesso de tal requisitado Wagnerismo nos estudos de música no cinema (não só pelo termo *leitmotiv*, como também na reivindicação de ser o cinema uma *Gesamtkunstwerk*, “obra de arte total”, conceito que o autor discute em seu artigo) por conta não só da tentativa de se dar ao filme o *status* de arte no início do século XX,

⁶¹ Na verdade, essa ideia que se pode depreender do “motivo” de Wagner tem vários antecedentes / contemporâneos no universo musical, como, por exemplo, a *idée fixe* (ideia fixa) que Hector Berlioz utilizou ao longo dos cinco movimentos de sua *Sinfonia fantástica*.

quanto da falta de uma leitura cuidadosa dos escritos de Wagner. Ele argumenta que o papel da música na *Gesamtkunstwerk* de Wagner mudou ao longo do tempo para um destaque cada vez maior em relação às outras artes (palavra, drama), o que é muito diferente do papel subserviente à imagem ao qual é comumente associada a música de cinema na teoria tradicional.

Além disso, o “motivo” em Wagner é uma unidade bem menor que o “tema” (este pode até ser uma canção⁶²) e Adorno (1966) chama a atenção para o seu caráter atomizado. No entanto, o tema é, muitas vezes, considerado como *leitmotiv* nos estudos de Cinema.

Justin London (2000) observa que, para funcionar realmente como *leitmotiv*, o material musical deveria ser bastante compacto e relativamente distinto. London (2000) discorda, por exemplo, que alguns dos temas analisados por Claudia Gorbman no filme *Alma em suplício* (*Mildred Pierce*, 1945) seriam *leitmotifs*⁶³. Alguns deles, para London, seriam, na verdade, música para assegurar a continuidade do filme.

De fato, também no livro escrito junto com Hans Eisler, Adorno considera como característica fundamental do *leitmotiv* a sua brevidade. Porém, enquanto na música de Wagner o *leitmotiv* estaria compreendido numa estrutura musical grandiosa e possuiria uma significação simbólica para além de um “sinal” indicativo de um determinado personagem, o cinema não permitiria “a adequada expansão do *leitmotiv*”, pelo fato de submeter sua música à descontinuidade das sequências e ao imperativo de que os fragmentos musicais contenham uma completude em si mesmos, e não, ao longo do tempo contínuo, como no drama wagneriano (ADORNO, EISLER, 1994, p.5)⁶⁴.

Adorno (1966) também constata que Wagner pretendia que o motivo tivesse uma variação psicológica ao longo da ópera, mas que ele acabou ficando com um papel alegórico,

⁶² Claudia Gorbman (1987) define o tema na música de cinema como “qualquer música – melodia, fragmento de melodia, ou progressão harmônica distinta – ouvida mais de uma vez ao longo do filme” (p.26; no original: “A theme is defined as any music – melody, melody-fragment, or distinctive harmonic progression – heard more than once during the course of a film”), o que incluiria canções. Já o motivo, Gorbman define como “um tema cujas recorrências permanecem especificamente dirigidas e imutáveis em suas associações diegéticas” (p.27; no original: “A motif is a theme whose recurrences remain specifically directed and unchanged in their diegetic associations”). Entretanto, o motivo não é restritamente imutável, como percebemos na própria análise de Gorbman do filme *Alma em suplício* (*Mildred Pierce*, 1945).

⁶³ Usamos aqui o plural em alemão (*leitmotifs*) e não *leitmotif*, em inglês. Chamamos também a atenção de que, no livro *Essai sur Wagner*, Adorno (1966) usa “motivo” ao invés de *leitmotiv*.

⁶⁴ Na citação de Adorno e Eisler (1994, p.5): “The fundamental character of the leitmotif – its salience and brevity – was related to the gigantic dimensions of the Wagnerian and post-Wagnerian music dramas. Just because the leitmotif as such is musically rudimentary, it requires a large musical canvas if it is to take on a structural meaning beyond that of a signpost. [...] This relation is entirely absent in the motion picture, which requires continual interruption of one element by another rather than continuity. The constantly changing scenes are characteristic of the structure of the motion picture. Musically, also, shorter forms prevail, and forms which must be complete in themselves. Cinema music is so easily understood that it has no need of leitmotifs to serve as signpost, and its limited dimension does not permit of adequate expansion of the leitmotif.”

como um sinal com significação fixa. Não é surpresa, portanto, para Adorno – e de acordo com a sua crítica da Indústria Cultural representada pelo cinema - que a música de filme tenha partido dos “motivos” de Wagner como forma de ajudar na orientação do espectador. Mesmo que, como depreendemos da análise de London (2000) sobre *Alma em suplício* a partir de Gorbman, essa variação psicológica fosse também levada em conta pelos compositores e diretores do cinema clássico.

Na obra de Bresson, o processo de repetição e diferença foi usado não só nos *leitmotive* dos três primeiros filmes com música de Grünenwald, mas também nos trechos de peças clássicas pré-existente nos filmes posteriores⁶⁵. É o que ocorre com o trecho instrumental e o coro do *Kyrie* da Missa de Mozart, em *Um condenado à morte escapou*, com o trecho inicial e a *passacaille* de Lully em *Pickpocket* e com os temas de Balthazar e Marie, retirados do *Andantino* da Sonata D959 de Schubert, em *A grande testemunha*.

Em todos esses filmes, a repetição de trechos de música coloca em ação o processo do reconhecimento. Nesse sentido, talvez seja interessante levar em conta a crítica de Bachelard sobre a continuidade e a *durée* (duração) de Bergson, em que o reconhecimento tem um grande papel.

Bergson (2006) associava a duração à memória. A ligação entre os instantes, entre o “antes” e “depois”, pela memória de um determinado sujeito é que daria a sensação de continuidade, de duração. Da mesma forma, a música é um fenômeno essencialmente subjetivo, sendo a percepção da sucessão de notas no tempo dependente também da memória. Para Bergson, a *durée* é caracterizada pela indivisibilidade e ele exemplifica essa ideia com a música:

Escutem a melodia fechando os olhos, pensando apenas nela, não justapondo mais sobre um papel ou sobre um teclado imaginários as notas que vocês conservavam assim uma para a outra, que aceitavam então tornar-se simultâneas e renunciavam a sua continuidade de fluidez no tempo para se congelar no espaço: encontrarão, indivisa e indivisível, a melodia ou a porção de melodia que terão recolocado na duração pura (BERGSON, 2006, p.57-58).

Já Bachelard (1963) afirmava que pretendia “desenvolver um ensaio de bergsonismo descontínuo” (p.8). Ele observa que os fenômenos temporais não durariam todos da mesma maneira e cada um teria um ritmo particular. Além disso, a duração comportaria lacunas e a continuidade psíquica seria muito mais uma obra da razão do que um dado.

⁶⁵ Na verdade, os procedimentos de repetição e variação são também bastante importantes no capítulo três. As mesmas considerações de Deleuze aqui evocadas em relação a “fazer da repetição algo de novo” servirão para as análises nele presentes.

Para Bachelard (1963), se a melodia nos dá uma impressão de continuidade, isso só acontece por causa dos sentimentos, do torpor causado pela emoção. Ele acrescenta que bastaria uma falta de atenção (ou mesmo de emoção) à melodia para cessar o seu suposto “fluxo contínuo”. E conclui que sua continuidade não é algo que ouvimos, mas sim que precisamos aprender: é muito mais um reconhecimento que um conhecimento.

No cinema em geral, com raras exceções, a música é essencialmente descontínua, mas também há um reconhecimento nos momentos de repetição de um tema musical ou motivo. No caso de *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket* e *A grande testemunha*, em que os curtos trechos de música pertencem a uma única obra (alguns repetidos) e são separados por grandes lacunas temporais, o reconhecimento é ainda mais intensificado e a emoção provocada por ele dá um sentido de continuidade ao que até então parecera extremamente fragmentado.

Vamos, agora, partir para um estudo detalhado da música original de Grünenwald e das músicas pré-existentes do repertório clássico dos três filmes citados no parágrafo anterior.

1.1.1 Música original: a trilogia de Jean-Jacques Grünenwald

Ao contrário de outros compositores que fizeram música para cinema como Nino Rota e Miklós Rózsa, cuja música sinfônica erudita⁶⁶ quase não é conhecida, a obra de Jean-Jacques Grünenwald é associada em grande parte às suas composições para órgão e pouco se fala na música para cinema, embora tenha composto para vários filmes franceses entre 1943 e 1963 e trabalhado com diversos diretores. Além de Bresson, estão nomes como Jacques Becker, Maurice Cloche, Henri Decoin, Léo Joannon, Georges Rouquier, Marc Allegret, Michel Deville e até mesmo um dos mentores da noção de cinema de autor (famoso pelo conceito de *caméra-stylo*), Alexandre Astruc⁶⁷.

Grünenwald foi o titular do órgão da igreja americana de Neuilly, depois, o da igreja de Saint-Pierre de Montrouge e, finalmente, sucedeu ao seu mestre Marcel Dupré na igreja de Saint-Sulpice em Paris, onde ficou famoso pela sua capacidade de improvisação ao instrumento (SERRET, 1985). O músico segue, portanto, a tradição de grandes organistas

⁶⁶ Aqui preferimos utilizar o adjetivo “erudito” no sentido de “música de concerto” por questão de clareza e estamos separando as composições “eruditas” das de “cinema” para efeito de classificação.

⁶⁷ Foi por conta de sua admiração por Bresson – especialmente, por *Anjos do pecado* e *As damas do Bois de Boulogne* - que Astruc convidou Grünenwald para seu filme *Le rideau cramoisi* (1953). Astruc ficou bastante satisfeito por Grünenwald ter composto uma música semelhante às que tinha feito para os filmes de Bresson (entrevista contida em CHANUDAUD, 2003).

franceses, como Saint-Saëns, Messiaen e Dupré, tendo o órgão exercido um papel fundamental nas suas composições eruditas.

Já a sua música para cinema ainda está bastante ancorada na tradição romântico-tardia e pós-impressionista que tanto influenciou os compositores de Hollywood dos anos 30 a 50, como apontado por João Máximo (2003) e Michel Chion (1995). No caso dos filmes com Bresson, a música (principalmente extradiegética) está bem mais presente neles quantitativamente em comparação com o que acontece nos filmes seguintes do diretor, quando não é mais retomada a parceria.

Manlio Piva (2004) e Giorgio Tinazzi (1976) consideram que, nesses filmes, a música serve, em geral, para “sublinhar” as imagens e como “acompanhamento, apoio ou reforço”, procedimentos proscritos depois por Bresson. Analisaremos o quanto isso se aplica a cada uma das sequências.

Por outro lado, Donald Richie (1998) considera que, mesmo nesses três primeiros filmes, a trilha tradicional de Grünwald já convive com a do próprio Bresson, ou seja, “os seus ‘efeitos sonoros’ meticulosamente orquestrados” (RICHIE, 1998, p.299). Um exemplo, é o papel dos sinos na sequência final de *Anjos do pecado*.

Analisando a filmografia de Bresson como um todo, P. Adams Sitney (1998) a compara com o significado da obra de Olivier Messiaen na História da Música, ou seja, ao mesmo tempo, radicalmente modernista e próxima à liturgia católica. Na verdade, a proximidade com Messiaen também diz respeito à Jean-Jacques Grünwald, que chegou mesmo a estrear a sua *Nativité du Seigneur* em 1935, ao órgão da igreja da Sainte Trinité.

Piva (2004) considera as composições de Grünwald para órgão como atonais e marcadas pelas pesquisas de composição do século XX. Além disso, o cinema lhe trouxe possibilidades de encontro com a eletroacústica, que estava começando a se desenvolver (lembramos que Schaeffer cria o termo *musique concrète* em 1948), tal como disse o compositor: “O cinema me ofereceu um meio de experimentar no plano das combinações orquestrais e no campo quase infinito das trucagens eletroacústicas. Esses campos de investigação são, para mim, fontes preciosas de ensinamento”⁶⁸.

⁶⁸ Citação original : “*Le cinéma m’a donné le moyen d’expérimenter sur le plan des combinaisons orchestrales et dans le domaine presque infini des truquages electro-acoustiques. Ces champs d’investigations sont, pour moi, des sources précieuses d’enseignement.*” (citação originalmente presente em GAVOTY, Bernard, LESUR, Daniel. *Pour ou contre la musique moderne ?* Paris, Flammarion, 1957, contida em <http://www.musimem.com/grunenwald.htm> > Acesso em 02/ 11 / 2012. É curioso também lembrar a colaboração do músico concreto Pierre Henry, parceiro de Schaeffer, num CD contendo uma leitura dramática do Evangelho de São Mateus, e com música também de Grünwald (disco Decca 163.702).

É preciso dizer que qualidades normalmente associadas a Bresson, como “concisão”, “discrição”, “precisão”, “procedimento por eliminação” são atribuídas a Grünenwald por diversas pessoas, entre organistas e jornalistas, em uma série de cartas e críticas reunidas por Gérard Serret (1985) após a morte do compositor:

Para restabelecer com os cem jogos do Cavaillé-Coil o simples jogo-pleno pedido por um Prelúdio de Bach, era necessário a cada instante fazer uma escolha e proceder por eliminação. Adaptar obras românticas ao rigor de um *Ricercare* de Frescobaldi bem supunha sacrifícios e Grünenwald não hesitava em reduzir o seu “monstro sagrado” às finezas de um *ripieno* romano (dito por Norbert Dufourcq, organista da igreja Saint-Merry de Paris).

Grandes diretores de cinema o chamaram, conhecedores do seu domínio técnico e da sua cultura [...]. Aí também o seu talento, sua seriedade, sua imaginação fizeram maravilhas. Mas igualmente as suas qualidades de discrição e de condescendência, que lhe permitiram curvar-se facilmente às exigências dos diretores (dito por Maurice Le Roux, compositor e maestro).

[...] suas vastas construções sonoras plenas de concisão e de seiva (dito por Maurice Vicharq, da Basílica de Épinal).

Da grandiosidade de Liszt à leveza de Dupré, ele dava à cada peça o seu justo grão. Precisão, clareza e lirismo estiveram certamente presentes até à última improvisação (na crítica de Florence Mothe de 2/10/1982).⁶⁹

Grünenwald chegou a afirmar ao jornalista Gabriel Dupire, que se considerava “como um ‘decorador’, preocupado em não se impor”⁷⁰ (SERRET, 1985), algo importante para um colaborador de Bresson.

Como conta Denise Tual, produtora de *Anjos do pecado* junto com seu marido Roland Tual, Grünenwald foi sugerido por eles a Bresson, na época, um jovem diretor fazendo seu primeiro longa-metragem:

Um Dominicano, especialista de canto gregoriano, seria encarregado de escrever a música, o padre Florent. Ele morava no convento do faubourg Saint-Honoré, onde

⁶⁹ Tradução nossa do francês: “*Ramener les cent jeux de Cavaillé-Coil au simple plein-jeu demandé par un Prélude de Bach, il fallait à chaque instant faire un choix et procéder par élimination. Adapter des fonds romantiques à la rigueur d’un Ricercare de Frescobaldi supposait bien des sacrifices et Grünenwald n’hésitait pas à réduire son ‘monstre sacré’ aux finesses d’un ripieno romain.*”; “*De très trands réalisateurs ont fait appel à lui, connaissant sa maîtrise technique et sa culture (...). Là aussi, son talent, son sérieux, son imagination firent merveilles. Mais également ses qualités de discrétion et de souplesse qui lui permirent de se plier aisément aux exigences des metteurs-en-scène*”; “*ses vastes constructions sonores pleines de concision et de sève*”; “*Du grandiose Liszt à la legeretpe de Dupré, il accorda à chaque pièce son juste grain. Précision, clarté et lyrisme furent certainement présents jusque dans l’improvisation ultime*”. Cavaillé-Coll, a que se refere Dufourcq na primeira citação, é a marca do órgão da igreja de Saint-Sulpice.

⁷⁰ “*Je me considère comme un ‘décorateur’, soucieux de ne pas s’imposer.*” No entanto, François Porcile nos chamou a atenção, em entrevista (nos Anexos), que a palavra “decorador” era bastante utilizada por compositores na época, como veremos também, a seguir, na citação de Maurice Jaubert. Talvez tivesse para alguns um sentido pejorativo, dado o estatuto da música de cinema, considerada normalmente como uma arte menor. Grünenwald chegou mesmo a usar um pseudônimo durante uma fase de seu trabalho para o cinema. Embora Le Roux considere que Grünenwald tinha um “gosto pelas imagens” (SERRET, 1985), Porcile duvida que ele fosse um grande frequentador de salas de cinema (diferente, por exemplo, de Jean Wiener, de quem falaremos mais no capítulo dois).

trabalhava ao órgão o dia inteiro. Muito doente, ele nos indicou um de seus alunos, Jean-Jacques Grünenwald (TUAL, 1980).⁷¹

Por outro lado, levando-se em conta que a participação do compositor se estendeu por mais dois filmes de produtores diferentes, parece ter havido uma cumplicidade entre Bresson e Grünenwald, como muitos apontam (por exemplo, René Faure, a Anne-Marie de *Anjos do pecado*, em entrevista contida em CHANUDAUD, 2003). O fato de ter o compositor lidado a vida toda com serviços litúrgicos pode ter sido uma característica vantajosa em filmes sobre religiosos: além de *Anjos do pecado*, *Diário de um padre*.⁷²

Em relação à época desses filmes, é importante observar que, após um período de uma certa reserva quanto ao uso de música extradiegética no início dos anos 30 (CHION, 2003, GORBMAN, 1987; voltaremos a falar sobre isso com mais detalhes no capítulo dois), aos poucos, começaram as *unheard melodies*, identificadas por Gorbman (1987). Porém, a autora parece se referir com essa nomenclatura mais ao cinema clássico americano, enquanto destaca alguns diretores do cinema clássico francês⁷³, como Jean Renoir, Marcel Carné e Jacques Becker, que se caracterizariam por aproveitarem situações em que a música seria justificada, diegética, tal como no início do sonoro.

Em relação a Carné, além de ter ficado conhecido pela parceria com o poeta e roteirista Jacques Prévert, outro importante colaborador foi o compositor Maurice Jaubert. Este criticava bastante os seus contemporâneos pelas convenções perpetuadas quanto ao uso da música para enfatizar sentimentos nos filmes a partir de uma determinada instrumentação.

Diferentemente, para Jaubert (1946), a função da música não era expressar as emoções do personagem ou do diretor, mas sim, de ser “decorativa” e de “tornar-nos [...] fisicamente sensível o ritmo interno da imagem, sem se esforçar em traduzir o conteúdo sentimental, dramático ou poético”⁷⁴ (JAUBERT, 1946). Continuando os seus conselhos aos compositores, Jaubert sugere:

Que a música de filme seja, então, liberta de todos esses elementos subjetivos; que ela se torne, assim como a imagem, realista; utilizando meios estritamente musicais e não dramáticos, que ela seja o suporte do conteúdo plástico da imagem por uma matéria sonora e impessoal. (JAUBERT, 1946)⁷⁵.

⁷¹ “Un Dominicain, spécialiste du chant grégorien, serait chargé d’écrire la musique, le Père Florent. Il habitait le couvent du faubourg Saint-Honoré où il travaillait à l’orgue toute la journée. Très souffrant, il nous indiqua un de ses élèves, Jean-Jacques Grünenwald”.

⁷² Piva (2004) também associa essa afinidade entre Bresson e Grünenwald à formação (católica) semelhante.

⁷³ Sobre o cinema clássico francês, temos em língua portuguesa o livro de A.C. Gomes de Mattos (*Uma tradição de qualidade: o cinema clássico francês (1930-1959)*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2010).

⁷⁴ Tradução nossa de : “qu’elle nous rend [...] physiquement sensible le rythme interne de l’image sans pour cela s’efforcer de traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique.”

⁷⁵ “Que la musique de film soit donc libérée de tous ces éléments subjectifs ; qu’elle devienne également, comme l’image, réaliste ; en utilisant des moyens strictement musicaux, et non dramatiques, qu’elle suporte le contenu plastique de l’image par une matière sonore et ‘impersonnelle’.”

Tais preceitos de Jaubert estão presentes, por exemplo, em *Hotel do Norte (Hôtel du Nord)*, 1938), onde há pouquíssimas incursões musicais (depois dos créditos, só se ouve música novamente aos 42 minutos de filme), um tema principal de caráter alegre apesar de toda a melancolia do conteúdo e situações de festas de rua para justificar a música.

Outro filme, lançado um ano antes apenas de *Anjos do pecado, Sombra do pavor (Le corbeau)*, 1942), de Georges-Henri Clouzot, com música de Tony Aubin⁷⁶, curiosamente só possui três pequenas incursões musicais (duas delas, de música diegética), além dos créditos iniciais e do fim. Há também bastante uso de sinos, como ocorrerá em vários filmes de Bresson. Com efeito, Clouzot é um dos diretores que Chion (2003) identifica, a partir dos anos 50 e junto com Bresson, que partiram para uma rarefação ou abandono da música, talvez como um efeito do pós-guerra - no caso do filme de 42, da própria guerra em andamento.⁷⁷

Essas observações que fizemos sobre alguns diretores e compositores do cinema clássico francês não se constituem um desvio em nosso caminho, mas sim possuem o objetivo de nos fazerem compreender em que contexto Bresson e suas concepções sobre a música se inseriam e de balizá-las em relação a outras que já existiam no cinema da época.

É também interessante perceber que, embora o cinema clássico francês⁷⁸ tenha sido bastante massacrado pela *Nouvelle Vague*, alguns de seus filmes, pelo menos no que diz respeito à música, tinham afinidades com os filmes de Bresson (a *Nouvelle Vague* não poupou Carné, nem Clouzot, somente enxergando valor em diretores, além de Bresson, como Jean Renoir, Jacques Tati, Max Ophüls, Jacques Becker e Jean Cocteau).

O próprio Grünenwald foi o autor da música do filme *São Vicente de Paula, o capitão das galeras (Monsieur Vincent)*, 1947), de Maurice Cloche, realizado quatro anos antes de *Diário de um padre*, filme que, curiosamente, possui também um religioso como protagonista e, em cuja primeira meia-hora, há somente uma pequena intervenção de música diegética e bastante aproveitamento dos ruídos.

Vamos, agora, analisar a música de seus três filmes com Bresson.

⁷⁶ Como Grünenwald em 1939 (portanto, alguns anos apenas antes do primeiro trabalho para Bresson em 1943), Tony Aubin foi detentor do Prix de Rome em 1930. Aubin teve como professor Paul Dukas e alguns viam parentescos na sua música com a de Fauré e Ravel.

⁷⁷ Henri Colpi considera que a rarefação da música nos filmes de Clouzot se devia, na verdade, ao fato de que o diretor não entendia e mesmo não gostava muito de música (em entrevista contida em CHANUDAUD, 2003).

⁷⁸ Michel Estève (1983) define o cinema clássico francês entre os anos 30 e 50 como um “espetáculo literário” com as seguintes constantes: roteiro bem construído; estrutura da narrativa calcada sobre a de um romance; progressão dramática linear; imagens transpondo descrições romanescas; diálogos bem trabalhados buscando uma caracterização psicológica dos personagens; atores profissionais (esta característica ainda está presente nos dois primeiros longas-metragens de Bresson).

1.1.1.1 Temas e *leitmotiv*

Na trilogia de Grünenwald com Bresson, percebemos, em geral, um uso do *leitmotiv* no seu sentido tradicional, caso da música do filme *As damas do Bois de Boulogne*, tal como observa René Briot (1957): “Bresson queria uma música cujos termos voltassem periodicamente” (BRIOT, 1957, p.36)⁷⁹.

Justin London (2000) lembra que a utilização do *leitmotiv* no cinema em geral é altamente convencionalizada e já a partir dos créditos: sua música costuma ser dividida em duas partes – o tema⁸⁰ de abertura (A) estaria associado com o título do filme e poderia se referir a um personagem específico ou a um local, ou dar o tom ou o gênero do filme. Já o tema (B), de orquestração tipicamente reduzida e mais lírico, seria normalmente associado à protagonista feminina.

É o que acontece nos créditos de *As damas do Bois de Boulogne* (1945), que também ressaltam, por meio dos temas A e B, o antagonismo das duas protagonistas femininas, Hélène e Agnès. Grünenwald conta que, justamente, compôs a partir da oposição dos temas da vingança e do idílio (GUTH, 1945). A Hélène está relacionado o da vingança, o principal do filme (tema A). Segundo a classificação de Chion (1990, 1995), é empático, ou seja, vibra em consonância com o caráter angustiado de Hélène.

Nos créditos do filme, como era comum na época, a música começa com uma introdução como se fosse uma gênese (segundo Chion, em conversa particular em abril de 2012): há um acorde inicial prolongado e o tema de Hélène é exposto em uníssono e em andamento lento pelas cordas. A seguir, como numa fuga de Bach, é desenvolvido por vários efetivos orquestrais, até um fechamento pontuado por metais. A referência a Bach não é passageira: Sémolué (1993) e outros consideraram que houve uma inspiração na obra *Oferenda Musical* do compositor alemão (essa relação fica mais explícita na sequência em que Hélène toca o tema ao piano na forma de fuga - a ser analisada no capítulo dois), que era muito apreciado por Grünenwald em sua atividade de organista. Talvez seja essa reminiscência de Bach o que nos dê a sensação de solenidade do tema A.

Ouvimos, então, o segundo tema B, correspondente a Agnès. Embora seja mais suave, como de hábito, tocado principalmente por cordas, numa variação romântica de A, não deixa também de ser dissonante, introduzindo aí a ambiguidade da personalidade de Agnès e de seu destino. Seria também, na classificação de Chion (1990, 1995), uma música empática com o

⁷⁹ Tradução nossa do francês: “Bresson tenait à une musique dont les thèmes reviendraient périodiquement.”

⁸⁰ Em seu artigo, London (2000) utiliza “tema” e não “motivo”. O autor parece se referir à parte como um todo da música e não às suas unidades mínimas. Também todas as vezes em que usarmos a palavra “tema”, estaremos nos referindo a unidades maiores, não apenas ao motivo.

suposto caráter romântico e sofredor de Agnès, mascarado pelo conformismo e ironia da moça. Nos créditos, o tema B dura pouco, sendo logo retomado A. Porém, durante o filme, B é predominante, como veremos.

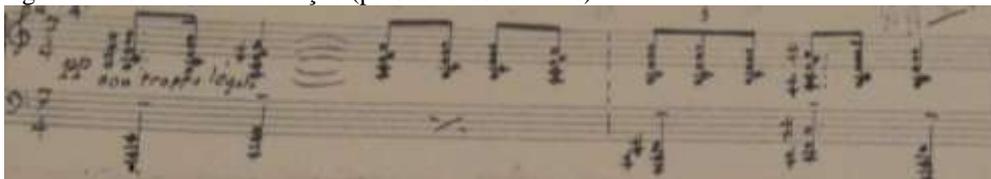
Os créditos terminam, portanto, com o tema A sendo exposto pelo oboé, sem uma conclusão. Como observa Douche (1994), o fim desses créditos mantém uma suspensão, talvez, numa referência ao próprio fim do filme, em que não se tem certeza se Agnès sobreviverá ou não.

Já na música dos créditos de *Anjos do pecado* (1943), não há essa divisão em A e B, ou seja, não ouvimos neles o segundo tema principal do filme, correspondente à protagonista Anne-Marie. Após uma introdução solene em uníssono de metais, apoiados por rufos de tambores, ouvimos um tema caracterizado por colcheias pontuadas e semicolcheias, o que lhe dá um caráter tanto de marcha quanto de dança – lembrando até mesmo uma música de cabaré (contribuindo também para isso a presença dos metais) -, embora o andamento não seja rápido. Já o fato de que o filme se passa num ambiente de igreja é sugerido na parte central da música, quando ouvimos uma série de acordes dissonantes tocados por um órgão, antes de partir-se para a repetição da primeira parte.

A partitura de Grünenwald⁸¹ para este filme é constituída de 12 partes, com os seguintes títulos (na ordem como aparecem na partitura): *Générique* (“Créditos”), *Anne Marie, Mère* (“Mãe”), *Prélude en mi*, *En Prison* (“Na prisão”), *L'échange spirituel* (“A troca espiritual”), *Larmes* (“Lágrimas”), *Réhabilitation* (“Reabilitação”), *Angoisses* (“Angústias”), *Soeur Thérèse* (“Irmã Thérèse”), *Dominicaine* (“Dominicana”), *Final*.

Observamos que um desenho rítmico e uma melodia similares aos da música dos créditos estão nas partes *Reabilitação*, *Angústias* e *Final*, sendo, portanto, um motivo ouvido diversas vezes. Este é predominante no início do filme, estando nos três primeiros momentos de música extradiegética, que correspondem, respectivamente, às partes *Créditos*, *Reabilitação* e *Angústias*. Portanto, tal motivo, relacionado às perigosas situações das visitas das freiras à prisão em busca de noviças, seria o da “reabilitação”.

Figura 1: motivo da reabilitação (presente nos créditos)



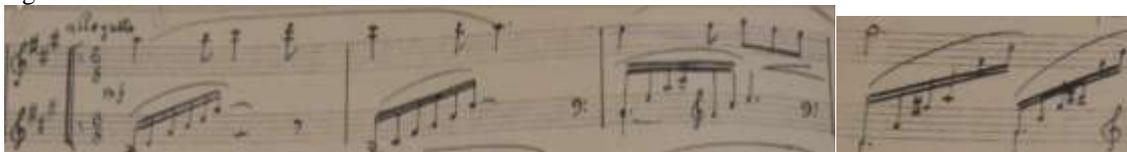
Fonte: Partitura de *Anjos do pecado*, edições Salabert.

⁸¹ Tivemos acesso a uma redução para piano, das edições Salabert, presente na Biblioteca Nacional da França. As eventuais menções no texto aos instrumentos executantes vêm da escuta do filme.

Há, assim, um aspecto “subterrâneo” nesse motivo. Com efeito, a primeira ida das freiras à prisão tem toda uma *mise-en-scène* de filme *noir*: telefonema da mãe indicando um determinado motorista, ex-boxeador, como mais adequado à empreitada, explicação do plano e dos estratagemas às outras freiras, fotografia que favorece o ambiente noturno esfumado e escuro, homens de sobretudo e armados, música típica de filmes de suspense sobre a saída da ex-prisioneira Agnès (um nome que Bresson parece gostar, embora aqui não seja uma protagonista) com as freiras até o carro. É importante lembrar que o contexto histórico em que o filme se insere – a Segunda Guerra Mundial - era também de bastante medo, suspense e atos de resistência, como o das irmãs dominicanas.

Após quase dez minutos de filme, ouvimos o segundo motivo importante de *Anjos do pecado*, quando aparece pela primeira vez a personagem Anne-Marie em sua chegada ao convento. O tema como um todo vai ser ouvido quase integralmente, logo a seguir, quando a recém-chegada coloca o hábito de freira, confirmando-se a ligação do motivo com a personagem. Outra parte que tem semelhanças melódicas e tonais com o motivo de Anne-Marie é a da mãe da personagem (*Mãe*). Ouvida só uma vez no filme, é como se fosse uma extensão do tema da filha.

Figura 2: motivo de Anne-Marie



Fonte: Partitura de *Anjos do pecado*, edições Salabert.

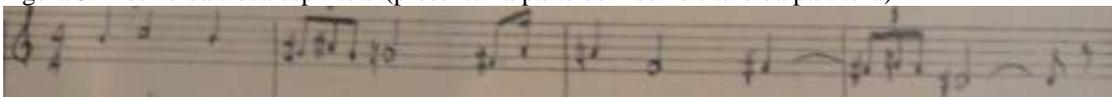
Entre todas as partes da partitura de Grünenwald, *Anne-Marie* é a que tem uma tonalidade mais evidente, sendo o motivo mais fácil de ser memorizado pelo espectador, até porque chega a ser cantado pela personagem diegeticamente. De característica bucólica, com instrumentação de madeiras, cordas e harpa⁸² - Douche (1994) o define como “fresco e primaveril” -, parece bastante com canções francesas de Poulenc ou de Darius Milhaud (que, aliás, compôs muito para cinema: é sua a música de características semelhantes em *Madame Bovary* de Renoir, de 1934, nove anos antes do filme de Bresson), estando próxima da tradição musical francesa pós-impressionista.

⁸² Alguns autores fizeram listas de clichês associados a um determinado timbre instrumental no cinema, correlacionando-os também a sequências imaginárias. Para François Porcile, por exemplo, o oboé evoca impressões campestres e a flauta, voos de pássaros e riachos (PORCILE, 1969.). Elementos aquáticos seriam evocados também pela harpa, segundo Mario Litwin (LITWIN, Mario. *Le film et sa musique: création-montage*. Paris: Romillat, 1992). Mesmo nos trios dos minuetos ou scherzos de sinfonias, a instrumentação reduzida, com predominância de madeiras e trompas, tinha também o objetivo de evocar o campo.

O caráter campestre do tema é justificado pela própria personagem. Ao ser repreendida pela madre Saint-Jean por não estar entoando um hino religioso (tal como o *Salve Regina*, cantado pelas freiras em vários momentos do filme), Anne-Marie retruca que sua canção é o hino mais belo de todos porque imita o som de um pássaro. Essa associação do tema com o campo é reforçada quando é ele ouvido no momento em que Anne-Marie convida Thérèse para colher flores.

Desta vez, o tema está num andamento mais lento, sem as repetições das seções⁸³ internas e ouvimos também a sua última seção, que contém o terceiro motivo do filme: o da troca espiritual entre Anne-Marie e Thérèse (o motivo está contido também na longa parte *A troca espiritual* – e lembremos que o título do filme era para ter sido *L'échange*, “A troca”).

Figura 3: motivo da troca espiritual (presente na parte de mesmo título da partitura)



Fonte: Partitura de *Anjos do pecado*, edições Salabert

Assim, embora Thérèse seja também um personagem-chave e tenha mesmo um tema musical na partitura de Grünenwald (*Irmã Thérèse*), ouvido uma vez no filme, o que fica em evidência é a sua ligação com Anne-Marie. O próprio tema *Irmã Thérèse* contém o motivo da troca, caracterizado por quiáleras.

O motivo também está presente em *Dominicana*, ouvido na prisão, quando Thérèse derruba a sopa no hábito de Anne-Marie. É como se já aí a música indicasse os acontecimentos futuros. Outra antecipação pela música, agora apontando para a entrada de Thérèse no convento, é quando, após a tentativa frustrada de fuga da prisão, Anne-Marie tenta convencê-la sobre a vida religiosa, enquanto ouvimos o trecho *Reabilitação*.

Mais uma antecipação e uma indicação da ligação espiritual entre as duas personagens é que, pouco antes da chegada de Thérèse ao convento, Anne-Marie entra na capela para rezar e ouvimos toda a parte *Dominicana* tocado ao órgão. Pouco depois, e logo a seguir à chegada da ex-detenta, a parte é ouvida novamente.

A partir daí, este vai ser o motivo predominante no filme e, ao final, quando Thérèse faz os votos no lugar de uma Anne-Marie moribunda, consolida-se a “transfusão de sangue espiritual” (AGEL, 1953, p.32) entre elas, já expressada, várias vezes, pelo motivo musical.

⁸³ Levaremos em conta, em nossas análises daqui para diante, termos da Análise Musical, como “seção” e “frase”, baseando-nos na nomenclatura utilizada por Arnold Schönberg. O autor define a frase musical como a menor unidade de estrutura musical dotada de certa completude, cujo final sugere uma forma de pontuação. Já as seções podem conter uma ou mais frases e podem ser contrastantes entre si (SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1993).

Depois da morte de Anne-Marie, em continuidade com o som de sinos e do *Salve Regina*, (como veremos nos próximos capítulos com mais detalhes), a rendição de Thérèse à polícia se dá sob o som da última parte da composição de Grünenwald, uma retomada da marcha dos créditos, porém com um andamento mais lento. É como uma “marcha para o cadafalso” e, para Douche (1994), o ritmo seria o do destino, o mesmo que conduz os passos de Anne-Marie em direção ao convento e à morte.

Por outro lado, sendo o motivo musical o da reabilitação, é como se ele marcasse a conversão tardia da personagem, já imbuída do espírito de Anne-Marie. Para Douche (1994), os acordes de órgão que pontuam, ao final, “essa marcha fúnebre um tanto alegre”⁸⁴ estariam representando a redenção de Thérèse.

No entanto, a música de Grünenwald é também empregada, em alguns momentos, como tradicional reforço da imagem. Por exemplo, quando, cuidando de Anne-Marie doente na enfermaria e após uma conversa tensa (em que ouvimos o motivo da troca), Thérèse sai subitamente e a jovem enferma corre atrás dela. Ouvimos aí parte do trecho *A troca espiritual*, mas, sem o motivo característico. Diferentemente, as semicolcheias e o progressivo aumento da rapidez e do volume da música sublinham a corrida de Anne-Marie, culminando com a sua queda.

Outra utilização tradicional, como música empática, está no momento em que Anne-Marie rasga suas antigas fotos, em obediência às regras do convento. Ouvimos as primeiras seções do tema *Lágrimas*, marcadas por uma série de acordes dissonantes. A utilização de cordas no momento de tristeza da personagem feminina é um dos códigos do cinema clássico. As dissonâncias, longe de se afastarem desses códigos, eram bastante comuns na música da época, principalmente quando os temas tocados não eram os principais.

A parte *Lágrimas*, portanto, está relacionada a Anne-Marie. Ela é ouvida mais uma vez, e até o final, quando, tendo sido expulsa do convento, a jovem suplica junto à mãe, em vão, que lhe deixe ficar. Aí, as lágrimas estão num momento de infelicidade para a protagonista, muito mais triste do que, posteriormente, ao ser levada para a enfermaria do convento, quando não ouvimos *Lágrimas*, mas sim *Reabilitação*.

Neste momento, é como se Anne-Marie fosse perdoada e aceita novamente entre as irmãs. Ou ainda, como se ela, voltando ao convento, saísse da prisão que construíra para si em meio aos túmulos do cemitério. Porém, talvez a reabilitação aqui se refira mais ainda a Thérèse, pois, só desta vez, ouvimos a última frase de *Reabilitação*, com o motivo da troca.

⁸⁴ “cette marche funèbre quelque peu allègre”

Resumindo, de toda a música composta para o filme, poderíamos identificar três motivos principais: a reabilitação, o motivo de Anne-Marie e o da troca espiritual.

Como considera Briot (1957), Bresson concentrou *Anjos do pecado* nos antagonismos e no drama interior de Anne-Marie e Thérèse e todo o resto só estaria ali para melhor fazer conhecer a personalidade da primeira.

Essa dualidade e concentração se aplicam mais ainda ao segundo filme, *As damas do Bois de Boulogne*, cuja música se restringe basicamente aos temas A e B, de Hélène e Agnès, respectivamente, já expostos nos créditos, com a adição apenas de outro trecho, que chamaremos de C, e que Sylvie Douche (1994) observa ser uma mistura dos dois. Segundo Briot (1957), essa concentração em dois temas serviria para lembrar ao espectador que estamos no contexto da tragédia, onde o destino reina sobre a vingança e o idílio.

Na verdade, levando em conta os arquivos presentes na SACEM⁸⁵, observamos que a música extradiegética de *As damas du Bois de Boulogne* é dividida, além dos créditos iniciais, nas seguintes partes: *Hélène*, *Agnès*, *Roses* (Rosas), *Jean*, *Soirée* (Noite), *La lettre d’Agnès* (“A carta de Agnès”) e *La mort d’Agnès* (“A morte de Agnès”).

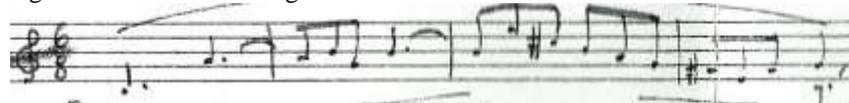
As partes *Agnès*, *Jean*, *Rosas* e *A morte de Agnès* possuem o mesmo motivo gerador B - as diferenças estariam nas transposições de tons ou na maneira de desenvolvimento. Como vemos, a música já nos diz que Agnès “se impregna” de Jean.

Figura 4 – Motivo A de Hélène, trecho inicial dos créditos do filme



Fonte: arquivos da SACEM

Figura 5 – Motivo B de Agnès



Fonte: arquivos da SACEM

⁸⁵ Nesses arquivos, só temos os primeiros compassos de cada trecho, o que dificulta o estudo apurado da partitura. Infelizmente, o senhor Gérard Grünenwald, filho e herdeiro do compositor Jean-Jacques Grünenwald, dificultou a nossa busca, mesmo impedindo a pesquisa nos arquivos de seu pai (a editora Salabert não possui mais a partitura e ela não foi encontrada em nenhuma biblioteca). Segundo informações de nossa mediadora, a senhora Cauchefier-Choplin (atual organista suplente da igreja Saint-Sulpice, onde o compositor foi titular), o motivo de tal recusa é que o senhor Gérard Grünenwald não deseja que o pai seja conhecido. Bastante estranho, quando o mesmo Gérard Grünenwald assinou o prefácio da revista *L’Orgue, Cahiers et Mémoires* (que contém os depoimentos organizados por SERRET, 1985, alguns já citados aqui), no número dedicado ao pai (n.36, 1986/II). Seria puro preconceito contra a música de filme? A mesma dificuldade nos apareceu no estudo da música de *Diário de um padre*, cuja partitura não está mais presente nas Éditions Continentales, nem em bibliotecas, estando, talvez, nos arquivos pessoais do senhor Grünenwald.

Noite e A carta de Agnès também possuem o mesmo motivo C. Levando-se em conta toda a música extradiegética do filme, teríamos, então, a partir dos créditos: (A+B) – A – A – B – B – B – C – C – B – C – B – A – B – B – B.

Vemos, portanto, que, embora predominante nos créditos, o motivo A de Hélène só é ouvido mais três vezes (além do momento em que se torna diegético ao piano), sendo apresentado pelos violoncelos, instrumentos que transmitem a gravidade do seu projeto de vingança.

A primeira vez, aos 21'50''⁸⁶ de filme, é quando Hélène convida as “damas” para o passeio no Bois de Boulogne, momento fundamental da prática de sua vingança. Logo a seguir, nós o ouvimos, quando a protagonista finge dizer sem querer a Jean o endereço de Agnès, outra etapa importante de seu plano.

A partir desse momento, o motivo B de Agnès se torna predominante, com instrumentações diversas ao longo do filme. (A) só volta a ser ouvido aos 69'37'', quando Hélène diz a Agnès que ela está às portas do casamento. É a concretização da vingança.

(B) é ouvido pela primeira vez, aos 31'05'', quando Jean e Agnès se protegem da chuva no vestíbulo do prédio em que ela mora. O motivo é apresentado por oboé e é retomado pelas cordas, sendo depois repetido, alternadamente, por oboé e cordas, sem seu desenvolvimento, como se fosse um “esboço” do idílio futuro, tal qual observou Douche (1994).

A partir daí, B virá com andamento mais lento e predominância das cordas na instrumentação. É ouvido nos seguintes momentos: quando Agnès vê as flores enviadas por Jean; logo a seguir ao desmaio após a dança no apartamento; na sequência em que a mãe recebe Jean em sua ausência; quando Agnès coloca os brincos dados por ele; depois do casamento, no desmaio da moça ao descobrir que Jean já sabe de seu passado; e, finalmente, quando ele entra em seu quarto e lhe perdoa ao final. Portanto, em todos essas sequências, a música acompanha o desenvolvimento da relação entre Agnès e Jean. Além disso, o fato de estar presente após os dois desmaios une esses momentos.

Ao final do filme, o tema de Agnès termina, como descreve Douche (1944), num *crescendo* que acaba num “longo e luminoso acorde maior”. Se a imagem nos sugere dúvidas quanto à sobrevivência de Agnès, na música, é clara a vitória de seu tema sobre a vingança de Hélène.

⁸⁶ Todos esses tempos foram marcados de acordo com o DVD da Magnus Opus.

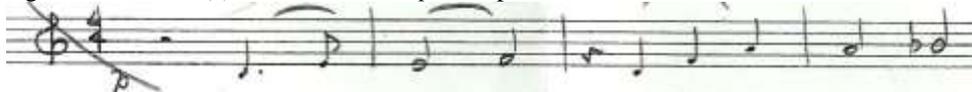
Já aquilo que chamamos de motivo C, com predominância também de cordas, tem caracteristicamente os *pizzicati* de violoncelos. É ouvido apenas em três momentos do filme: quando a mãe repreende Agnès por terem saído às pressas do jantar na casa de Hélène após a chegada de Jean; na sequência em que a moça está feliz por ter encontrado um trabalho; e durante a escrita da carta que pretende entregar a Jean, contando toda a verdade de seu passado. São, portanto, três momentos de revolta de Agnès – representada pelos violoncelos, que fazem referência à instrumentação predominante do motivo da vingança – contra a manipulação de Hélène, tentativas de reconstruir a vida a seu modo.

Passando agora a *Diário de um padre* (1951), embora Agel (1953) considere o tom geral do filme semelhante aos dos Noturnos do século XVIII compostos para a Sexta-Feira Santa, sua música, de forma similar àquela dos filmes anteriores, tem características pós-românticas e impressionistas, com muitos cromatismos. Por outro lado, há trechos polifônicos em que se nota também uma afinidade com o repertório barroco.

Nos arquivos da SACEM, a música de Grünenwald para esse filme está dividida em três partituras, A, B e C. Infelizmente, sem acesso a cada uma delas, a análise fica um pouco prejudicada, apoiando-se principalmente na escuta do filme.

Douche (1994) considera que, em *Diário de um padre*, não há *leitmotive*, sendo sua música “uma sucessão de fragmentos neutros e *standards*”⁸⁷ (DOUCHE, 1994, p.55). Porém, observamos dois motivos bastante presentes ao longo de todo o filme. Um deles é ascendente, com intervalos principalmente de terças menor e maior respectivamente, como se fosse o acorde arpejado de uma escala menor. Está presente nas três partituras (já nos pequenos trechos a que tivemos acesso) e é o mais ouvido durante todo o filme. Daremos a ele o nome de motivo (a) (normalmente, usaríamos uma letra maiúscula, mas preferimos a minúscula para não confundirmos com a divisão das partituras).

Figura 6 – motivo (a) de *Diário de um padre*, partitura C



Fonte: arquivos da SACEM

O outro motivo está presente de forma destacada nos créditos (que usa todo o trecho da partitura A presente na SACEM): é baseado em graus conjuntos, com uma progressão melódica ascendente e modulante⁸⁸. Daremos a ele o nome de motivo (b).

⁸⁷ “*fragments neutres et ‘standards’*”

⁸⁸ Progressão melódica é a repetição seguida, com outras notas, de uma determinada passagem melódica. No caso, como é modulante, vai para outros tons. Finalmente, é ascendente porque a primeira nota da repetição tem altura superior à do modelo.

Figura 7 – motivo (b) de *Diário de um padre*, partitura A



Fonte: arquivos da SACEM

É realmente difícil atribuir um significado a cada um deles. No entanto, se levarmos em conta as análises de Adorno (1966, 1994) sobre o motivo no drama wagneriano, tal ausência de significado fixo se aproximaria mais do seu papel. Também a partir das ideias de Adorno, James Buhler (2000) considera que a música de cinema desmistificou, secularizou o *leitmotiv*, justamente por enfatizar demasiadamente o seu caráter linguístico de significação em detrimento da independência que possuía no drama wagneriano.

Mesmo assim, alguns significados, embora fluidos, parecem estar associados a cada um dos motivos em *Diário de um padre*. Parece-nos que (a) se refere tanto à solidão do padre como às suas relações com os outros (com os seus paroquianos, com o *curé* de Torcy e com o antigo colega de seminário Dufréty), seja em diálogos ou na leitura de cartas (por exemplo, a carta da condessa, as cartas anônimas).

Já o motivo (b) parece se referir à morte do padre. Como um primeiro anúncio de morte, está presente quando ele se sente mal ao fim de sua primeira conversa com a condessa; logo a seguir, é ouvido duas vezes durante o exame pelo doutor Delbende; aparece com variações durante as conversas do padre com o conde e com Chantal, logo após a morte da condessa; é ouvido também mais tarde, quando o sacerdote toma chá na casa de um paroquiano para se recuperar de um mal-estar. Mas será mesmo predominante no final do filme, após o diagnóstico de câncer.

É curioso que, mesmo se associando a algo tão triste, o motivo seja relativamente leve e de caráter romântico, por conta de sua instrumentação predominante de violinos (clichê elencado por Porcile, 1969). Na verdade, semelhante ao que observa Douche (1994), podemos considerar que a morte do padre está mais próxima de algo pacificador, depois de tantas agruras entre os seus semelhantes em vida.

Nos créditos, (b) chega a terminar mesmo em mi maior, logo depois de passar por mi menor. Aliás, em diversos momentos do filme, há uma “majorização *in extremis*” (a expressão é de Douche, 1994) do discurso no modo menor. Por exemplo, há a utilização da terça picarda⁸⁹ – procedimento, aliás, bastante comum no período barroco, como veremos no

⁸⁹ A terça picarda, cujo nome é oriundo da região da Picardia, na França, consistia na alteração da terça do último acorde da música, resultando num acorde da escala homônima maior (homônimas são escalas de mesmo nome e modos diferentes: por exemplo, mi maior é a homônima de mi menor). É como se a terça picarda em

item sobre *Pickpocket*. É o que acontece no trecho da volta do padre ao presbitério, após a conversa com o *curé* de Torcy em seguida ao enterro da condessa. E, também, no final da conversa com Chantal.

A característica da terça picarda de trazer uma luz ao discurso musical confere também um vislumbre, nesses dois momentos, da futura redenção do padre. No primeiro, apesar do semblante triste do protagonista, sua voz *over* nos conta que o diálogo com Torcy havia sido de grande alívio para ele, pois chega à conclusão que Chantal se enganara quanto ao verdadeiro significado da sua derradeira conversa com a condessa.

Tal significado – a pacificação com Deus - é questionado junto a ele por Chantal, no segundo momento. O padre só lhe responde, enigmaticamente, que é um segredo a ser encontrado, perdido e transmitido por outros. A seguir, a música termina na terça picarda sobre o rosto pensativo de Chantal. Portanto, esses dois finais de luz na música do filme trazem à tona o aspecto da redenção e os momentos em que acontecem na narrativa estão associados.

O motivo (b) é ouvido também enquanto o padre arruma sua mala para a viagem a Lille, sobre a imagem do caderno utilizado por ele como diário. Faz-nos lembrar dos créditos iniciais do filme, cujo tema predominante é justamente (b) sobre a imagem fixa do caderno.

Se considerarmos a relação entre os dois temas musicais normalmente presentes nos créditos, tal como identificada por Justin London (2000), observamos que, após a introdução solene de metais que apresentam brevemente o motivo (a), referente às complicadas relações do padre com seus paroquianos, a morte do protagonista é anunciada logo a seguir. O motivo (b), então, é executado primeiramente por violinos – instrumento sentimental por excelência no cinema, segundo Porcile (1969) - e é depois retomado por violoncelos.

Douche (1994) associa o violoncelo à ideia da morte. Com efeito, presença desse instrumento será cada vez maior à medida que o filme avança e a doença do padre vai piorando até o seu desfecho fatal.

No entanto, na última incursão musical do filme, durante a leitura por Torcy (a primeira e única vez no filme em que a voz *over* é de outro narrador) da carta de Dufréty contendo o relato da morte do protagonista, não é o motivo (b), mas sim, o (a)⁹⁰ que ouvimos. Ele termina, finalizando também o filme, numa terça picarda, no acorde de ré maior. Se a

maior conferisse “uma luz” à música em modo menor. Por outro lado, reforçava o sentido de conclusão da peça, já que o modo menor era considerado, na época do Barroco, como “menos perfeito” em relação ao maior.

⁹⁰ René Briot afirma que Bresson havia previsto para esse final um coro de crianças e só teria desistido da ideia por não ter encontrado um que o satisfizesse (BRIOT, René. *Journal d'un curé de campagne*. Fiche IDHEC, s/d). De todo modo, deixando o motivo (a) no final, o caráter de *leitmotiv* no uso da música de Grünwald é reforçado.

“majorização” reforça o aspecto redentor desse final em relação ao protagonista, também a presença do motivo (a) sugere que a morte do padre exala uma brisa de paz para seus dois interlocutores em vida, Torcy e Dufréty.

1.1.1.2 Parcimônia quanto à música?

Ao mesmo tempo em que o uso da música extradiegética é, em parte, ainda bastante tradicional nesses três filmes, parece haver uma certa economia. Vamos, agora, considerar estes dois aspectos.

Em *As damas do Bois de Boulogne*, a economia se dá, principalmente, quando está em cena Hélène: várias sequências dramaticamente importantes se passam sem música, como naquela em que a protagonista e Jean confessam um ao outro não mais se amarem.

Já bem mais presente é a música de Agnès, principalmente na segunda metade do filme, além de ser mais romântica, conforme clichês da música de cinema. Em alguns momentos, temos a impressão de estarmos acompanhando as desventuras da mocinha casadoira ao som de uma das *unheard melodies* de Claudia Gorbman (1987). A música chega a permanecer durante sequências inteiras, como, por exemplo, naquela em que Agnès escreve uma carta a Jean.

Assim, Bresson reforça, por meio do tipo e da quantidade de música, o antagonismo entre Agnès e Hélène. À música mais frequente da primeira, opõe-se a secura das sequências da outra, como se não fosse permitido a Hélène ser romântica. No final, ocorre a vitória do tema de Agnès.

Aliás, na decupagem técnica do filme⁹¹, aparecem quatro raras indicações de música extradiegética do próprio Bresson (sem contar a música dos créditos, também apontada na decupagem), sendo três na última sequência e relacionadas a Agnès: na chegada de Jean à casa no fim da festa, quando este se aproxima do leito da moça e após a fala final desta: *Je reste* (“Eu fico”). Também se refere a Agnès a indicação restante: está na sequência em que arruma a mala e hesita em partir com Jean.

Em *Anjos do pecado*, também observamos momentos em que a música extradiegética chega a permanecer durante sequências inteiras, aí associada a Anne-Marie. Por exemplo, quando ela se despede de suas fotografias. Ou, nas sequências em que conversa com Thérèse, tentando convencê-la de sua missão de salvá-la, ou ainda, quando, mesmo moribunda, corre atrás de Thérèse. Tal como a Agnès de *As damas do Bois de Boulogne*, Anne-Marie é uma das

⁹¹ Presente na Collection Jaune da Cinemateca Francesa.

“mulheres suaves” de Bresson, uma doçura certamente mascarando a revolta interior, mas que lhe concede um tempo maior de música.

Em *Diário de um padre*, temos também alguns momentos em que a música sublinha a ação. Por exemplo, quando o padre fica sabendo da morte da condessa: o motivo (a) é ouvido em andamento mais rápido para acompanhar a agitação do protagonista, que chega correndo ao castelo e sobe as escadas rapidamente. Outro momento é o da queda do padre no bosque durante suas visitas noturnas aos paroquianos. Como na queda de Anne-Marie em sua perseguição à Thérèse, a música torna-se mais e mais dramática e dissonante até o paroxismo final, coincidindo com a caída do personagem.

Quanto à frequência e à quantidade, em *Diário de um padre*, há muitos momentos de música extradiegética – 39 ao todo, incluindo os créditos –, distribuídos em todo o filme, mas grande parte deles dura bem pouco, de 20 a 30 segundos, estando, muitas vezes, junto com a voz *over*. Na verdade, se levarmos em conta a duração total da música (39’11’’) em relação à do filme (115 minutos), poderíamos considerar que há uma maior parcimônia em *Diário de um padre* do que, por exemplo, no anterior *As damas do Bois de Boulogne*, com duração total de música de cerca de 40 minutos num filme de 85, havendo vários trechos de 3 minutos de música extradiegética. Por outro lado, em *As damas*, parte dessa música é diegética (nos números musicais de Agnès e na festa em seu apartamento), assim como o *Salve Regina* que perpassa todo o filme *Anjos do pecado* (a serem analisados no capítulo dois).

Além disso, a forma como a música de Grünenwald foi utilizada em *Diário de um padre* está mais próxima à concepção do *leitmotiv* wagneriano do que nos filmes anteriores: em meio à uma música “neutra” (DOUCHE, 1994) ouvimos o motivo atomizado, repetido em diversas situações ao longo do filme. Além disso, há uma semelhança grande entre os pequenos fragmentos, dando a impressão de que eles fazem parte de uma mesma partitura (na verdade, o tema (a) que identificamos anteriormente está presente nos trechos a que tivemos acesso de todas as partituras A, B e C de Grünenwald).

Na continuidade dialogada⁹² de *Diário de um padre*, observamos que Bresson pretendia que, já nos créditos, houvesse o “repicar de sinos se afastando ou se aproximando

⁹² Na continuidade dialogada, constavam todos os diálogos do filme, com indicações gerais dos locais das sequências. Já na decupagem técnica, estavam presentes as indicações dos tipos de plano e movimentos de câmera. A continuidade dialogada e a decupagem técnica de *Diário de um padre* estão nos fundos do Crédit National, na Cinemateca Francesa.

segundo o vento”⁹³, renunciando o uso de outros elementos sonoros no lugar de música nos créditos, como acontece nos filme do final de sua carreira.

No entanto, embora a intenção não se confirme no resultado final do filme e sua música extradiegética esteja ainda relativamente bem presente, ela nem sempre está associada aos momentos de maior dramaticidade. Por exemplo, várias pausas em diálogos importantíssimos não possuem música, como acontece na longa conversa do padre com a condessa no dia anterior à morte dela.

Em outros diálogos/ações, a música funciona como uma pontuação final da sequência, como naquela em que a menina Séraphita encontrara o padre desmaiado, no meio da noite, e limpou o rosto dele. Ou ainda, nos finais dos diálogos sempre tensos entre o sacerdote e Chantal.

Pode-se refutar que isso era feito simplesmente para colocar o diálogo em evidência, de modo que a música não atrapalhasse a compreensão das palavras, problema com que se confrontavam os diretores e compositores das décadas de 30 e 40. Porém, uma outra forma interessante de utilização da música no filme que confirma o seu papel de pontuação nos diálogos é a alternância entre a voz *over* do padre sem música e a fala dirigida a ele por um outro personagem, aí com fundo musical.

Bresson lança mão de tal procedimento duas vezes. Primeiramente, durante o exame físico do padre pelo doutor Delbende. A voz do médico com o fundo musical é alternada por duas vezes pelos pensamentos do padre em voz *over* sem música. Outro momento é durante o último encontro do padre com o seu amigo e colega mais velho, o *curé* de Torcy. A sequência começa com a chegada de Torcy, que surpreende o padre bebendo vinho. Este deixa a garrafa cair no chão e inicia-se um diálogo sem música. Quando Torcy fala “Não direi que você é bêbado”, a música extradiegética começa. Ela é interrompida por um pensamento do padre em voz *over*, sem música, e é retomada quando Torcy volta a falar. Essa alternância dá um ritmo à fala entremeada pelos pensamentos.

Então, se em *Diário de um padre* não há exteriorização evidente da música extradiegética em diegética (o que acontece nos filmes anteriores, como veremos no próximo capítulo) essa música empática com os sentimentos do padre parece ser transmitida aos personagens que desenvolvem uma relação de amizade e compreensão com ele: o doutor Delbende e o *curé* de Torcy. A empatia é demonstrada com a instalação da música sobre as

⁹³ “*Tintement des cloches s'éloignant ou se rapprochant, selon de vent*”. Essas indicações somem na decupagem técnica. Nela, não há nenhuma indicação de música extradiegética.

réplicas desses interlocutores, alternando-se com a voz *over* do pároco em seu monólogo interior.

Há, talvez, um único momento de real felicidade para o padre, tanto no filme quanto no livro: o seu encontro com o jovem soldado e motoqueiro Olivier. É quando o protagonista descobre, surpreso, a própria juventude. A falta de música extradiegética justamente nessa sequência nos faz pensar que todos os temas musicais (mesmo quando terminam no modo maior, nas terças picardas) estejam associados à progressão da agonia do padre. Por sua vez, à felicidade associa-se a “música dos ruídos” da moto, num papel próximo ao do *rock* em outra adaptação de Bernanos, *Mouchette*, como veremos no capítulo dois.

Portanto, se aspectos tradicionais do uso da música extradiegética estão presentes na trilogia de Grünenwald com Bresson, uma certa parcimônia e um uso pensado juntamente com a voz *over* e os ruídos são características comuns dela com os filmes seguintes.

1.1.2 Música pré-existente do repertório clássico

Como vimos, a partir de *Um condenado à morte escapou*, Bresson passou a utilizar, principalmente, trechos do repertório clássico pré-existente, que, na segunda fase de sua filmografia, são ainda música extradiegética. Além de *Um condenado à morte escapou*, é o caso de *Pickpocket*, *A grande testemunha* e *Mouchette*.

É importante observar que Bresson, posteriormente, renegou o uso da música extradiegética mesmo nesses filmes. Por exemplo, em entrevista de 1968, perguntado a respeito da sonata de Schubert em *A grande testemunha* e do *Magnificat* em *Mouchette*, ele afirma: “Eu me enganei nos meus primeiros filmes quanto à utilização da música. Ela não deve ser música de **apoio** ou **reforço**”⁹⁴ (in: ABDELMOUMEN, 1968, p.70, grifos originais).

Porém, consideramos tais filmes e suas respectivas trilhas musicais como fundamentais na obra do diretor, além de acreditarmos que, neles, a música aja mais que um apoio⁹⁵, como aqui mostraremos.

Se nos filmes da primeira fase, fizemos uma aproximação da música no cinema de Bresson com algumas obras do cinema clássico francês, nessa segunda fase, uma associação possível é com diretores da *Nouvelle Vague*, que também fizeram bastante uso do repertório clássico pré-existente – François Porcile (1992) lembra a coincidência, nessa época, com o

⁹⁴ No original: “*Je me suis trompé dans mes premiers films sur l’utilisation de la musique. Elle ne doit pas être musique de soutien ou de renfort.*”

⁹⁵ Também Donald Richie (1998) considera que, a partir de *Um condenado à morte escapou*, Bresson utiliza a música menos como apoio e mais como “informação”.

grande desenvolvimento da indústria fonográfica. Além disso, como nos contou também Porcile em entrevista, era uma maneira de se obter o controle sobre um elemento – a música – que normalmente escapava aos auspícios dos diretores. E esse controle era essencial para diretores “autorais”, como Bresson e os jovens da *Nouvelle Vague*.

Entre estes, principalmente Jean-Luc Godard - que foi considerado por Gorbman (2007) como um “autor de música” - utilizou bastante o repertório clássico. Já citamos aqui Marguerite Duras e poderíamos lembrar o papel das *Variações Diabelli* de Beethoven em *Indian Song*. Mas essa característica vai além da francofonia e parece um fenômeno bastante presente nos anos 60. Por exemplo, nos filmes de Stanley Kubrick e de Luchino Visconti. A respeito deste último, há um estudo de Liandrat-Guigues (1994) sobre a utilização do *Prelúdio, Coral e Fuga* de César Franck em *Vagas estrelas da Ursa* (filme de 1965, portanto, um ano antes de *A grande testemunha*).

Em sua *Introdução* ao livro *Music and Cinema*, David Neumeier (2000) identifica duas concepções sobre a forma de utilização, em geral, da música de filme, nomeadas por ele de “sincronização” e “contraponto”. Sincronizada, nas palavras do compositor Max Steiner (citadas por NEUMEYER, 2000), seria “a música que se adapta ao filme como uma luva”⁹⁶, sublinhando as ações.

Já em entrevista a François Weyergans (feita em 1965, mostrada em *Bresson ni vu ni connu*, 1994), ao falar da música em seus filmes da segunda fase, Bresson parece mais inclinado à concepção do contraponto, se o considerarmos, erroneamente, com um sentido de “oposição”, como no senso comum.

A música aprofunda, toca alguma coisa em nós que é misteriosa, coloca-nos numa espécie de ambiência própria para receber certas coisas. Eu não quis me privar dela completamente, mas a empreguei de outro modo. Eu a empreguei como, ao contrário, meio de transformação. Quer dizer, é uma música de oposição. Exemplo: em *Um condenado à morte escapou*, pus uma música religiosa de Mozart enquanto os prisioneiros esvaziam seus baldes. É algo que não tem nenhuma relação com o ato, mas que dá ao ato, a este ato de esvaziar os baldes, quase um valor de rito. Em *Pickpocket*, é outra coisa. A música trazia um movimento.⁹⁷

A idéia de oposição é usada também por Bresson ao definir o seu cinematógrafo: o diretor afirma que ele se constitui de “relações, de cruzamentos de relações, de oposições, de **choques**, de *trocas* entre uma imagem e outra, entre uma imagem e todas elas, entre uma

⁹⁶ “it fits a picture like a glove”

⁹⁷ “La musique approfondit, touche quelque chose en nous qui est mystérieux, nous met dans une espèce d’ambiance propre à recevoir certaines choses. Je n’ai pas voulu m’en priver complètement, mais je l’ai employée d’une autre façon. Je l’ai employée comme, au contraire, moyen de transformation. C’est à dire, c’est une musique d’opposition. Exemple : dans le *Condamné à mort s’est échappé*, j’ai mis une musique religieuse de Mozart pendant que les prisonniers vident leurs tinettes. C’est quelque chose qui n’a aucun rapport avec l’acte, mais qui donnait à cet acte, à cet acte de vider les tinettes, presque une valeur de rite. Dans *Pickpocket*, c’est autre chose. La musique amenait un mouvement.”

imagem e o som” (BRESSION, 1958, negrito nosso e itálico original)⁹⁸. Tais características de “choques” fazem-nos lembrar das ideias do cineasta russo Sergei Eisenstein (2002).⁹⁹

Segundo Eisenstein (2002), a montagem deveria ser feita explorando-se uma série de conflitos. Entre eles, o “conflito entre todo o complexo *ótico* e uma esfera bastante diferente” (EISENSTEIN, 2002, p.60), a acústica. O resultado desse conflito seria o cinema sonoro, que “é capaz de ser realizado como *contraponto audiovisual*” (EISENSTEIN, 2002, p.60).

De fato, Eisenstein se refere, muitas vezes, à noção musical de “contraponto” com o sentido de “conflito”¹⁰⁰, o que não seria correto musicalmente. Com efeito, Michel Chion (1990) lembra que o contraponto musical consiste na existência de vozes independentes na horizontalidade, enquanto a harmonia compreenderia a dimensão vertical, ou seja, as relações de cada nota com aquelas ouvidas no mesmo momento (os acordes) e regularia a conduta das vozes do contraponto.

Para Chion (1990), o contraponto audiovisual seria uma situação muito particular no cinema, já que, dificilmente, imagem e som seriam planos com significados em si mesmos: justamente, a audio-visão (e o traço mostra o acoplamento dos dois termos) implica a sua interdependência. Por outro lado, Jean Mitry (2001) observa que, colocada sobre uma imagem, qualquer música estaria em contraponto, “ponto sonoro contra ponto visual”.

Para além dessa discussão, Mitry (2001) cita exemplos que nos mostram que, na verdade, na época de Eisenstein e Pudovkin, a noção de “som em contraponto” ou “som assíncrono” se referia, muitas vezes, ao som fora-de-campo¹⁰¹.

No entanto, se considerarmos a característica da “oposição” aventada por Bresson, para além do contraste do tipo de música com as imagens, podemos também percebê-la, de um certo modo, no fato de que os filmes da segunda fase do diretor se passam numa época

⁹⁸ No original: “*des rapports, des croisements de rapports, des oppositions, des chocs, des échanges entre une image et une image, entre une image et toutes les images, entre une image et le son*”.

⁹⁹ Georges Sadoul (1967) escreve sobre essa aproximação entre Bresson e Eisenstein. Sadoul fala sobre isso a Bresson, durante entrevista, mas o diretor, surpreso, não confirma nenhuma influência de Eisenstein em seu pensamento. A aproximação entre conceitos de Bresson e do cinema russo dos anos 20 também é feita por Provoyeur (2003) e no recente livro em português de Carlos da Silveira e Thiago da Rosa (*A metafísica do cinema de Robert Bresson*, Rio de Janeiro: Batel, 2011).

¹⁰⁰ Tal crítica ao uso de “contraponto” como “contraste” também é feita por Guilherme Maia (2007).

¹⁰¹ Podemos ver essa mesma associação ao som fora-de-campo nos exemplos dos filmes de Pudovkin em PUDOVKIN, Vsevolod. *Film technique and Film acting*. Evergreen original, 1960. Várias acepções do diretor em relação ao som e à música permitem-nos, mais uma vez, aproximar Bresson do cinema russo dos anos 20. Por exemplo, Pudovkin afirma: “Não há necessidade, a meu ver, de começar um som quando a sua imagem correspondente aparece primeiro e de cortá-lo quando a imagem passou” (“*There is no necessity, in my view, to begin a sound when its corresponding image first appears and to cut it when its image has passed*”, PUDOVKIN, 1960, p.196), ou em: “A música não é nunca um acompanhamento, mas um elemento separado do contraponto; tanto o som como a imagem preservam a sua própria linha” (“*The music is never an accompaniment but a separate element of counterpoint; both sound and image preserve their own line*”, idem, p.200)

contemporânea ou próxima à rodagem do filme, enquanto as músicas extradiegéticas neles utilizadas cobrem um período do Barroco (Lully e Monteverdi), passando pelo Classicismo (Mozart), indo até o início do Romantismo (Schubert).

É claro que tal repertório não se restringe ao passado antigo, pois é executado e ouvido no presente, e, desta forma, possui atualizações de seus significados, mas não deixa de carregar consigo resíduos de sua própria época. Por outro lado, essas músicas, até mesmo por serem extradiegéticas, não nos parecem ser o que provavelmente os personagens de tais filmes, como as jovens Marie e Mouchette, ouviriam em seu cotidiano (e, no caso desses dois filmes, há uma presença marcante da música popular, como veremos no capítulo dois).

Por isso, acreditamos que tais filmes trazem uma “disparidade” - termo, como vimos, usado por Schrader (1988), embora não pensando exatamente na música. Enquanto a imagem nos mostra elementos típicos de um presente - os bondes em *Pickpocket*, os blusões de couro dos rapazes e suas mobiletes em *A grande testemunha*, o parque de diversões em *Mouchette*, os prisioneiros franceses e os soldados alemães em *Um condenado à morte escapou* - sua música nos proporciona, de certa forma, um outro regime de temporalidade.

Pois, tal como a peça de César Franck em *Vagas estrelas da Ursa* (1965), na análise de Liandrat-Guigues (1994), essa música extradiegética dos filmes de Bresson não seria uma simples ilustração, mas abriria um novo horizonte para o espectador, permitindo que este reconheça o encadeamento de uma temporalidade à outra. Ela estaria no fio, analisado por Deleuze (1985), que transmite uma dimensão de tempo transespacial ao sistema.

Já que falamos de temporalidades, de presentes e de passados, há que se fazer uma pequena digressão sobre as questões do anacronismo e do contemporâneo. Georges Didi-Huberman (2000), ao tomar a História da Arte como objeto, dizia que o anacronismo, longe de ser a maldição a assombrar comumente os historiadores, representaria, na verdade, uma necessidade interna das próprias imagens, “um modo temporal de exprimir toda a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (p.16). Tal característica se dá, segundo ele, por conta da dinâmica mesma da memória, que procede por montagem de tempos heterogêneos.

Schrader (1988) considera Bresson um cineasta anacrônico no sentido de alguém que não se interesse pelo contemporâneo. Não concordamos com essa afirmação. Levando-se em conta as ideais de Didi-Huberman, se anacronismo há em Bresson, ele seria extremamente salutar.

Giorgio Agamben (2008) lembra a citação de Roland Barthes - “O contemporâneo é o inatual” - e observa também que Nietzsche se pretendia contemporâneo ao presente por meio

de uma certa defasagem, considerando “o que pertence verdadeiramente ao seu tempo, o verdadeiro contemporâneo, é aquele que não coincide perfeitamente com ele” (p.9-10). Por causa disso, ele seria “mais apto que os outros a perceber e compreender seu tempo” (p.10)¹⁰². Agamben conclui que a contemporaneidade é uma tensão com o presente, ou seja, uma relação com o tempo por defasagem e anacronismo.

Desta forma, mesmo nos seus filmes sobre a Idade Média, Bresson foi tão contemporâneo em relação à juventude francesa como fora naqueles que se passam na época da rodagem. Em *O processo de Joana d’Arc* – filme que, cronologicamente pertence também a essa fase intermediária da carreira de Bresson e cuja música será analisada no próximo item -, o aspecto físico de Florence Delay/Joana d’Arc na prisão, com os cabelos cortados na altura do pescoço, blusa, calça-comprida e botas, é bastante semelhante ao das jovens contemporâneas de 1962.

Do mesmo modo, os personagens masculinos de *Lancelot do lago* (1974), com seus cabelos compridos, também lembram a moda dos jovens dos anos 70. São, na verdade, bastante semelhantes aos jovens contemporâneos do filme seguinte, *O diabo provavelmente* (1977). A respeito de *Lancelot*, Bresson afirmou em várias entrevistas que pretendia aproximar o filme de nós por meio dos sentimentos, evitando por isso as referências à magia da lenda (in DONIOL-VALCROZE, GODARD, 1960; GODARD, DELAHAYE, 1966).¹⁰³

Com efeito, nos filmes de Bresson, os jovens e suas inquietações estão sempre presentes, pois ele tenta, como faz o contemporâneo de Agamben (2008), perceber a luz inacessível na obscuridade do presente, o que é bastante evidente, por exemplo, em *O diabo provavelmente*. Retornaremos a esse assunto no capítulo dois.

Voltando à música extradiegética dos filmes da segunda fase e levando-se em conta os conceitos de Didi-Huberman (2000), quando os trechos de música são montados com as imagens, haveria uma junção de tempos heterogêneos. Para o filósofo, a legibilidade da imagem, viria, justamente, das escolhas de montagem, fundando-se sobre uma “aproximação de incomensuráveis”¹⁰⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2004, p.174). Disparidades tão aparentemente incomensuráveis, como o uso de uma peça de Schubert como tema de um jumento.

¹⁰² Tradução nossa da citação inteira: “*Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni adhère à ses prétensions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément pour cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir sont temps.*” (AGAMBEN, 2008, p.9-10).

¹⁰³ Sobre este assunto, publiquei o artigo *Robert Bresson, cineasta do contemporâneo*, no Dossier do volume de outubro de 2011 da revista *Imagofagia*.

¹⁰⁴ “*rapprochement des incommensurables*”

Calabretto (2000) chega a associar essa aproximação de tempos ao estranhamento brechtiano¹⁰⁵ e enfatiza o poder dessa música, já parte de um contexto definido, na recepção do filme.

Servindo-se de categorias brechtianas, poderíamos dizer que a escuta de um trecho musical fora do próprio contexto – neste caso, a época clássica na qual a maior parte desse repertório foi escrito – em estado de estranhamento, reforça as suas internas e essenciais coordenadas de sentido, e impede uma possibilidade de síntese, de funcionalidade com a imagem qualquer que seja. Portanto, na relação entre o objeto musical, conhecido, pleno de referências e de sedimentações históricas, e o objeto cinematográfico ‘novo’ e a ser descoberto, o primeiro se torna indiscutivelmente elemento carregado de sentido (CALABRETTO, 2000, p.170).¹⁰⁶

No entanto, para além dessa tensão da música do passado com o presente da imagem, é possível, por outro lado, reconhecer uma semelhança intrínseca entre elementos de um e outro. Para usarmos o mesmo exemplo citado por Bresson a Weyergans, a semelhança entre a solenidade da missa de Mozart, por exemplo, e a evasão do prisioneiro filmada como uma cerimônia. Com efeito, Bresson dissera que escolhera essa missa porque a sua “cor” lhe parecera com a do filme (SÉMOLUÉ, 1993, p.85).

Como também evocara o diretor, em *Pickpocket*, é bastante importante o movimento. Desta forma, sobre o *ballet* das mãos dos bateadores de carteira ouvimos as danças da música de Lully. Mas as semelhanças e analogias não se restringem a esses filmes. Também o *Andantino* de Schubert em seu passo contínuo e incessante dá sentido às andanças do jumento Balthazar. E a jovem Mouchette desvirginada, envolvida num pano branco e se preparando para o suicídio ao som de *Magnificat* não deixa de lembrar a virgem Maria.

Sémolué (1971) resume a utilização do repertório clássico nesses filmes como “um jogo de semelhanças e oposições”¹⁰⁷. Já Matthew Mc Donald (2007) observa que, se uma dimensão de contraste da música em relação às imagens parece ser mais evidente na ironia com que, por exemplo, Stanley Kubrick fazia uso do repertório clássico, diferentemente, Bresson o emprega como uma sinergia.

Comparando esse mesmo aspecto em Kubrick e Bresson, Philippe Carcassone (1980) salienta a característica de “coincidência ética e estética” da música com as imagens nos filmes do último. Assim, diferentemente da mistura de épocas e referências, que dariam às

¹⁰⁵ Susan Sontag (2000) também considera brechtiano o uso das vozes dos modelos, como veremos no capítulo três.

¹⁰⁶ Tradução nossa do italiano : “*servendoci di categorie brechtiane, potremmo dire che l’ascolto di un brano musicale al di fuori del proprio contesto – in questo caso, l’età classica in cui la maggior parte di questi repertori sono stati scritti – in stato di straniamento, rafforza le sue interne ed essenziali coordinate di senso, e impedisce una qualsiasi possibilità di sintesi, di funzionalità con l’immagine. Pertanto, nel rapporto fra l’oggetto musicale, conosciuto, pieno di rimandi e di sedimentazioni storiche, e l’oggetto cinematografico ‘nuovo’ e da scoprire, il primo diviene indiscutibilmente elemento portante di senso.*”

¹⁰⁷ “*un jeu de ressemblances et d’oppositions*”

músicas dos filmes de Kubrick um caráter de pura ornamentação e a perda da economia própria das obras originais – “desmusicalizadas”, nas palavras de Carcassone -, em Bresson haveria uma “promessa de osmose mantida pela música”, que a situaria para além de uma simples “citação” (CARCASSONE, 1980).

“Sinergia”, “coincidência”, “osmose”, palavras contidas nessas análises que se aproximam do que buscaremos fazer a seguir: evidenciar, principalmente, as analogias formais entre as obras musicais originais e a maneira como seus trechos estão presentes nos filmes de Bresson. Ainda evocaremos outras analogias, como aquelas entre movimentos contidos na imagem e a música, tal como faz Mc Donald (2007) em seu artigo sobre *A grande testemunha*.

O próprio Bresson vai abandonando a terminologia de “oposição” em favor cada vez mais da “transformação” pela montagem (embora a insistência no poder desta nos evoque novamente Eisenstein):

(O cinematógrafo) é a arte da relação, relação entre imagens, entre imagens e sons, entre sons e sons. A captura de imagens e de sons com a câmera e o gravador são atos criadores. Mas o ato criador por excelência, é a montagem, quando os sons e as imagens, que foram gravados separadamente, são postos em contato uns com os outros, transformam-se sob o nosso olhar (in: BUREAU, 1966).¹⁰⁸

O ato de transformação é evocado também por Bresson como uma função específica da música, em entrevista citada por Schrader: “Eu uso a música como meio de transformação do que está na tela”¹⁰⁹ (in: SCHRADER, 1988, p.82).

A dimensão de associação de significados pela montagem é também importante no nosso estudo. Chion (1990) considera que, tal como no cinema mudo, a música extradiegética, ao mesmo tempo em que promove uma “recusa consciente do visual” (a recusa do visual de suas fontes), “carrega visões que são mais belas que as imagens”¹¹⁰ (CHION, 1990, p.117).

É na Literatura de Marcel Proust que podemos encontrar uma teorização da associação dos sentidos, embora, na verdade, para Proust, as imagens advenham do passado, pela memória involuntária¹¹¹, que uma determinada sensação desencadeia (e nisso parece com o conceito grego de *phantasia*, evocado por Rodolfo Caesar¹¹²: a imagem como resultado da sensação). No caso, como exemplos do desencadeamento de imagens visuais por uma

¹⁰⁸ No original : “(Le cinématographe) C’est un art de rapport, rapport entre images, entre images et sons, entre sons et sons. Les prises de vues et de sons avec la camera et avec le magnétophone sont des actes créateurs. Mais l’acte créateur par excellence, c’est le montage, quand les sons et les images, qui ont été enregistrés séparément sont mis en contact les uns avec les autres, se transforme sous notre regard.”

¹⁰⁹ “I use music as a means of transformation of what is on the screen”. Schrader cita a entrevista com o diretor feita por James Blue, contida num livro de 1965.

¹¹⁰ No original : “dans son refus conscient du visuel, charrie des visions qui sont plus belles que les images.”

¹¹¹ Para saber mais sobre a memória involuntária em Proust: BENJAMIM, 2008.

¹¹² Em seu texto *Da imagem ao som, fulgor*.

sensação auditiva, o ruído que um garçom produz ao bater com a colher num prato traz-lhe tanto o ruído do martelo do trem em que ele viajara, quanto a visão das árvores diante das quais estava; e as obras musicais de Vinteuil lhe pareciam sintetizar “tantas outras sensações” (PROUST, 1986, p.256)¹¹³.

Se o tema de Vinteuil traz imagens do passado para o narrador de Proust, também a música extradiegética clássica pré-existente, sendo um repertório já sedimentado nos estudos de Musicologia e na cultura, carrega “visões”, imagens do inconsciente coletivo. Estaria plena de latências, resíduos, traços de outras épocas, considerados por Vanda Freire (1994). Por isso, evocaremos também, nas análises, significados da obra na época em que foi composta.

Quanto às peças em si utilizadas por Bresson, observamos que o diretor evita as obras mais famosas dos compositores, ou seja, os “achados”. Adorno (1999) reconhecia o desenvolvimento, entre os consumidores da Indústria cultural, de um fetichismo na escuta tanto da música ligeira, quanto da música clássica. Entre os fetiches desta última, cita peças e trechos continuamente executados e gravados justamente por serem mais conhecidos, o que cria um círculo vicioso: o mais conhecido tem mais sucesso, portanto, “é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido” (ADORNO, 1999, p.75).

Então, alguns dos temas dessas músicas são considerados por Adorno como “achados”, ou seja, produtos a serem comprados separadamente e levados para casa, como os objetos roubados do batedor de carteiras. Seriam fetiches roubados ao conjunto da música clássica: o particular torna-se independente do todo, ele cancela a consciência do todo formal.

Embora, no cinema, em geral, só se possa usar partes das músicas, nos filmes de Bresson, elas aparecem tão poucas vezes e duram tão pouco tempo, que dificilmente o espectador as sairia assobiando. Além disso, a utilização de diferentes trechos das peças (mesmo que haja também repetições), faz com que, de certa forma, tenhamos referência à obra inteira, ou seja, confere um caráter de todo orgânico ao componente musical (LIANDRAT-GUIGUES, 1994).

É também esse aspecto que nos facilita na busca da analogia das formas musicais das peças utilizadas com a forma como aparecem em *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket* e *A grande testemunha*. Já a análise de *Mouchette* será feita no próximo item por conta da sua estrutura de pergunta e resposta.

¹¹³ Na citação original: “*tant d’autres sensations dont j’ai parlé et que les dernières oeuvres de Vinteuil m’avaient paru synthétiser.*” (PROUST, 1986, p.256).

Não utilizaremos nos próximos itens o termo *leitmotiv*, pois a teoria sobre ele dizia respeito à obra de Wagner ou à música tradicional de cinema, o que não é o caso da música extradiegética estudada a seguir.

1.1.2.1 Comunidade de coro e orquestra em *Um condenado à morte escapou*¹¹⁴

Poet, be seated at the piano.
 Play the present, its hoo-hoo-hoo,
 Its shoo-shoo-shoo, its ric-a-nic,
 Its envious cachinnation.
 [...]
 That lucid souvenir of the past,
 The divertimento;
 That airy dream of the future,
 The unclouded concerto...
 [...]
 Be thou the voice,
 Not you. Be thou, be thou
 The voice of angry fear,
 The voice of this besieging pain.
 (Wallace Stevens, *Mozart, 1935*)¹¹⁵

Em *Um condenado à morte escapou*, ouvimos trechos do *Kyrie da Missa em dó menor K427* de Wolfgang Amadeus Mozart. Bresson indica nos créditos que o regente foi I. Disenhaus, mas não dá o nome do coro nem o da orquestra.

O *Kyrie* é a primeira parte da missa cristã e seu verso *Kyrie eleison* (uma expressão em grego) significa “Senhor tende piedade de nós”. Na música completa, esse pedido de piedade se segue com *Christe eleison* (“Cristo tende piedade de nós”) e volta com *Kyrie eleison*.

No filme, os trechos de música são utilizados apenas em nove momentos. No primeiro, durante os créditos, ouvimos o início do *Kyrie*, incluindo a entrada do coro. Nos três momentos seguintes, apenas a introdução instrumental acompanha as caminhadas dos prisioneiros. Na quarta vez, volta o coro, embora numa parte diferente daquela do início, e num momento decisivo: é quando o prisioneiro Orsini tenta fugir. As três vezes seguintes, novamente instrumentais, referem-se, respectivamente, à Orsini de volta à prisão após sua captura, a outra caminhada no pátio e à escolha do protagonista Fontaine quanto a levar ou não o companheiro Jost em sua fuga. O último momento, com o coro, é quando Fontaine e

¹¹⁴ No título desse filme, há um intertexto com Dostoievski e, por meio dele, com o ensaio de Victor Hugo, *O último dia de um condenado*, várias vezes citado pelo autor russo ao longo de sua obra. Por exemplo: “Os condenados à morte, dizem, têm um sono extraordinariamente profundo na última noite” (em *A dócil*, DOSTOIEVSKI, 2005, p.61); “Então, é verdade que as pessoas que são levadas para execução se aferram em pensamento a todos os objetos que encontram pelo caminho” (em *Crime e castigo*, DOSTOIEVSKI, 2001, p.87). Também em *O idiota* (DOSTOIEVSKI, 2002), há uma longa discussão sobre o tema.

¹¹⁵ Tradução nossa literal: “Poeta, fique sentado ao piano/Toque o presente, seu ú-ú-ú/Seu zu-zu-zu, seu ric-a-nic/Sua risada estridente invejosa/[...] Aquela lembrança lúcida do passado/O divertimento/Aquele sonho airoso do futuro/O concerto sem nuvens/[...] Sede vós a voz, Não você. Sede vós, sede vós/A voz do medo irado/A voz desta dor oprimida.”

Jost, tendo sua fuga bem sucedida, afastam-se da prisão. Esquematizando todos os trechos num quadro, temos:

Tabela 2: Trechos de música em *Um condenado à morte escapou*

Trecho	Tempo	Parte da música	Momento do filme
1	0'17'' - 1'55''	Introdução instrumental + coro 1	Créditos – imagem do muro
2	19'04'' - 19'27''	Introdução instrumental	Subida a partir do pátio
3	26'54'' - 27'15''	Introdução instrumental	Descida ao pátio
4	37'50'' - 38'12''	Introdução instrumental	Descida ao pátio
5	46'09'' - 47'	Coro 2 (com interrupção)	Tentativa de fuga de Orsini
6	48'59'' - 49'21''	Introdução instrumental	Fontaine vê (de sua cela) Orsini sendo levado (para fuzilamento)
7	58'08'' - 58'31''	Introdução instrumental	Descida ao pátio
8	65'44'' - 66'07''	Introdução instrumental	Na cela, Fontaine decide se vai levar Jost em sua fuga.
9	94'29'' - 96'15''	Coro 2 (inteiro)	Fuga de Fontaine e Jost.

Como vemos, há um esquema geral bastante simétrico quanto ao uso de trechos de coro ou apenas instrumentais: coro (precedido da introdução instrumental) – 3 partes instrumentais - coro - 3 instrumentais - coro. Além disso, o coro 2 vem aos 46 minutos de um filme de 96, ou seja, mais ou menos em sua metade. Já as partes instrumentais possuem intervalos de cerca de 20 e 25 minutos em relação aos coros do começo e do fim, respectivamente, possuindo, entre suas três repetições, intervalos de sete ou 10 minutos, o que revela também uma simetria.

Com efeito, a simetria é base para várias formas musicais, mas está presente principalmente no período do Classicismo, em que viveu Mozart, e onde o equilíbrio da forma era um valor fundamental.

O cineasta Eric Rohmer afirmou que o filme “rivaliza” com a música e sai vitorioso, que “esses poucos compassos mozartianos não acrescentam nada”¹¹⁶ (ROHMER, 1956, p.44). Embora não acreditemos, como Rohmer, que haja um “confronto” entre o filme e a música (a não ser um confronto no sentido dado por Eisenstein e Bresson, de um novo sentido surgido a partir da montagem do som e da imagem), concordamos que *Um condenado à morte escapou* não tem em sua música um simples suporte para as ações dos personagens. Isso explica o fato de que os maiores intervalos entre a utilização de trechos musicais estejam justamente no começo do filme (a tentativa frustrada de fuga de Fontaine e os seus primeiros dias na prisão) e no seu final (o processo da fuga bem sucedida¹¹⁷), momentos de mais ação.

¹¹⁶ No original: “*Ces quelques mesures mozartiennes n’ajoutent rien*”

¹¹⁷ Nesta última parte, de uma certa forma os apitos do trem e seu rolamento substituem a música. Analisaremos estes sons no capítulo três.

Na verdade, Manlio Piva (2004) e Christian de Chalonge (s/d) observam que Bresson pensara inicialmente em só utilizar a música nos créditos iniciais e no final, semelhante ao que fez, posteriormente, em *O processo de Joana d'Arc* e *Mouchette*.¹¹⁸

Bresson também não aproveita muito uma indicação de música presente no livro de Devigny (1956). É o *Chant des Bataillonnaires* (“Canto dos soldados do batalhão”), cuja letra Devigny transmite ao prisioneiro do lado de sua primeira cela por meio dos códigos das batidas na parede, e cuja melodia o narrador diz ter assobiado por muito tempo para lembrar as palavras (DEVIGNY, 1956).

<i>Il est sur la terre africaine</i>	Existe na terra africana
<i>Un bataillon dont les soldats, dont les soldats</i>	Um batalhão cujos soldados, cujos soldados
<i>Sont tous des gars qui n'ont eu de veine</i>	São todos sujeitos que não tiveram sorte
<i>En marchant sur la grand-route</i>	Marchando sobre a grande estrada
<i>Souviens-toi, oui, souviens-toi,</i>	Lembre-se, sim, lembre-se
<i>Les anciens l'ont fait sans doute</i>	Os antigos o fizeram provavelmente
<i>Avant toi, bien avant toi.</i>	Antes de você, bem antes de você
<i>De Gabès à Tataouine</i>	De Gabès a Tataouine
<i>De Gafsa à Médénine ?</i>	De Gafsa a Medenine ?
<i>Sac au dos dans la poussière</i>	Com a mochila nas costas na poeira
<i>Marche, Bataillonnaire.</i>	Marche, soldado do batalhão.

(DEVIGNY, 1956, p.46, tradução nossa ao lado)

No artigo do *Figaro Littéraire*, Devigny (1954) só menciona a canção, mas não escreve suas palavras, presentes somente no livro¹¹⁹. No filme, os únicos resquícios da música são os seus pedaços de letra escritos por Fontaine na parede para ajudar a transmissão ao companheiro¹²⁰.

Assim, Bresson não faz como em *Mouchette*, quando “expandiu” a *Canção da Esperança*, já indicada no livro de Bernanos adaptado, que, no filme, é ouvida como música, composta por Jean Wiener (a ser analisada no capítulo dois). Talvez porque o *Chant des Bataillonnaires* seja uma canção que, além de provavelmente real, possui, em sua letra, uma série de especificações de locais, que o diretor preferiria não ter.

¹¹⁸ Na decupagem técnica, presente na *Collection des Scénarios* da Cinemateca Francesa, só há uma indicação de música extradiegética – e com uma interrogação - no momento em que Fontaine e Jost começam a se preparar para a fuga iminente, barbeando-se. É como se a música aí servisse para indicar o início da libertação dos dois.

¹¹⁹ Bresson conheceu a história por meio do artigo publicado no *Figaro Littéraire* em 1954 e Devigny escreveu o livro na época da rodagem do filme. Por outro lado, Bresson conta ter sido ajudado por Devigny (em entrevista com Pierre-André Boutang, em *Le Point*, 16/05/1983) – que esteve, inclusive, no *set* de filmagem, como um consultor em relação aos “detalhes realistas” do filme - e é provável que tenha se baseado também nos rascunhos do livro. Isso explica que a decupagem do filme seja, em diversos momentos, mais próxima ao relato do livro do que ao do *Figaro Littéraire*. Por exemplo, no artigo, após a surra que Devigny leva dos soldados alemães, assim que chega à prisão, são prisioneiros como ele que o levam à sua cela e eles conversam entre si; no livro, a história se passa como no filme. Já os comentários *over* de Fontaine no filme estão mais calcados no relato do artigo.

¹²⁰ A canção está indicada na continuidade dialogada de Bresson, presente nos fundos de Pierre Charbonnier da Cinemateca Francesa, como uma opção em sua decupagem (*Collection des Scénarios*, também na Cinemateca Francesa).

Pela mesma razão, talvez, ele também não inclua o trecho de música de letra nacionalista cantada por uma mulher no pátio e que dá a Devigny “uma emoção indizível, uma coragem nova”¹²¹, canção contida apenas no livro (DEVIGNY, 1956, p.37), nem a *Marseillaise* cantada pelas mulheres no artigo (DEVIGNY, 20 /11 / 1954, p.8). Portanto, a única música do filme é o *Kyrie* de Mozart.

Analisando as diversas tonalidades utilizadas em toda a obra de Mozart, Jean-Victor Hocquard lembra que o dó menor do *Kyrie*, tom principal também da missa, foi relativamente raro na obra do compositor, empregado apenas em grandes ocasiões (HOCQUARD, 1994). Hocquard o considera bastante trágico e sugestivo de uma ruptura que precederia uma libertação. Numa frase que nos faz pensar no percurso de Fontaine, o autor afirma: “Este tom traz ao trágico um valor tônico, o de uma angústia ativa, aquém da esperança, mas que é já uma vitória sobre o desespero”¹²² (HOCQUARD, 1994, p.178).

Lembrando a discussão sobre o contemporâneo de Agamben (em 1.1.2) e considerando o poema de Stevens da epígrafe, podemos dizer que, nesse filme, a música de Mozart “toca o presente”, (fatos recentes da época), ao mesmo tempo em que expressa “um sonho de futuro”. Como o anjo de Paul Klee, citado por Benjamim (2008), esta música visa tanto o passado recente da segunda guerra, quanto o longínquo tempo de Mozart, e, num “salto de tigre” (BENJAMIM, 2008), visa também o futuro.

Conforme já citamos, Bresson considerou a “cor” da missa próxima ao filme (SÉMOLUÉ, 1993, p.85). Com efeito, a solenidade do trecho instrumental combina com as imagens dos prisioneiros andando como se estivessem numa procissão. Esse caráter de ritual também está presente no artigo e no livro de Devigny (1954,1956, respectivamente), onde a fila dos prisioneiros é caracterizada como um cortejo solene, de ritmo lento, feito de ações repetitivas.

Em Montluc, no centro do corredor, nós nos reuníamos em silêncio: não tínhamos o direito de trocar uma palavra enquanto nos acorrentavam uns aos outros. Esta cena, embora bem simples e cotidiana, tomava para muitos um caráter solene [...]. Quando nossa triste coluna se desfazia,[...] era para pegar o caminho do Hotel Terminus, onde ocorriam os interrogatórios. (DEVIGNY, 1954, p.1)

Nós rodávamos em círculo no pátio. Nosso triste cortejo ia ao longo do barracão de madeira, passava sob as janelas da sala comum dos homens, desfilava diante do atelier e terminava o seu circuito perto do lavatório onde, a cada dez minutos, sob o sinal do Alemão, seis prisioneiros se precipitavam, tomando o lugar de seis camaradas que voltavam à sua fila. (DEVIGNY, 1956, p.60)

¹²¹ “une indicible émotion, un courage nouveau”. A letra se refere à Alsácia e à Lorena, regiões da França que foram pivôs dos conflitos entre França e Alemanha desde a Guerra Franco-Prussiana de 1870, passando pelas duas grandes guerras: “Vous n’aurez pas l’Alsace et la Lorraine. Et malgré vous...”

¹²² Tradução nossa do francês : “Ce ton apporte au tragique une valeur tonique, celle d’une angoisse active, au deçà de l’espérance, mais qui est déjà une victoire sur le désespoir.”

No pátio, nosso cortejo se desenrolava a cada dia sobre o mesmo ritmo triste e lento (idem, p.75).¹²³

Por outro lado, vemos que essa junção inusitada, sagrado e excrementos (a “música de oposição” a que Bresson se referia na entrevista a Weyergans). Chega a ser um oxímoro audio-visual (o oxímoro é uma figura de retórica caracterizada pela aproximação de opostos ou termos incongruentes). Pedro Aspahan também comenta esse aspecto: “Produz-se um choque entre o visual e o sonoro: a limpeza das fezes com a música sacra do *Kyrie*. O movimento dos prisioneiros em fila, cada qual com seus hematomas, manchas de sangue, roupas rasgadas, forma uma procissão de corpos vigilâmbulos.” (ASPAHAN, 2008, p.57).

Mais do que um contraste, Bresson evocou o poder de “transformação” da música nesse filme: “Em *Um condenado à morte escapou*, a *Missa em dó* de Mozart dá ao esvaziamento dos baldes no pátio da prisão um aspecto litúrgico que a imagem não tem” (em entrevista com Ajame, 1966)¹²⁴.

Quanto à forma musical em si, além da já mencionada simetria, observamos outras analogias, que proporcionam uma relação de sinergia entre filme e música.

A parte instrumental utilizada corresponde aos cinco primeiros compassos do *Kyrie* (Fig.8). Embora curto, é um trecho com cromatismos – que dão um efeito doloroso e expressivo (NYS, 1982) - e cheio de tensão, como convém a um filme em que o tempo todo se lida com o perigo da morte e em que se espera a fuga de Fontaine, anunciada já no título.

Figura 8: parte do primeiros violinos, cinco primeiros compassos do *Kyrie*



Fonte: edições Breitkopf & Härtel

Observamos, nessa melodia, inicialmente, um movimento de descida (dó-sol-mi bemol-ré) e, depois, uma subida (ré-mi-fá) e uma descida (fá-mi) em progressão ascendente. São movimentos análogos ao que acontece na imagem: por vezes, os prisioneiros descem ao pátio (trechos 3, 4 e 7), por vezes, sobem de volta às suas celas (trecho 2).

¹²³ Nos originais, respectivamente: “*A Montluc, au centre du couloir, nous nous rassemblions, en silence : nous n’avions pas le droit d’échanger une parole pendant qu’on nous enchaînait les uns aux autres. Cette scène, pourtant toute simple et quotidienne, prenait pour beaucoup un caractère solennel.[...] Quand notre triste colonne s’ébranlait, [...], c’était pour prendre le chemin de l’hôtel Terminus, où avaient lieu les interrogatoires...*” “*Nous tournions en rond dans la cour. Notre triste cortège longeait la baraque de bois, passait sous les fenêtres de la salle commune des hommes, défilait devant l’atelier et terminait son circuit près du lavoir où, toutes les dix minutes, sur un signe de l’Allemand, six prisonniers se précipitaient, prenant la place de six camarades qui rejoignaient le rang.*”; “*Dans la cour, notre cortège se déroulait chaque jour sur le même rythme triste et lent.*” A maior semelhança das cenas do filme com a descrição contida no livro em relação à da artigo é mais um dos motivos que nos levam a acreditar que Bresson já tivesse tido contato com o primeiro durante a realização do filme.

¹²⁴ No original: “*dans Un condamné à mort s’est échappé, la Messe en ut de Mozart donne au vidage des tinelles dans la cour de la prison un aspect liturgique que l’image n’a pas.* »

Danielle Dahan (2004) observa que a introdução instrumental teria uma função de abertura tanto no sentido musical quanto da diegese do filme: não apenas essas primeiras notas são, por si só, a abertura do *Kyrie*, como também traduzem a preparação de Fontaine para a fuga, suas manobras para sair do encarceramento em direção ao exterior da prisão. O aspecto de “preparação” está na própria estrutura da música, no sentido de que os violinos precedem a explosão das vozes do coro (DAHAN, 2004).

Michel Chion¹²⁵ constata que, mesmo não se seguindo o coro, todas as vezes em que ouvimos a introdução instrumental, por reconhecimento do que já foi anunciado nos créditos – mesmo porque o volume vai aumentando pouco a pouco –, sentimos que algo está para acontecer. Numa análise semelhante, para Dahan (2004), as repetições da introdução instrumental do *Kyrie* ao longo do filme possuem uma função tanto mnemônica do *topos* da fuga (os muros a serem transpostos) como preditiva do seu sucesso.

Já Pedro Aspahan (2008) considera para o fato de ser a música nessas sequências puramente instrumental a possibilidade de que as vozes estariam guardando o último pedido de piedade para aqueles que ficaram na prisão depois da fuga de Fontaine (além do pedido de piedade durante a fuga de Orsini, como analisaremos mais adiante).

Assim, o trecho instrumental está, na maioria das vezes, sobre as imagens dos presos em fila, funcionando quase como um estribilho¹²⁶. Para Aspahan (2008), a repetição é justamente a forma como “Bresson transforma a dureza da prisão num ritual constante, repetitivo, disciplinado, de tentar sobreviver ao massacre” (ASPAHAN, 2008, p.57). Assim, ela contribuiria para a “construção da rotina sonora da filme” (ASPAHAN, 2008, p.57) e nos ajudaria a “penetrar na monotonia do universo carcerário”¹²⁷ (DOUCHE, 1994, p.67). Com efeito, este filme, mais do que *Pickpocket* e *A grande testemunha*, é construído com base na repetição de gestos e música, uma repetição que, no sentido deleuziano, contém também a diferença.

O desenho rítmico desses primeiros compassos da música está presente ao longo de todo o *Kyrie*. Nys (1982) observa um caráter de litania, com “as repetições incessantes do texto, a resposta *eleison* confiada ao coro após um solo [...], a insistência na retomada do motivo feito de notas repetidas, o caráter implorante, suplicante, feito de cromatismos

¹²⁵ Em aula do curso *Audio-vision*, na universidade Paris 3, em abril de 2012.

¹²⁶ Preferimos usar “estribilho” e não *leitmotiv* pelas implicações teóricas desse último conceito e para sair do senso comum com que ele é normalmente utilizado.

¹²⁷ “*pénétrer dans la monotonie de l’univers carcéral.*”

dolorosos.” (NYS, 1982, p.89-90)¹²⁸ Portanto, a própria estrutura da música tematiza uma insistência tão repetitiva quanto os movimentos obstinados de Fontaine no trabalho de produção de sua fuga, assim como o caráter circular da roda dos prisioneiros no pátio.

Na verdade, esses trechos ocorrem, em geral, em momentos de impossibilidade de comunicação, pois, embora no pátio estejam todos juntos, os prisioneiros são proibidos pelas guardas de falarem entre si. Por isso, Briot (1957) observa que a música reforça o silêncio de base e o isolamento de Fontaine. De todo modo, não deixam de ser momentos de “coletividade”.

A primeira vez em que ouvimos apenas a introdução instrumental (trecho 2) é depois que os prisioneiros tiveram um momento de “socialização”, no lavatório, escamoteando a vigilância dos soldados para terem a oportunidade de dizerem seus nomes. A música começa quando retomam seus baldes e retornam às celas em fila, talvez com um certo alívio pela possibilidade de contato. Junto com ela, ouvimos os passos dos prisioneiros e a voz *over* de Fontaine (“O tempo de esvaziar nossos baldes e de jogar um pouco de água no rosto, voltávamos às nossas celas para mais um dia inteiro”).¹²⁹

Já na segunda vez (trecho 3), a música é ouvida no momento contrário: o da descida ao pátio. Junto com ela, não ouvimos a voz *over* de Fontaine, só o ruído dos passos arrastados e o término do trecho coincide com o som do prisioneiro Blanchet caindo. Piva (2004) indica que, principalmente nesse trecho, o pedido de piedade das vozes do coro se faz presente. Com efeito, Fontaine dizia pouco antes, ainda em sua cela, que o silêncio do seu vizinho (Blanchet) o preocupava e a música termina com uma indicação da amizade – mais uma socialização – entre Fontaine e Blanchet: Fontaine entrega ao companheiro o chapéu caído no chão.

Por outro lado, pouco antes das primeiras notas do *Kyrie*, esta sequência começara com a troca de olhares entre Fontaine e Orsini. Além de ser uma confirmação da amizade entre os dois (com sua vigilância, Orsini ajudava Fontaine no processo da desmontagem da porta de sua cela), para Dahan (2004) já é uma indicação tópica importante da passagem do fracasso da fuga de um para o sucesso do outro.

A terceira vez (trecho 4) está também na descida para o pátio e no início da ronda circular, mas o trecho está todo inserido em meio às conjecturas quanto às posições dos guardas que nos informam a voz *over* de Fontaine. Mais uma vez, mesmo sem as vozes do

¹²⁸ “*les répétitions incessantes du texte, la réponse eleison confiée au chœur après un solo [...], l’insistance dans la reprise du motif fait de notes répétées, le caractère implorant, suppliant, fait de chromatismes douloureux.*”

¹²⁹ “*Le temps de vider nos seaux et de nous passer un peu d’eau sur la figure, nous regagnions nos cellules pour une journée entière.*”

coro indicativas da evasão, esta já se faz anunciar pelas análises do protagonista. Também aí ouvimos os passos dos prisioneiros. Dahan (2004) chama a atenção também, nessa sequência, que a música começa num ambiente mais longe da cela do protagonista e mais próxima da saída da prisão (diante do quarto do guardião-chefe).

A quarta vez (trecho 6), após a fuga e captura de Orsini, é como uma tentativa de solidariedade pelo olhar que Fontaine lhe dirige de sua porta, aberta para a hora da refeição. Dahan (2004) salienta que a música marca aí a passagem do espaço físico da cela de Orsini para a de Fontaine: é mais uma vez o presságio do papel de um na fuga futura do outro, da “troca” entre eles. Nesse trecho não há a voz *over* do protagonista: ela se cala nesse momento de tristeza; só ouvimos junto com a música os ruídos: os passos de Orsini, os dos guardas que o levam para a execução, o fechamento da porta de Fontaine e a chave na ferradura. Se a porta fechada impede qualquer outro gesto de amizade entre os dois prisioneiros, ela confere a Fontaine um momento de reflexão: é como se as vozes caladas do coro fossem sua prece por Orsini.

Na quinta vez (trecho 7), durante a descida e a roda no pátio, junto com o ruído constante dos passos, a voz *over* de Fontaine faz várias observações quanto ao aumento do número de prisioneiros e ao desaparecimento e surgimento de pessoas. Essas considerações em relação à comunidade carcerária, revelam, ao mesmo tempo, a preocupação com a própria fuga e com a possibilidade de uma execução antes mesmo de tentá-la.

Já na última vez em que ouvimos o trecho instrumental (trecho 8), ele não se dá no pátio, mas na cela de Fontaine. Mesmo assim há uma coletividade, embora reduzida: um novo prisioneiro, Jost, acabara de chegar para dividir a cela com o protagonista. As observações da voz *over* mostram as dúvidas quanto a levar o colega de cela consigo na fuga (ou seja, aceitando a sua solidariedade) ou matá-lo, e ouvimos também os ruídos do coberto de Fontaine sendo puxado.

Com efeito, Fontaine desconfia que Jost seja um espião. Nesse sentido, a chegada do rapaz poderia significar um eterno recomeço à preparação da fuga, o que para Dahan (2004), poderia ser sugerido pelo fato de ser o trecho de música sempre o mesmo. Porém, na verdade, a ajuda de Jost vai ser essencial para Fontaine. Portanto, nesse momento, assim como na ocasião da fuga de Orsini, *le vent souffle où il veut* - “o vento sopra onde ele quer”¹³⁰ -, tal qual indicado no subtítulo do filme.

¹³⁰ Palavras contidas no Evangelho de São João, no bilhete dado pelo pastor a Fontaine. Há nelas também uma menção às ações da predestinação e da graça, comumente associadas ao Jansenismo. Por outro lado, apesar dessa referência à Bíblia, Cunneen (2003) observa que nada chama a atenção na vestimenta e/ou no aspecto do

Vimos que, em quase todos os trechos, a música de Mozart nunca está sozinha: como num contraponto – no sentido de vários planos de significação, e não uma rivalidade entre ruídos e música como observado por Rohmer (1956) -, estão a voz *over* de Fontaine (com suas observações direcionadas cada vez mais à preparação da fuga, à medida que avançamos para o final do filme) e os ruídos (principalmente, de passos).

Em relação às partes do coro utilizadas, como vimos, elas não são as mesmas: nos créditos, está a primeira entrada do coro após a introdução instrumental, do compasso 6 ao 26; na parte central do filme, durante a fuga de Orsini, o trecho do coro utilizado corresponde à sua entrada após o solo de soprano, do meio do compasso 71 ao meio do 91, com uma emenda para a última cadência do *Kyrie*, do meio do compasso 101 ao início do 103. No final do filme, é utilizada a mesma parte anterior, porém sem interrupção, indo até o fim da música.

De qualquer modo, se a parte instrumental está relacionada, geralmente, aos momentos no pátio, os trechos do coro se referem mais diretamente à possibilidade de morte, seja pela permanência na prisão, seja durante uma fuga.

Figura 9 – primeira entrada do coro: compassos 6 a 17 do *Kyrie*, parte vocal

Fonte: edições Breitkopf & Härtel

personagem do pastor para a sua atividade religiosa, tal como aliás, Bresson fez questão de representá-lo. É o que conta Roland Monod, “modelo” do pastor: “Ele [Bresson] pensava em prender com um alfinete sobre a parte de trás do meu paletó (um paletó azul e não preto e sem gola de padre, como o público ignorante poderia esperar) uma dessas pequenas cruzes de prata que usam os membros da Federação das associações cristãs de estudantes e que certos pastores continuam a usar mesmo depois do fim de seus estudos. Mas ele ignorava o tamanho dessas cruzes e temia que, na tela, faltasse discrição a elas. ‘Fique tranquilo, eu lhe disse, elas medem quatro milímetros’. E Bresson, numa rajada de escrúpulo, refinamento e paradoxo, solta: ‘Eu temo que seja um pouco grande...’ Finalmente foi preciso mandar fazer uma outra de um bom centímetro e meio!” (MONOD, Roland. En travaillant avec Robert Bresson. *Cahiers du Cinéma*, n. 64, nov 1956, p.17, tradução nossa). Monod, por sua vez, sabia o tamanho da cruz por ser amigo de um pastor, que fora escolhido por Bresson inicialmente para interpretar o personagem, mas que recusara por conta de seus deveres paroquiais.

O professor Gianfranco Vinay, da universidade Paris 8 (durante aula do curso *Image musicale et dramaturgie*, em janeiro de 2012), fez uma observação espirituosa de que, curiosamente, Bresson use uma fuga para ilustrar outra fuga. Com efeito, no primeiro trecho de coro, após a entrada em defasagem de cada uma das vozes¹³¹, há o início de uma fuga, com seus elementos constituintes (sujeito, resposta e contra-sujeito) e uso de contraponto.

O primeiro trecho do coro se inicia no segundo plano do filme. No plano geral anterior, podíamos ver o texto com letra cursiva do próprio Bresson sobre a imagem da prisão, dizendo ser a história verdadeira e “sem ornamentos”. Então, aparece, no segundo plano, uma placa em que está escrito: “Aqui sob a ocupação alemã sofreram dez mil homens vítimas dos nazistas. Sete mil sucumbiram”¹³², enquanto ouvimos os cinco primeiros compassos instrumentais.

A câmera faz uma pequena panorâmica para a direita da placa, para um pedaço de muro, e, justamente neste momento, começamos a ouvir o coro e a ler os créditos. Toda a parte do coro ocorre sobre o muro, como se a abertura do espaço dado pelo crescimento da textura sonora e pelas vozes indicasse que ele será transposto.

A música termina, junto com os créditos, anunciando o tom de sol menor dos compassos seguintes, transmitindo também um efeito suspensivo por acabar num acorde de quinto grau¹³³.

Na verdade, há uma modulação passageira para ré menor no compasso anterior, tom que Hocquard (1994) considera trágico em Mozart: nele, temos o peso da fatalidade, tão sentida pelos prisioneiros de Bresson. Segundo Hocquard, ré menor transmite também uma intimidade, um estado subjetivo, que estaria presente ainda mais intensamente no tom de sol menor para que aponta o acorde final.

Além disso, nessas primeiras imagens do filme encontramos referências tanto à morte (os sete mil que sucumbiram) quanto à fuga (o muro que Fontaine escalará, no fim). O acorde final, em seguida à modulação passageira para ré menor, pertence também à sua escala homônima, ré maior, o que confere um efeito de uma “luz no fim do túnel”.

¹³¹ Mozart compôs todas as vozes começando na nota dó – segundo Nys (1982), uma precaução do compositor em vista de boa uma interpretação de obra.

¹³² Tradução nossa. No original: “*Ici sous l’occupation allemande souffrirent dix mille hommes victimes des nazis. Sept mille succomberent.*”

¹³³ “Suspensivo” e “conclusivo”, segundo Zamarcois, referem-se ao caráter de uma frase determinado pelo seu final. A frase é suspensiva quando não dá uma sensação de final absoluto, mas sim de um descanso provisório que necessita de uma continuação. É o caso da frase terminando na harmonia do quinto grau da escala. Já a frase conclusiva é quando há uma sensação de final absoluto, que acontece quando se termina no primeiro grau da escala. (in: ZAMARCOIS, Joaquim. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1994).

Em relação ao próximo trecho de coro, durante a fuga de Orsini, o trecho musical utilizado começa com um desenho semelhante ao das partes instrumentais usadas nas outras sequências do pátio do filme. Pois Orsini tenta a sua fuga no momento do esvaziamento dos baldes no pátio. A seguir, as vozes do coro indicam que algo diferente vai acontecer.

Sémolué (1993) lembra que o pedido de misericórdia contido na letra do *Kyrie* não é ouvido no que diz respeito a Orsini. A música também dramatiza esse fato: Bresson interrompe o trecho - que tivera seu início bem modulante entre dó e sol menor, como que num momento de esperança de fuga - e retoma o final da música, inexorável na conclusão no tom principal dó menor.

Dahan (2004) considera que o fracasso de Orsini pode ser inferido da própria música: afinal, o “seu comportamento contradiz totalmente a ideia de comunidade que o coro vocal representa”¹³⁴ (DAHAN, 2004, p.102). Pois Orsini age sozinho, ao passo que Fontaine queria incluí-lo no seu plano de fuga, como ele faz posteriormente com Jost.

Assim, quando Fontaine e Jost têm sucesso em sua fuga, o coro volta como um agradecimento, assumindo, como considera Dahan (2004), uma característica vitoriosa, reforçada pela ausência da introdução instrumental dos violinos, que seria, para a autora, mais próxima a uma súplica.

Nesse momento, Bresson usa o trecho completo e, assim, reforça que o pedido de piedade fora atendido. Por outro lado, Cunneen (2003) considera que a música continua a interceder por aqueles que continuam presos, um último pedido de misericórdia, tal como observara Aspahan (2008).

Além disso, Piva (2004) constata que, diferentemente de todos os trechos de música no corpo do filme – à exceção do coro dos créditos -, aqui não temos a voz de Fontaine e nem ruídos sobrepostos à música: não ouvimos nem mesmo o trem cuja fumaça acaba encobrindo os dois fugitivos e tomando conta da tela. Como o trecho dos créditos, esse momento final de música leva o filme para outro espaço (e lembramos também da intenção inicial de Bresson de colocar a música só no começo e no fim do filme).

Uma diferença ainda deste trecho em relação aos outros é que, nele, Bresson lança mão de um procedimento que será predominante no seu filme seguinte, *Pickpocket*: a relação da voz como catalisadora da música. Pois é em seguida à fala de Jost: “Se minha mãe me visse...”¹³⁵, que irrompem as vozes do coro.

¹³⁴ No original: “*son comportement contredit totalement l’idée de communauté que représente le chœur vocal.*”

¹³⁵ “*Si ma mère me voyait*”

Aspahan (2008) associa a estrutura do filme ao Classicismo, porém não parte exclusivamente dos trechos musicais, mas sim da simetria dos estados de Fontaine, ou seja, liberdade-prisão-liberdade, e das relações do espaço fixo da cela com espaços de mobilidade, como pátio e corredor. Assim, sugere que o filme teria quase que uma estrutura de rondó, forma bastante utilizada nos últimos movimentos de sonatas e sinfonias do Classicismo, marcada pela alternância de um tema A com outros: ABACAD.

A estrutura é simples e duplamente espiralar. Primeiro, no percurso do filme: liberdade-prisão-liberdade, tendo o elemento do trem e do Kyrie como início e fim. Segundo, pela estrutura interna dos espaços da prisão (cela, janela e banho – espaços fixos-, corredor e pátio – lugares de passagem), que variam quase como num rondó, alternando o tema da cela com o dos outros espaços. Desse modo, a estrutura do filme como um todo é clássica, clara e concisa como uma sinfonia de Mozart. (ASPAHAN, 2008, p.55)

Como aqui estamos privilegiando a análise a partir dos trechos de música, observamos que, em relação a eles, teríamos a estrutura ABAAACAAAC', sendo A correspondente ao trecho instrumental, B, à primeira entrada do coro, e C/C', ao outro trecho de coro utilizado após o solo de soprano. Desta forma, se consideramos todos os trechos A juntos, poderíamos até aproximar os trechos musicais do filme à forma rondó, como fez Aspahan em relação aos espaços.

Porém, por outro lado, o *rondó* normalmente está associado a andamentos rápidos, enquanto a característica solene do *Kyrie* é transmitida ao filme. Por isso, a forma musical *rondó* não nos pareceria muito adequada. De todo modo, quer partamos dos espaços ou das relações entre trechos musicais (instrumentais ou corais), Bresson parece estar preocupado com a simetria do Classicismo.

Por exemplo, o filme, de certa forma, termina como começou: com o coro do *Kyrie*, sem outros sons. Bresson sugere também essa preocupação com a forma quando responde, numa entrevista, o porquê de ter suprimido tudo o que se passara após a fuga do verdadeiro André Devigny¹³⁶:

Foi por uma simples razão de composição. Era necessário que o filme fosse redondo: devia começar ali e terminar ali. Caso contrário, poderíamos continuar ao infinito e contar as aventuras de Devigny na Argélia. Mas há exigências de composição, um ritmo a seguir, um momento em que se deve parar (BRESSION, 1957, p.8)¹³⁷.

¹³⁶ No livro, após a fuga do forte Montluc, os dois são capturados, mas Devigny consegue fugir novamente. Já o artigo do *Figaro Littéraire* termina como no filme, com a fuga da prisão. De todo modo, a resposta de Bresson, citada a seguir, mostra que ele já tinha conhecimento do resto da história, para além do conteúdo do artigo.

¹³⁷ Tradução nossa de: “C’est pour une simple raison de composition. Il fallait que ce soit rond: cela devait commencer là et se terminer là. Sans cela, on pouvait continuer à l’infini et raconter les aventures de Devigny en Algérie. Mais il y a avait des exigences de composition, un rythme à suivre, un moment où l’on doit s’arrêter.”

O contraste coro X parte instrumental é também bastante comum na música do Classicismo. O coro tem um efeito de ampliar o espaço e isso é compatível com os momentos em que aparece: a abertura do filme, a tentativa de fuga de Orsini e na fuga de Fontaine e Jost. Em oposição a esses momentos está a música instrumental sobre os prisioneiros confinados na prisão.

Na verdade, o *Kyrie* tem uma seção intermediária – *Christe eleison* - com um solo de soprano, que Bresson não utiliza. Talvez porque seja por demais radiante em sua tonalidade de mi bemol maior, que, segundo Hocquard (1994), representa a resolução da angústia na graça. Observamos que, mesmo no final do filme, quando Fontaine e Jost “recebem a graça” de fugir da prisão, Bresson prefere utilizar o coro, terminando em dó menor, pois os outros prisioneiros continuam em suas celas.

Com efeito, a preferência dada, nos trechos de música utilizados, aos momentos coletivos - a orquestra e o coro - corresponde bem a um filme que trata da união e da solidariedade entre os presos. Só assim, é possível sobreviver ali e fugir. De fato, a fuga de Fontaine só dá certo com a observação dos erros de Orsini em sua tentativa malsucedida e com a ajuda do companheiro de cela Jost.

Como observa Joel Magny (1983), o herói bressoniano - e Fontaine não é uma exceção - está normalmente encarcerado em si mesmo (ele próprio, uma prisão). Nesse sentido, o que Fontaine descobre ao longo do filme é a relação com o outro. Também para Cunneen (2003), o filme (e acrescentemos, a sua própria música) tematiza o movimento da solidão para a comunicação e, para Leo Murray (1969), a música faz com que a força dessa comunicação seja ainda maior.

Desta forma, no início, Fontaine chega à prisão e é colocado sozinho numa cela. De lá, consegue falar com um homem no pátio, que lhe passa papel e lápis (a possibilidade de contato com o exterior), além de usar o som de seus punhos para se comunicar com o preso da cela ao lado. Em outra cela, Fontaine faz amizade com o novo vizinho, Blanchet, com quem passa a conversar à janela. No pátio, onde todos se reúnem, a comunicação é proibida, mas ela se faz no lavatório, pois o ruído da água (um “som salvador”) permite que os prisioneiros troquem ideias e planos de fuga (como Orsini e Fontaine). Finalmente, há a chegada de Jost à cela de Fontaine e a fuga dos dois.

Falando-se em comunicação e comunidade, lembremos que há toda uma discussão em relação à última no campo da filosofia, por autores como Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy

e, mais recentemente, Giorgio Agamben. Tanto Nancy como Blanchot¹³⁸ partiram dos estudos de Georges Bataille e respondem-se um ao outro em seus textos. Acreditamos que a “comunidade” dos presos de *Um condenado à morte escapou* pode ser, de certa forma, entendida à luz das ideias de Blanchot (1983).

O autor considera que a relação dos homens entre si é essencialmente assimétrica, pois não se constitui numa relação com o Mesmo, mas sim, com o Outro. A comunidade é, portanto, uma tensão, uma solidão partilhada (*une solitude partagée*), como podemos observar na comunidade dos homens isolados em suas celas em *Um condenado à morte escapou*. E, pensando-se também na música coral e instrumental presente no filme, cada voz, cada instrumento é uma singularidade em sua diferença, mesmo que toquem em uníssono.

É nesse sentido que Blanchot (1983) via a partilha de um segredo: “o mais pessoal não podia ser guardado como um segredo próprio a um único, pois ele rompia os limites da pessoa e exigia ser partilhado”¹³⁹ (BLANCHOT, 1983, p.37), como os segredos que os presos passam entre si, arriscando-se sob a vigilância dos soldados.

Para Blanchot, partilha-se também a solidão da morte do outro, não só para ajudá-lo a morrer, mas

me manter presente na proximidade do outro que se afasta definitivamente ao morrer, tomar para mim a morte do outro como a única morte que me concerne, eis aquilo que me coloca fora de mim e é a única separação que pode me abrir, na sua impossibilidade, ao Aberto da comunidade¹⁴⁰ (BLANCHOT, 1983, p.21).

Pois, é ao morrer, que Orsini transmite a Fontaine o segredo da possibilidade da fuga, o que, por sua vez, torna possível a experiência do impossível por parte de toda a comunidade de presos. Como vimos, a relação entre Fontaine e Orsini está também na música: a parte que se calara durante a morte de Orsini é transmitida a Fontaine durante sua fuga.

Se, neste final, quando Fontaine e Jost fogem juntos e ouvimos o coro do *Kyrie*, tudo contribui para um êxtase, palavra que nos leva imediatamente a Bataille, não se deve pensar numa união fusional dos dois fugitivos. Para Blanchot (1983), o êxtase é o “fundo sem fundo

¹³⁸ Deve-se entender os estudos de Blanchot e Nancy como uma resposta quanto à possibilidade de uma comunidade após a derrocada do Comunismo. No filme de Bresson, o contexto é outro, o do Nazi-fascismo, cuja comunhão fusional numa totalidade trans-individual é rejeitada pelos dois autores (e Blanchot, diferente de Nancy, não vê em Bataille a defesa da comunhão fusional). Para uma comparação entre os dois, é bastante interessante o conteúdo da palestra do professor Jonathan Degenève, feita no congresso da ABRALIC, em Curitiba, em julho de 2011, e presente nos anais do evento.

¹³⁹ Tradução nossa de “*le plus personnel ne pouvait se garder comme un secret propre à un seul, puisqu’il rompait les bornes de la personne et exigeait d’être partagé, mieux, s’affirmait comme le partage même.*”

¹⁴⁰ Tradução nossa de “*Me maintenir présent dans la proximité d’autrui qui s’éloigne définitivement en mourant, prendre sur moi la mort d’autrui comme la seule mort qui me concerne, voilà ce qui me met hors de moi et est la seule séparation qui puisse m’ouvrir, dans son impossibilité, à l’Ouvert d’une communauté.*”

da comunicação”, ou seja, há comunidade, mas sem fusão, é uma “comunidade inconfessável” (*communauté inavouable*).

Voltando, agora, ao nosso questionamento sobre uma preferência quanto ao período barroco nas escolhas musicais de Bresson, podemos observar, no *Kyrie*, a utilização de técnicas bastante desenvolvidas no período, como o contraponto. De fato, vários musicólogos discutem se não haveria uma influência considerável do Barroco sobre Mozart.

Com efeito, o compositor escreveu a *Missa em dó menor K427* em 1783, quando, já estabelecido em Viena, tocava com regularidade na casa do Barão Gottfried van Swieten, que havia sido embaixador em Berlim. Van Swieten tinha uma predileção por música barroca antiga, que não costumava ser ouvida na Viena da época de Mozart¹⁴¹. Stanley Sadie (1988) observa que Mozart copiou diversas fugas de Bach e que várias de suas obras dessa época refletiriam a sua resposta ao desafio da técnica barroca.

De fato, esta missa não foi escrita por encomenda, mas sim como um agradecimento pela saúde de Constanze Weber, com quem se casou¹⁴². Tal fato poderia explicar uma maior liberdade de Mozart em sua composição, por exemplo, as grandes dimensões das partes (NYS, 1982).

Porém, Sadie argumenta que, embora a missa em dó menor possua “um certo sabor arcaico”, ela não teria uma diferença significativa do modelo eclesiástico austríaco tradicional (SADIE, 1988, p.89). Carl de Nys (1982) observa que, em meados do século XVIII, havia na música religiosa uma predominância do *stile misto*, ou seja, “da conjugação de elementos provenientes da polifonia antiga, ‘severa’ e contrapuntística, e aqueles do novo *cantabile* da melodia harmonizada” (NYS, 1982, p.4). Em conversa particular (em abril de 2012), Michel Chion apresenta o mesmo argumento, explicando a utilização, no *Kyrie*, do *style savant* antigo, diferentemente das partes seguintes. Sadie (1988), porém, afirma que a obra – deixada, aliás, incompleta (o *Credo* só vai até o versículo *Et incarnatus est* e falta o *Agnus Dei*) - foi bastante criticada pelo seu estilo inconsistente.

¹⁴¹ Diferente do que acontece atualmente – em que a preferência das salas de concertos é para compositores de 200 anos atrás -, nos séculos passados, a música ouvida e apreciada era a do presente: Johann Sebastian Bach já era, na época de Mozart, um compositor “antigo”, no sentido de “ultrapassado”. É fato que a música de Bach ficou durante muito tempo esquecida pelo público, tendo sido reabilitada só por Mendelsohn, no início do século XIX. Por outro lado, Mozart já tinha tido contato com a técnica do contraponto e da fuga no seu convívio com o padre Martini, em Bolonha, por ocasião da viagem que fez com seu pai à Itália, em 1770.

¹⁴² A missa foi escrita como resultado de uma promessa. Em carta ao pai, em 14 de janeiro de 1783, Mozart escreve: “É a minha obrigação moral e deixo, propositadamente, a palavra fluir da minha pena. Fiz uma promessa a mim próprio, do fundo do coração, e espero ser capaz de a manter. Quando a fiz, a minha esposa ainda estava solteira; no entanto, como eu já pretendia casar com ela, após a sua recuperação, foi uma promessa fácil de fazer. A partitura de metade de uma missa que ainda tenho aqui à espera de ser terminada, é a melhor prova da promessa que fiz” (carta contida em KENYON, Nicholas. *Mozart – Vida, temas e obras*. Lisboa: Edições 70, 2008, p.253).

De qualquer forma, independente da influência de Bach ou não em Mozart, nota-se a presença do Barroco no trecho escolhido por Bresson da *Missa em dó menor*. Lembremos também que o oxímoro, figura de retórica que identificamos na utilização do trecho do *Kyrie* sobre as imagens dos prisioneiros com seus baldes de detritos, embora tenha sido também usada no Classicismo, foi uma figura-chave na literatura barroca, dentro de um movimento que se caracterizava pela dualidade, pelos contrastes.

Resumindo, em *Um condenado à morte escapou*, para além do contraste entre música religiosa e excrementos, observamos, no uso de trechos do *Kyrie* de Mozart no filme, as seguintes analogias:

- a simetria da disposição dos trechos, evocando a própria simetria das formas clássicas, e tendo o coro como momento de mudança (seja pela fuga frustrada de Orsini, no meio do filme, seja pelo sucesso de Fontaine e Jost no final);
- a repetição dos cinco primeiros compassos da música no filme, motivo que também é bastante repetido no *Kyrie* como um todo;
- as tonalidades utilizadas nos trechos e as aproximações verificadas por Hocquard (1994);
- a progressão de Fontaine em relação à fuga, como observado por Dahan (pelas relações entre o momento em que o trecho é ouvido e o espaço mais próximo ao exterior) e Vinay (pela forma do início de uma fuga na parte do coro);
- tal como Fontaine vai em direção ao Outro no filme, a ênfase na “coletividade” dos trechos musicais: o todo da orquestra e o do coro.

1.1.2.2 *Pickpocket* e o *divertissement* barroco

Regardez vivre librement les mains, sans l'appel de la fonction, sans la surcharge d'un mystère – au repos, les doigts légèrement repliés, comme si elles s'abandonnaient à quelque songe, ou bien dans l'élégante vivacité des gestes purs, des gestes inutiles [...]. Et il arrive aussi que, levés, puis baissés l'un après l'autre avec une agilité de danseurs, selon des cadences inventées, les doigts fassent naître des bouquets de figures (Henry Focillon, *Éloge de la main*).¹⁴³

¹⁴³ Tradução nossa: “Observem as mãos viverem livremente, sem o apelo da função, sem a sobrecarga de um mistério – em repouso, com os dedos levemente dobrados, como se elas se abandonassem a um sonho qualquer, ou então, na elegante vivacidade dos gestos puros, dos gestos inúteis [...]. E acontece também que, levantados, depois abaixados um após o outro com uma agilidade de bailarinos, de acordo com cadências inventadas, os dedos fazem nascer ramalhetes de figuras.”

Em *Pickpocket*, Bresson recorre à suíte n.7 em sol menor de Jean-Baptiste Lully¹⁴⁴, com transcrição (ou “reconstituição”, como consta na partitura das Éditions Musicales Transatlantiques) de Fernand Oubradous (1903-1986).

Não sabemos, porém, se a suíte é originalmente de Lully ou se foi compilada por outro compositor a partir de obras dele, pois o procedimento de transcrição era comum já durante o Barroco. David Fuller (na enciclopédia eletrônica Grove) mostra que Lully não escreveu praticamente nenhuma suíte (à exceção, talvez, de uma série com o nome de *Trois pour le coucher du Roi*, feita para o momento em que o rei Luís XIV se deitava). Para Jardonnet e Chabrol (2005), foi Oubradous quem reuniu as peças de Lully na sétima suíte e esta já existiria antes do filme. Com efeito, o compositor fez, ao longo da carreira, diversas transcrições de peças barrocas.

Em relação ao nome “suíte”, vem do francês e designa “uma série de peças que se seguem”. A suíte barroca podia ter um movimento introdutório – por exemplo, um prelúdio ou outra peça de abertura – e era constituída por uma série de danças (na época de Lully, elas ainda podiam ser realmente dançadas, mas, com o aumento da rapidez do andamento, tornaram-se peças puramente orquestrais; é o caso, por exemplo, das suítes de Bach), algumas lentas, como a sarabanda, outras rápidas, como a giga, sendo que todas deveriam possuir a mesma tonalidade. A suíte barroca “clássica” (tal como faz o verbete do Grove, a utilização de clássico entre aspas é para não confundirmos com o período do Classicismo) incluía uma *allemande*, uma *courante*, uma sarabanda e, às vezes, uma giga.¹⁴⁵

A suíte de Lully utilizada em *Pickpocket* não possui tal sequência de danças: há uma introdução sem nenhuma denominação particular, a seguir, um minueto (uma dança em três tempos, de origem francesa), uma longa *passacaille* (dança de caráter mais vivo, por exemplo, que o majestoso da sarabanda; também em três tempos) e, finalmente, uma pequena *bourrée* (dança rápida em ritmo binário). Veremos que os trechos utilizados em *Pickpocket* são retirados da introdução e da *passacaille*.

¹⁴⁴ Na verdade, Bresson não informa nos créditos qual foi a peça utilizada, o que deu margem a alguns erros: por exemplo, no site da *Criterion*, responsável pelo DVD americano do filme, há a indicação de ter sido a ópera *Alys*, de 1676.

¹⁴⁵ A *allemande* era uma dança de caráter nobre, mas sem ser lenta e de ritmo binário. A *courante* tinha andamento mais rápido que a *allemande* e o ritmo era ternário. A sarabanda era uma dança lenta, originada da Espanha, em ritmo ternário, e a giga, uma dança viva, geralmente em compasso 6/8. É interessante observar que a sonata se originou da suíte, a partir da seguinte ordem de danças: *allemande* (o primeiro movimento *allegro*) – sarabanda (o segundo, geralmente um andante mais lírico) – minueto (o terceiro, minueto ou *scherzo*) – giga (o quarto, geralmente um rondó). Essa informações, assim como as da continuação do texto referentes às danças da suíte, estão contidas na enciclopédia eletrônica Grove e em BOUISSOU, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*. Minerve, 1996.

Curiosamente, Lully (que era, na verdade, italiano, Giovanni Battista Lully; é, inclusive, a grafia italiana do nome do compositor que Bresson utiliza nos créditos de *Pickpocket*) ficou conhecido como quem praticamente iniciou o gênero “ópera barroca francesa”, criando também uma abertura para ela. Essa “abertura francesa” possui o modelo ABA’, mas, ao contrário da “abertura italiana”, as partes (A) e (A’) possuem andamento lento, enquanto (B) é vivo¹⁴⁶.

Pois, na introdução da suíte publicada pelas Éditions Musicales Transatlantiques, há uma introdução, com uma primeira parte mais lenta, seguida de um *Allegro*. Embora a repetição da sua parte lenta depois do *Allegro* não esteja escrita na partitura, no filme, a sua forma de utilização pode ser aproximada da estrutura tripartita ABA’ da abertura francesa¹⁴⁷, como observam Jardonnet e Chabrol (2005).

As autoras associam essa forma ao conjunto das cenas de roubos em *Pickpocket*. Assim, a parte (A) corresponderia aos roubos solitários no hipódromo e (B), aos roubos em equipe. A lentidão de (A) seria também perceptível na decupagem, enquanto (B) seria percebido como mais rápido e mais complexo, inclusive, por causa da grande quantidade de agentes envolvidos nos roubos.

Nas óperas barrocas de Lully, os trechos orquestrais da abertura francesa começavam e terminavam o prólogo, correspondente a uma primeira parte antes dos cinco atos característicos da tragédia clássica. Nos prólogos, havia figuras alegóricas e deuses – na ópera *Atys* (1676), por exemplo, estão o Tempo, as horas do Dia e da Noite, a deusa Flora, um zéfiro, a musa da tragédia Melpomene, a deusa Iris e ninfas – além da figura do Rei. Com efeito, Lully era o compositor oficial de Luís XIV e, como observa Lauro Machado Coelho (1999), a função do prólogo na ópera barroca francesa era simplesmente glorificar o soberano. O próprio Luís XIV chegava a dançar nos espetáculos.

Por sua vez, embora *Pickpocket* se passe nas ruas de uma Paris contemporânea da rodagem do filme durante o verão de 1959, esse caráter solene e majestoso da música transmite uma nobreza aos personagens, bastante sentida no olhar, no caminhar e nas falas do personagem Michel. Uma nobreza que já estava presente em Raskolnikov, protagonista de Dostoievski (2001) em *Crime e castigo*, livro de cujas ressonâncias o filme se nutre.

¹⁴⁶ Na abertura italiana, os andamentos rápidos começam e terminam a peça, envolvendo uma parte lenta. Por ser uma estrutura que passou depois a ser utilizada em concertos e sinfonias (que começam e terminam, geralmente, com um movimento de andamento rápido), a abertura francesa nos parece mais incomum, dando ao filme um ar de um tempo distante.

¹⁴⁷ Lembremos que a abertura de ópera teve a sua origem na suíte e que, por sua vez, as suítes de Lully vinham principalmente de suas óperas.

É interessante observar que, na ópera barroca francesa, os recitativos tinham um caráter mais falado que cantado e as árias tinham emoções comedidas em relação ao “canto mais animado” da ópera italiana, como definida pelo músico do século XVII, André Maugars (citado por MACHADO COELHO, 1999). A ópera barroca italiana era, portanto, cheia de sentimentos intensos, enquanto a francesa tinha uma maior suavidade e sobriedade.

Aliás, no CD de *Atys* produzido pela Harmonia Mundi, há uma transcrição de cinco cartas de origem provável de um secretário de Lully. Este observa, em *Atys*, uma estrutura sem grandes árias onde o cantor pudesse demonstrar seus dotes vocais, sendo baseada em recitativos. Tornava-se necessário, então, um esforço de contenção por parte de cantores e instrumentistas, semelhante ao que acontecia com os modelos de Bresson.

Todo o drama se desenvolveria assim, em meias-tintas: nenhum efeito para os cantores, nenhuma grande ária; mas pequenas árias de coro e recitativos, tudo sobre o baixo-contínuo; e unicamente a sua alternância para dar o movimento, e a forma das pequenas árias e o percurso tonal dos recitativos... (na segunda carta, de agosto de 1675)

Cada um quer brilhar em *Atys*, e não há nada para brilhar nessa obra de Lully. Tudo é feito, contado, medido, para que o drama avance sem jamais se enfraquecer.

Tal cantor se apraz em adicionar ornamentos, ralenta a batida; e, para aparecer mais tempo, para suscitar aplausos, estira uma ária que Lully queria simples, curta e natural.

Tal bailarino chora para obter uma reprise inútil; os violinos querem tocar, ao passo que Lully pedia flautas... ou procuram um timbre etéreo, ao passo que é preciso ser rouco.

Cada um se preocupa com a sua imagem em *Atys*, Lully defende o seu trabalho. (na terceira carta, de dezembro de 1676)¹⁴⁸

Assim, embora o espetáculo de ópera barroco fosse caracterizado por um excesso - por exemplo, com um grande uso de máquinas -, percebemos um espírito de contenção e de falta de ornamentos no canto de Lully¹⁴⁹ que nos faz pensar também o modo de fala bressoniano, presente em *Pickpocket*.

¹⁴⁸ Tradução nossa do francês: “*Tout le drame se déroulerait ainsi, en demi-teinte: aucun effet pour les chanteurs, aucun grand air ; mais de petits airs de cour et des récitatifs, tout sur basse-continuer ; et leur alternance seule pour donner le mouvement, et la forme des petits airs et le parcours tonal des récitatifs*” (segunda carta). “*Chacun veut briller dans Atys; et il n’y a rien pour briller dans cette oeuvre de Lully. Tout est fait, compté, mesuré, pour que le drame avance sans jamais s’affaiblir. Tel chanteur se plaît à ajouter des ornements, ralentit la battue ; et pour paraître plus longtemps, pour susciter quelques applaudissements, étire un air que Lully voulait simple, court et naturel. Tel danseur pleure pour obtenir une reprise inutile ; les violons veulent jouer lorsque Lully demandent les flûtes...ou recherchent un timbre éthéré lorsqu’il faut être rauque. Chacun regarde son image dans Atys, Lully défend son travail.*” (terceira carta).

¹⁴⁹ Numa visão do século XVIII, comparando o canto mais “monótono”(palavra comumente usada para definir as falas de Bresson) de Lully ao estilo mais novo de Rameau, um personagem de Diderot, refere-se ao sobrinho do último (personagem-título do livro) e afirma: “É o sobrinho do célebre músico que nos livrou do cantochão de Lulli, que psalmodiávamos há mais de cem anos” (“*C’est le neveu de ce musicien célèbre, qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli, qui nous psalmodions depuis plus de cent ans*”, DIDEROT, Denis. *Le neveu de Rameau*, Pocket, 1996).

Além disso, segundo Jardonnet e Chabrol (2005), a interpretação da música de Lully no filme é pouco teatral e não busca a expressividade, busca essa tão condenada por Bresson, como poderemos ver ao longo desse trabalho.

Porém, é uma interpretação pouco barroca, que não usa, por exemplo, a “pontuação francesa”, desenvolvida por Lully com o objetivo justamente de conferir expressividade ao se apoiar mais tempo nas notas pontuadas, dando destaque à diferença de valor entre elas e as seguintes¹⁵⁰. Como lembram Douche (1994) e Chion (em conversa particular), isso se deve ao fato de que, na época do filme, não havia ainda começado o movimento de se buscar uma interpretação mais fiel da música barroca. Esse movimento se deu a partir dos anos 80 e, provavelmente, a “falta de expressividade” notada por Jardonnet e Chabrol na interpretação em *Pickpocket* é involuntária¹⁵¹.

Tal como em *Um condenado à morte escapou*, em *Pickpocket*, a música é ouvida somente em nove momentos. Buscando analogias, seguimos uma pista dada pelo próprio Bresson na entrevista a Weyergans (citada anteriormente): que escolheu a música com a intenção de trazer movimento ao filme.

Danielle Dahan (2004) aproxima o uso da música em *Pickpocket* aos *divertissements* de Lully feitos para Luís XIV: ela teria também, no filme, uma função de divertimento, estando presente “sempre que Michel foge da ‘realidade’ após um evento que o reconduziria à finitude da existência ou o exortaria a uma confrontação com a existência levada por ele”¹⁵² (DAHAN, 2004, p.126).

Dahan (2004) faz uma análise calcada principalmente na ideia do “divertimento pascaliano” (para Pascal, o divertimento é o que afasta o homem da reflexão, só possível no repouso) e, para isso, lembra um dos sentidos do *divertissement* musical: serenatas, óperas ou balés compostos para ocasiões especiais, como, por exemplo, o aniversário de Luís XIV, e

¹⁵⁰ Como explica Thurston Dart, o “estilo francês” de interpretação era uma forma de fazer com que o cravo – instrumento de teclado da época – soasse expressivo (no cravo, não se tem como fazer dinâmicas de intensidade com os próprios dedos) e consistia numa “suspensão”, ou seja, uma nota tocada atrasada (o que corresponderia a um *crescendo* em outros instrumentos), e uma “aspiração”, uma nota tocada antes (correspondente a um *diminuendo*). Principalmente em ritmos com notas pontuadas, como é o caso da introdução da partitura utilizada em *Pickpocket*, a interpretação segundo o estilo francês deveria acentuar a disparidade das durações, ficando-se mais tempo nas semínimas pontuadas e tocando-se as colcheias como se fossem semicolcheias, pois não se tocava como está escrito (DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo, Martins Fontes, 1990).

¹⁵¹ Nos créditos, consta que a regência da orquestra foi de Marc Lanjean (na verdade, Jean Marcland; ele teria adotado o anagrama do próprio nome para a sua atividade noturna de pianista de jazz em cabarés parisienses; in: http://fr.wikipedia.org/wiki/Marc_Lanjean), também compositor de música para cinema. Lanjean era amigo de outro colaborador de Bresson, Jean Wiener.

¹⁵² No original: “*dés que Michel fuit la ‘réalité’ après un événement qui soir le ramènerait à la finitude de l’existence soit l’acculerait à une confrontation avec l’existence qu’il mène*”

com função de impedir que os nobres e o próprio rei parassem para refletir sobre a sua condição.

Mas aqui vamos preferir levar em conta o segundo sentido do *divertissement* barroco francês: canções, coros e danças que formavam uma cena separada nas óperas de Lully. Podiam ser totalmente desprovidos de relação com o drama principal ou não, mas, de qualquer modo, produziam uma certa quebra na ação. Geralmente, havia um divertimento em cada ato, muitas vezes, no seu fim, e o último divertimento normalmente servia de conclusão geral à obra.¹⁵³

Assim, em *Pickpocket*, os trechos musicais são ouvidos, além dos créditos, em momentos de transição - caso da volta de Michel a Paris, após dois anos no exterior -, ou no final de diálogos tensos de Michel com Jeanne, Jacques ou com o delegado, como se fossem os *divertissements* ao final dos atos das óperas de Lully.

Dentro de sua análise, Dahan (2004) observa que a música, nesse filme, começa sempre após um acontecimento ou uma palavra, que desencadearão em Michel o sentimento da necessidade de fuga.¹⁵⁴ Com efeito, dos nove momentos de música de *Pickpocket*, em sete deles observamos uma relação direta com a fala, seja *over* ou *in*.

Em relação à voz *over* especificamente, Suzana Reck Miranda (2008) chamou a atenção para seu caráter semelhante ao de uma inserção musical nesse filme. De fato, nos momentos de música em *Pickpocket*, é como se a frase verbal desencadeasse as frases musicais. Por sua vez, Bernard (1963) considera que, ao se relacionar desta forma com a palavra, a música prolonga a ressonância afetiva do diálogo como um todo, dilatando o espaço e o tempo no momento em que a ouvimos.

Por outro lado, Tinazzi (1976) constata que a música não intervém para marcar o momento culminante (por exemplo, o de uma revelação), como normalmente se esperaria no seu uso corriqueiro no cinema: ela irrompe assim que os diálogos (e, principalmente, o seu clímax) já se foram.

Vamos fazer nossa análise levando essas questões em consideração. Primeiramente, listamos na tabela 3 os trechos de música no filme e suas respectivas posições quanto às partes da partitura. Jardonnet e Chabrol (2005), identificaram sete temas, A, B, C, D, E e F,

¹⁵³ Sobre o *divertissement*, há vários artigos na enciclopédia Grove e também o verbete de BOUISSOU, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*. Minerve, 1996.

¹⁵⁴ Dahan (2004) descreve apenas sete trechos musicais, deixando de fora o sétimo trecho da nossa análise, quando Michel volta a Paris, e o seguinte, quando o protagonista tenta trabalhar honestamente para sustentar Jeanne e a criança (ver a listagem dos trechos na tabela 3, a seguir).

considerando a repetição de dois deles ao longo do filme (A e B; nós os chamamos de A', B' e B'' por conta de diferenças de compassos ou falta de repetição).

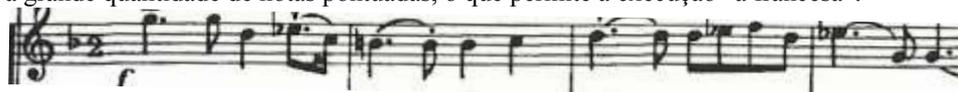
Observamos que A e E constituem as duas partes, lenta e rápida (*Allegro*), da introdução da suíte n.7. Já os temas B, C, D e F, G e H, são tirados da *passacaille*. Quanto a esta, podemos notar que Bresson evita todos os *trios*, momentos da peça em que há um efetivo instrumental menor, com a ausência das cordas graves. Talvez porque eles representem um “menor movimento”.

Tabela 3: trechos da suíte de Lully em *Pickpocket*

Trecho	Tempo	Tema musical	Parte na partitura e compassos	Sequência no filme
1	0'1'52''	A	parte lenta da introdução: 1 - 16 (com a repetição)	Créditos
2	22'57 - 23'44''	B	<i>Passacaille</i> : 81-105	Michel aprende os truques com o comparsa
3	28'56'' - 29'11''	C	<i>Passacaille</i> : 1- 9	No final da conversa de Michel com Jeanne, após o enterro da mãe
4	44'53' - 45'09''	D	<i>Passacaille</i> : 33- 41	No final da conversa de Michel com Jacques, após o roubo do relógio
5	56'05' - 56'38''	B'	<i>Passacaille</i> : 81- 97	No final da conversa de Michel com o delegado
6	59'45'' - 61'27''	E	<i>Allegro</i> da introdução: 17 - 36 (com a repetição) + 31-16	No final da conversa de Michel com Jeanne. Ele vai de taxi para a estação
7	62'36'' - 63'01''	F	<i>Passacaille</i> : 9 (depois de final de C) - 21	Michel chega a Paris de trem, após dois anos
8	65'22'' - 66'14''	A'	parte lenta da introdução: 1-16 (sem a repetição)	Michel tenta trabalhar honestamente e dá o dinheiro a Jeanne
9	73'53'' - 75'33''	C - F' - G - D - B'' - H	<i>Passacaille</i> : 1 - 13 + 57 - 65 + 33 - 41 + 89 - 105 + 113 - 121	Michel e Jeanne se beijam por entre as grades da prisão

O primeiro momento de música no filme (A) começa sobre um texto explicativo antes dos créditos iniciais, como um prólogo de ópera,. O trecho musical correspondente é também a abertura da suíte de Lully. O texto avisa que “o filme não é do estilo policial” e anuncia que mostrará por meio de “imagens e de sons” (vemos já a partir desse destaque a importância que Bresson dava ao som) a “aventura de bater carteiras para a qual ele [Michel] não tinha sido feito”, que, “por caminhos curiosos, reunirá duas almas”.¹⁵⁵

Figura 10: primeiros compassos (até pouco antes do final do quarto) de A, parte dos primeiros violinos. Note-se a grande quantidade de notas pontuadas, o que permite a execução “à francesa”.



Fonte: partitura das Éditions Musicales Transatlantiques

A música de (A) é lenta, como a das partes iniciais das aberturas francesas. O trecho começa na tonalidade de sol menor, a principal de toda a suíte, mas termina no tom da

¹⁵⁵ Texto original completo: “*Ce film n’est pas du style policier. L’auteur s’efforce d’exprimer par des images et des sons le cauchemar d’un jeune homme poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à tire, pour laquelle il n’était pas fait. Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes qui, sans elle, ne se seraient peut-être jamais connues.*”

dominante¹⁵⁶, em ré menor - na verdade, com uma terça picarda, num acorde de ré maior – e há uma repetição. A terça picarda, como vimos anteriormente, foi muito utilizada no período barroco, conferindo à música uma luz ao terminar na tonalidade maior. Essa luz também pode ser depreendida do texto, que nos antecipa o final feliz (o amor de Michel e Jeanne).

Só ouviremos o tema (B) bem mais tarde, cerca de 20 minutos depois, quando o ladrão mais experiente ensina a Michel os truques do *métier* num café. Esse retardamento da primeira incursão musical no corpo do filme pode se dever a uma vontade de se colocar mais em evidência este momento¹⁵⁷. Nele, a fala do comparsa, “*Venez voir*” (“Venha ver”), desencadeia a música e convida Michel e o espectador a **verem** uma *performance*. Há, inclusive, um silenciamento da banda sonora antes da entrada da música, colaborando mais ainda para o *frisson* ante o espetáculo a ser apreciado.

Vemos, então, o que foi descrito por muitos como o “*ballet* das mãos”, sendo a *passacaille* de Lully a sua música de fosso (na classificação de Chion, 1995, música de fosso e música de tela correspondem a música extradiegética e diegética, respectivamente; essa nomenclatura de Chion faz lembrar a posição da orquestra no fosso do palco). Aliás, os movimentos das mãos dos batedores de carteiras possuem mesmo a elegância das danças do século dezessete. Essa aproximação é reforçada, como observou Dahan (2004), pelo fato de que a palavra “graça” seja pronunciada pelo comentário *over* de Michel durante a música: “*Il me les donna sans hésiter, et de la meilleure grâce du monde*” (“Ele [o *pickpocket*] me ensinou [os truques] sem hesitar, e com a melhor graça do mundo”)¹⁵⁸.

O trecho (B) é originário do final da *passacaille*. Embora esta parte da suíte comece lenta (correspondendo aos trechos C e D, a serem analisados a seguir), (B) tem um andamento mais rápido, conferido por grupos de colcheias e pelo ritmo ternário. Contrasta, portanto, com o trecho (A), ouvido anteriormente e é condizente com a habilidade necessária requerida no treino para se tornar um *pickpocket*.

A supressão de sons ambientes antes da entrada da música também serve, como observa Chion (1990), para enfatizar o fato de que estamos entrando na subjetividade de um personagem absorvido por sua história pessoal. O único outro som que ouvimos, além da música, é o do comentário *over* de Michel, que representa também a sua subjetividade. Ao

¹⁵⁶ Dominante é o quinto grau da escala. Nas suítes, normalmente, entre as suas partes, havia a passagem da tonalidade da tônica (o primeiro grau da escala; no caso, o tom de sol menor) para a tonalidade da dominante (no caso, ré menor).

¹⁵⁷ De fato, se, como no entender de Dahan (2004), a música estaria relacionada com as “fugas” da realidade provocadas pelo ato de roubar, antes do encontro com o comparsa, Michel já desenvolvera vários furtos bem sucedidos, porém, faltavam-lhe todas as técnicas ensinadas pelo companheiro e treinadas exaustivamente.

¹⁵⁸ Dentro da perspectiva de Dahan (2004) “graça” também faz referência a Pascal, o que ancoraria mais ainda o filme no século XVII.

final do trecho musical, vemos a imagem de uma mão segurando uma moeda e, a seguir, a câmera mostra, como se estivesse saindo de um sonho, o rosto de Michel.

O terceiro trecho (C) tem relação com outra personagem capital, Jeanne, e, mais especificamente, com as convicções religiosas da moça, justamente aquilo que lhe dará força para promover a redenção do *pickpocket*. A música é desencadeada pela última réplica de Michel no diálogo com a jovem, após o enterro da mãe: “*J’ai cru en Dieu, Jeanne, pendant trois minutes*” (“Eu cri em Deus, Jeanne, durante três minutos”). Michel sai: um início de movimento que, seguindo com a imagem do seu diário, conduz-nos, no término da música, ao banco, onde o protagonista e seus comparsas tentarão um novo golpe.

Jardonnat e Chabrol (2005) associaram o tema C à revolta de Michel por causa da morte da mãe, mas tanto C quanto o seguinte D são retirados da *passacaille* e suas estruturas musicais são bastante semelhantes, com semínimas pontuadas, semínimas e grupos de colcheias, terminando ambos na tonalidade principal de sol menor. Ambos têm um andamento mais lento que o de B (tema que também vem da *passacaille*, como vimos), *moderato molto espressivo*.

Portanto, as estruturas musicais semelhantes em C e D representam o conflito de sentimentos de Michel entre duas forças antagônicas: a bondade de Jeanne e o mundo do crime. Ora a música indica a vitória de um, ora do outro. O final de (C) e o tema (D) marcam a vitória momentânea do mundo do crime. Na sequência anterior a (D), Michel roubara um relógio. E, justamente, (D) é desencadeado, após um diálogo de Jacques com Michel, pelo comentário *over* deste: “*La montre était très belle*” (“O relógio era muito bonito”). Reforçando mais ainda a ligação de (C) com (D), o movimento que se desenvolve durante (D) é semelhante ao visto em (C): a saída de Michel, a imagem do diário e o término no plano em que Michel chega a mais um local de crime (em D, a Gare de Lyon).

Assim, (D) funciona igualmente como música de abertura para a célebre sequência, onde Michel e seus cúmplices¹⁵⁹ lançam mão de inúmeros truques para roubarem carteiras e relógios de passageiros na estação. Vemos, então, mais uma vez, o *ballet* das mãos, ensaiado anteriormente no café. Porém, aqui não há música, só os ruídos da estação reorquestrados por Bresson e sua equipe de som. Entretanto, mesmo sem a música, vemos a dança, o que nos faz pensar no tema (B) da sequência do café.

¹⁵⁹ Um deles é interpretado por Pierre Étaix, assistente de vários filmes de Jacques Tati, por sua vez, um diretor que, como Bresson, ficou famoso por um uso criativo do som. A relação entre Bresson e Tati é aventada em diversos textos da bibliografia, como o de Suzana Reck Miranda (2008).

Com efeito, nesse *ballet*, a mão perde a sua função preensora principal e passa a realizar gestos coreográficos de dança, ou seja, movimentos sem finalidade específica, que muitas vezes vão no limite da lógica do corpo (e não seria o roubo em questão completamente ilógico?). Como observa Deleuze (1990), nesse filme, a mão “extravasa infinitamente as exigências sensório-motoras da ação” (p.22), é como se ela chegasse a “um puro tocar” (p.22)¹⁶⁰. Deleuze considera também que é a mão que conecta os fragmentos de espaço em *Pickpocket*. Voltaremos a essa sequência da Gare de Lyon no último capítulo.

Um personagem bastante importante no romance de Dostoiévski, *Crime e castigo*, é o juiz de instrução Porfiri Petrovitch, que, em *Pickpocket*, é o delegado de polícia encarregado de investigar Michel. Assim, o quinto momento de música no filme tem relação com o embate entre os dois personagens. Michel indaga o policial sobre as suas intenções e sua última fala “*Je veux les connaître!*” (“Eu quero conhecê-las”) desencadeia a música. Ela termina no plano de Jeanne abrindo a porta, numa fusão de espaços, indicando também o movimento do atormentado Michel ao percorrê-los.

O tema musical aqui é a metade de (B). Por não ser exatamente igual, nós o chamamos de B'¹⁶¹. É como uma recapitulação do treino para as mãos na sequência do café, evocada pela presença do delegado e pela insinuação dele de que Michel tem atividade no roubo.

Diferente do que acontecera no filme até este momento, a música vai voltar rapidamente, logo após o diálogo de Michel e Jeanne, no qual o protagonista confessa o seu crime, ao mesmo tempo em que instiga Jeanne a deixar o seu mundo de bondade. O diálogo termina com o rapaz negando uma possível partida da cidade, “*Non, non*”, o que desencadeia a música. Percebemos logo que a fala evasiva de Michel era uma mentira e passamos a acompanhar os movimentos do jovem em direção à estação de trem. Outra particularidade deste trecho de música é que, durante todo ele, estão bastante audíveis muitos sons do ambiente.

¹⁶⁰ Por isso é que o filósofo faz referência a *Pickpocket* dentro do primeiro capítulo de *A imagem-tempo* (DELEUZE, 1990), onde explica a emergência do cinema moderno por meio de um novo regime de imagem (aí, entendida não somente como imagem visual, mas também sonora e tátil).

¹⁶¹ Jardonnet e Chabrol (2005) observam que os dois momentos evocariam sentimentos diferentes em Michel: um é a exaltação (B) e, o outro, a humilhação diante do delegado (B'). Este fato seria um exemplo para as autoras de que, em *Pickpocket*, Bresson não recorreu à prática do *leitmotiv*, pois a recorrência do tema não se associaria a uma emoção precisamente identificável. Não estamos aqui utilizando a palavra *leitmotiv*, mas, de qualquer forma, como vimos, Adorno (1966) considerava que já o *leitmotiv* wagneriano revelava também ambiguidade do personagem e não a repetição de uma única emoção. Mesmo na música de Hollywood, o *leitmotiv* poderia ser associado a um mesmo personagem e sentimentos diferentes em momentos diversos do filme, caso da música de Max Steiner para a personagem Mildred Pierce no filme homônimo, como analisado por Gorbman (1987).

É o tema (E), correspondente ao *Allegro* da introdução da partitura, sendo o trecho de andamento mais rápido no filme (e Jardonnet e Chabrol o aproximaram à parte de andamento vivo da abertura francesa). Ele é ouvido em sua totalidade, incluindo a repetição prevista na partitura, acrescida de uma repetição extra dos cinco últimos compassos.

Este trecho é constituído por grupos de colcheias pontuadas e semicolcheias e termina na tonalidade principal de sol menor. Na imagem, há também uma grande movimentação: Michel se dirige apressadamente à estação de trem. Indica também todo o movimento que vai acontecer a seguir, quase que uma pirueta de dança, pois o protagonista pega um trem para Milão (nome mostrado na placa do trem). Pelo fato de que o andamento da música seja tão vivo quanto a fuga de Michel, Dahan (2004) vê nisso um uso da música como reforço da imagem. Porém, não vemos pontos de sincronização importantes de uma com a outra (por exemplo, tal como acontecia na queda de Anne-Marie em *Anjos do pecado*) e acreditamos que a relação é mais de sinergia do que de redundância.

O sétimo trecho de música (F) não é desencadeado por nenhuma fala, mas sim, é ouvido sobre a imagem do diário sendo lido pela voz *over* de Michel. É, portanto, diferente de todos os outros (com exceção do momento dos créditos), pois marca a grande elipse temporal do filme. Assim, a música termina com a imagem de Michel chegando a Paris na Gare de Lyon, após dois anos foragido¹⁶².

(F) faz parte da *passacaille*, logo a seguir ao que, no filme, é o trecho (C). Apesar de seus grupos de colcheias, *apogiaturas* e semicolcheias, ainda tem o andamento *moderato* de C, mais lento que o *allegro* anterior de (E). Assim, embora tenha havido um deslocamento no espaço (portanto, um grande movimento), o tema (F) é mais lento, talvez por já indicar o início da redenção de Michel.

Com efeito, à medida que se vai chegando ao final do filme, a música é ouvida com mais frequência e vai apontando para a vitória de Jeanne e do seu mundo de bondade, culminando na cena final.

Além disso, já a partir do meio do filme e, cada vez mais, a música vai ser ouvida em sequências onde vemos a moça. Se, em *Um condenado à morte escapou*, a música se associava à passagem de Fontaine do isolamento para a comunicação com o outro, em

¹⁶² Muitos críticos chamaram a atenção para o fato de que, apesar do tempo de dois anos, Michel aparece com o mesmo terno e no mesmo lugar de partida (a Gare de Lyon), quase como se tudo o que está escrito no diário (a permanência em Roma e Londres, o fato de ter ganho dinheiro e gasto com mulheres) fosse, na verdade, mentira. Isso nos faz lembrar dos “narradores não-confiáveis” de Dostoievski, como analisaremos no capítulo três.

Pickpocket, ela marca a mudança de uma “comunicação ilusória com o cúmplice”¹⁶³ (BERNARD, 1963) para o verdadeiro encontro com o Outro no amor de Jeanne.

Assim, o oitavo trecho de música fica sobre as imagens da tentativa de Michel de ajudar Jeanne e seu bebê com o dinheiro de um emprego honesto. O trecho é desencadeado, embora com um certo retardo (se compararmos com os anteriores), pela fala de Michel “*Laisse-moi au moins essayer*” (“Deixe-me ao menos tentar”). O tema musical é o mesmo (A) dos créditos, porém, sem a repetição (e o chamamos de A’). É por isso que, mais do que associá-lo à suposta regeneração de Michel, Jardonnet e Chabrol (2005) enfatizam a aproximação entre as duas sequências do hipódromo no filme por conta da repetição do tema: ele introduz ambas.

Por outro lado, a lentidão da música e a luz conferida pela terça picarda do final reiteram o que a abertura do filme já sugeria: Michel se aproxima de Jeanne e abandona temporariamente o roubo. De todo modo, o suspense sugerido pelo fim da música no tom da dominante (e não, no tom da tônica, como no fim do filme) é confirmado pela reviravolta da prisão do protagonista no hipódromo.

E é justamente na prisão que ocorrerá a redenção do personagem por meio do amor de Jeanne. O último trecho de música é desencadeado pelo comentário *over* do protagonista: “*Quelque chose illumina sa figure*” (“Alguma coisa iluminou o seu rosto”). Ele abraça e beija a moça por entre as grades e ouvimos a música, enquanto sua voz *over* exclama “Oh, Jeanne, para ir até você, que caminho curioso eu tive que tomar!”¹⁶⁴. A música aumenta, então, de volume, e, após a palavra “fim”, continua em tela preta por mais um minuto.

Observamos que, neste momento final do filme, embora Michel tenha o seu deslocamento limitado pelas grades da prisão, o seu movimento não é menor, ainda que seja de caráter interno. Com efeito, pouco antes da visita de Jeanne, ao receber uma carta da moça, dizia em comentário *over*: “*mon cœur battit violemment*” (“o meu coração bateu com violência”).

O último trecho musical é constituído por vários temas da *passacaille*: o terceiro tema C + F’ (compassos 13 a 16, em F) + outro tema G, caracterizado por grupos de semicolcheias + D + B’’ (do compasso 89 até o 105, o final de B) + um final H com predominância de colcheias e término na tonalidade principal de sol menor (no final da *passacaille*) - Jardonnet e Chabrol (2005) em seu esquema descrevem esse trecho inteiro como C.

¹⁶³ Na citação completa de Bernard (1963): “*Elle [la musique] est le signe d’une conquête difficile : celle de l’acceptation d’autrui, communication d’abord illusoire avec le complice, puis réelle dans l’amour.*”

¹⁶⁴ No original: “*O Jeanne, pour aller jusqu’à toi, quel drôle de chemin il m’a fallu prendre !*”

Ele funciona como uma retomada de outros momentos do filme (representados por sua música, contida em B, C, D e F'), além de ter novas partes (G e H), funcionando como o “divertimento final” do filme. A presença tanto de C quanto D, mostra os diferentes movimentos e as ambiguidades da personalidade de Michel, seja a vontade de se ligar a Jeanne, seja a relutância em largar o mundo do crime.

Mais ainda, a presença de trechos lentos (C, F' e D) entremeados com aqueles de andamento mais vivo (principalmente G e B) faz-nos lembrar a alternância ABA' da abertura francesa ou a alternância de danças lentas e rápidas na suíte barroca.

Além disso, tal como acontecia no filme anterior, *Um condenado à morte escapou* o início e o final de *Pickpocket* se respondem¹⁶⁵. Afinal, o filme começa e acaba com a tela negra (com o texto explicativo no início e a palavra “Fim” em seu término), há dois roubos no hipódromo quase simetricamente em relação às telas negras, e, como lembra Tinazzi (1976), Michel conclui o filme pronunciando *quel drôle de chemin il m'a fallu parcourir*¹⁶⁶, retomando a referência ao “caminho para chegar a Jeanne” do texto explicativo inicial (*cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes*).¹⁶⁷

Desta forma, a música fecha o ciclo de conversão de Michel. De todo modo, o espectador pode se perguntar: o que acontecerá com ele e Jeanne depois do tempo de prisão? Bresson gostava bastante de finais abertos ou representando o começo de um novo ciclo (como o final de *O dinheiro*, em que o protagonista Yvon se entrega à polícia). Os diversos temas contidos no último trecho musical, além de relembrares o percurso de Michel, indicam também essa ambiguidade e sugerem que o protagonista passará a uma nova fase de sua vida. É interessante lembrar que livro de Dostoievski *Crime e castigo* também termine abrindo para a continuação da história.

Ele não sabia nem que essa nova vida não lhe sairia de graça, que ainda deveria pagar caro por ela, pagar por ela com um grande feito no futuro...
Mas aqui já começa outra história, a história da renovação gradual de um homem, a história do seu paulatino renascimento, da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade nova, até então totalmente desconhecida. Isto poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído. (DOSTOIEVSKI, 2001, p.561)

¹⁶⁵ No próximo subcapítulo (1.2), vamos explorar o aspecto de pergunta e resposta em outros filmes de Bresson, como *Mouchette*, *O processo de Joana d'Arc* e *Lancelot do lago*.

¹⁶⁶ Dentro da perspectiva do estudo de Dahan (2004), “caminho” faz referência também a Pascal e Jeanne teria a função de levar Michel para o bom caminho da reflexão (possível na imobilidade da prisão) e da fé.

¹⁶⁷ A fala final do filme, na decupagem presente nos fundos do Crédit National (consultada na Cinemateca Francesa) não continha a palavra *chemin*: “*O Jeanne, fallait-il tout ça pour que je te mérite et que je t'aime?*” (“Oh, Jeanne, precisava de tudo isso para que eu te mereça e que eu te ame?”). Nessa decupagem, também não existe o texto explicativo inicial. Parece-nos que a mudança da fala e a inclusão do texto obedecem, entre outros motivos, a razões de “composição”.

Assim, vimos que o movimento, presente nas danças de Lully, é parte importante dos trechos de *Pickpocket* em que há música: seja o movimento de elementos visuais do plano (os exercícios das mãos, as saídas de Michel de seu apartamento e chegadas a locais escolhidos para os roubos, etc), como também o movimento conferido pela sua função de *divertissement*, interrompendo a ação, para fazê-la progredir. Para Jardonnet e Chabrol (2005), Bresson encontrou em Lully a aliança do rigor formal e o dinamismo, próprios das danças das suítes, o encontro do movimento e da fixidez.

1.1.2.3 A sonata de *A grande testemunha*

Still sitz´ich an des Hügels Hang,
 der Himmel ist so klar,
 das Lüftchen spielt im grünen Tal,
 wo ich beim ersten Frühlingsstrahl
 einst, ach, so glücklich war;
 [...]
 Denn alles ist wie damals noch,
 die Blumen, das Gefild´;
 die Sonne scheint nicht minder hell,
 nicht minder freundlich schwimmt im Quell
 das blaue Himmelsbild.

Es wandeln nur sich Will und Wahn,
 es wechseln Lust und Streit;
 vorüber flieht der Liebe Glück,
 und nur die Liebe bleibt zurück,
 die Lieb´und ach, das Leid!¹⁶⁸

(*Lied Im Frühling* de Franz Schubert, a partir de poesia de Schulze)

Em *A grande testemunha*, Bresson utiliza, como música extradiegética, o *Andantino* em fá sustenido menor da sonata D959, de Franz Schubert (1797-1828), tocado por Jean-Joël Barbier (1920-1994). O pianista participa também do filme como o padre que faz a extrema-unção do pai da personagem Marie¹⁶⁹.

Perguntamos, por telefone, a Jacques Kébadian, assistente de direção de Bresson no filme, o porquê da escolha de Barbier como intérprete da sonata de Schubert, compositor que

¹⁶⁸ Tradução nossa literal: “Tranquilo sento-me no declive da colina / o céu está tão claro, / a brisa brinca no verde vale, / onde aos primeiros raios da primavera / outrora, ah, tão feliz fui; [...] Pois tudo está ainda como antes, / as flores, os campos, / Não menos claro brilha o sol, não menos amigável nada na fonte o espelho azul do céu / Apenas mudam o desejo e a vontade, / mudam o prazer e a briga; / foge a felicidade do amor, / e só o amor permanece, / o amor e, ah, a dor!”

¹⁶⁹ Mc Donald (2007) aventa uma possível consultoria de Barbier quanto à sonata de Schubert no filme, observação refutada pelo próprio autor, ao considerar que o tipo de utilização de música em *A grande testemunha* não é muito diferente de outros filmes dessa fase (*Um condenado à morte escapou* e *Pickpocket*). Por outro lado, Bresson pode ter pensado no pianista para a interpretação de um padre porque ele era formado em grego e latim (http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Joel_Barbier). Além disso, Barbier trabalhou com Jean Wiener, compositor das músicas originais do filme, tendo gravado com ele um disco de músicas de Satie para piano a quatro mãos. Mas não conseguimos saber se a indicação do pianista como modelo / intérprete da sonata teve alguma mediação de Wiener.

não era comum no seu repertório (Barbier era um especialista em música francesa, principalmente em Debussy, Chabrier e Satie, tendo dedicado vários discos a este último). Kébadian acha que ele foi primeiro chamado como “modelo” e que, por ser pianista, Bresson o aproveitou para a gravação da música.¹⁷⁰

Keith Reader (2000) afirma que o filme é estruturado, tanto musicalmente como narrativamente, em temas, de forma semelhante à sonata de Schubert, mas o autor não desenvolve sua afirmação. Já o artigo de McDonald (2007) está ancorado na análise musical, porém, está mais centrado na identificação das “manifestações visuais” da música de Schubert no filme. Vamos, então, partir dos trechos de música utilizados e investigar se há um pensamento formal mais geral em sua distribuição ao longo de *A grande testemunha*.

Levaremos também em conta as reflexões contidas em *Schubert*, artigo de 1928 de Adorno (1982). Este é o primeiro trabalho de grande porte sobre música feito pelo filósofo, escrito por ocasião do centenário de morte do compositor austríaco. Está contido no volume *Momentos musicais*, título também de uma obra de Schubert, ao que se seguem os artigos de *Improvisos*, outra série de peças do compositor. Inspirando-nos em Adorno, faremos também associações de elementos do filme com o período do Romantismo¹⁷¹.

Pode-se estranhar que Bresson, temeroso quanto ao deleite musical do espectador, tenha escolhido uma peça tão lírica como o *Andantino*. No entanto, Adorno (1982) alerta para uma falsa concepção sobre a obra de Schubert em geral, ancorada no sentimentalismo exagerado do ambiente romântico-burguês do século XIX, o que teria mesmo levado a tornar *kitsch* a figura do compositor. Para Adorno (1982), ao invés de “um sonhador do início do século XIX, que senta de hábito ao lado do riacho e ouve o seu murmúrio” (p.21)¹⁷², deveríamos pensá-lo com uma grande carga de erotismo, sendo o seu lirismo mais próximo ao das pessoas simples.

Também é forte o erotismo em *A grande testemunha* e a história de amor entre Gérard e Marie não tem nada de sentimentalismo, sendo plena de violência e humilhação. Além disso, como o próprio Bresson aponta, se o protagonista Balthazar faz pensar na grande

¹⁷⁰ Talvez o fato de que Barbier não fosse um especialista em Schubert tivesse funcionado, na verdade, como um trunfo para Bresson, tal qual o seu uso de não-atores, sem os vícios dos profissionais. Com efeito, a interpretação de Barbier para o *Andantino* é distinta de algumas *performances* em concerto a que assistimos em 2012 (como a de Mitsuko Ushida e a de Daniel Barenboim): mais *legato*, com andamento algo mais lento.

¹⁷¹ Como chamamos a atenção já no Prelúdio, embora certos aspectos da obra de Schubert estejam mais próximos ao Classicismo, esta sonata pertence ao último ano de vida do compositor, 1828, e várias de suas características nos permitem associá-la ao Romantismo.

¹⁷² Tradução nossa do alemão: “*der vormärzliche Träumer, der immerzu am Bähchlein sitzt, das er lauschen hört.*”.

presença de jumentos na Bíblia (e Balthazar tem o nome de um dos Reis Magos)¹⁷³, trazendo espiritualidade e misticismo ao filme, ao mesmo tempo, evoca o erotismo grego (na entrevista a Baby, 1965)¹⁷⁴, como sugerido na sequência em que Marie o coroa com flores.

Nos créditos, numa maneira bastante incomum de se começar um filme, Bresson utiliza não o lírico início do *Andantino*, mas sim, sua parte central, considerada por Brigitte Massin (1993) como um “momento alucinado de pura improvisação, destacado de todo o contexto, de liberdade total em sua organização, com harmonias sucessivas” (p.1282)¹⁷⁵. Para Mc Donald (2007), esse tumultuoso trecho parece uma tentativa frustrada de liberdade. Ele corresponde ao nascimento de Balthazar.

Há, então, quase que um oxímoro (figura que evocamos também em *Um condenado à morte escapou*) sonoro, pois a música extradiegética de Schubert se alterna com algo bem prosaico, o zurrar (possivelmente diegético) do recém-nascido jumento.

Por sua vez, Jean-Louis Bory (1966) observa que, procedendo desta maneira, Bresson nos convida “a passar do zurro à sonata”, tal como no título do seu artigo, *Balthazar ou du braiement à la sonate*. Bory (1966) considera que haveria dois planos no filme: o do real, aquele das “aparências”, do drama, o plano do zurro; o segundo, o plano da sonata, seria o da “verdade”. Correspondente à “verdade do zurro”, a música promoveria a travessia do plano do real para o da verdade.

Tais observações de Bory se referem à transcendência que o autor sente nos filmes de Bresson em que são utilizados trechos de música extradiegética pré-existente, tal como observamos no Prelúdio. Aliás, considerando-se a divisão dos espaços sonoros (como no esquema de Chion, no item 1.1), observamos que Balthazar, nesse momento, parece “ouvir” a música extradiegética de Schubert e responde, a partir do espaço diegético, com o seu zurro.

¹⁷³ Como explica Bresson a Yvonne Baby (1965) e no programa de televisão *Pour le plaisir* (dirigido por Roger Stéphane, 1966), o título do filme (e, conseqüentemente, o nome do protagonista) era o lema dos condes de Baux, que se diziam, por sua vez, descendentes do rei mago Balthazar (Baux = Balthazar). Há, nesse título, também uma rima que interessou muito a Bresson.

¹⁷⁴ Na entrevista original: “*L’âne est à la première place des animaux de la création dans les deux Testaments. D’où ce nom biblique Balthazar, d’où une sorte de spiritualité et de ‘mysticité’ qu’il amène dans le film. En même temps curieusement qu’il amène l’érotisme grec.*”. É interessante também observar que o intérprete do mercador de grãos é o escritor, especialista em Sade, Pierre Klossovski. Essa associação entre Klossovski, Sade e uma possível interpretação do erotismo no filme é feita por Anne Capelle em sua entrevista com o escritor (CAPELLE, Anne. *Interprète de film de Robert Bresson : Pierre Klossovski : ‘je suis naturellement cabotin’*. Arts, 8 juin 1966).

¹⁷⁵ Tradução nossa do francês: “*moment halluciné de pure improvisation, détaché de tout contexte, d’une liberté totale dans son organisation, aux harmonies successives.*” Já o musicólogo Alfred Eistein percebe nesse trecho um caráter próximo ao de um recitativo (EINSTEIN, Alfred. *Schubert, portrait d’un musicien*. Gallimard, 1997).

Parece haver aí a transposição do “fantástico intervalo” entre os espaços extradiegético e o diegético de que fala Robynn Stilwell (2007). A imagem do muro – sobre a qual se insere o título e o restante dos créditos –, semelhante ao da prisão de *Um condenado à morte escapou*, tematiza essa “travessia”, e Piva (2004) vê o filme como uma parede a ser transgredida. Se, em *Um condenado à morte escapou*, a parede é efetivamente transposta por Fontaine, em *A grande testemunha*, é a música que realiza esta ação.

Segundo Reader (2000), o zurro de Balthazar estaria “protegendo” o lirismo da música de si mesma. No entanto, o que se segue a ele, ainda nos créditos, é simplesmente a continuação do trecho musical no mesmo ponto em que havia sido interrompido. Mc Donald (2007) observa que, assim como a parte central do *Andantino*, o zurro de Balthazar está preso entre dois fragmentos de música e essas barreiras estariam sugeridas também pela imagem do muro.

Portanto, pensando-se nesse aspecto e nas formas musicais, seguindo também o que apontaram Hanlon (1986) e Mc Donald (2007), constatamos que, na trilha sonora dos créditos, temos: música – zurro – continuação da música, ou seja, uma forma tripartita ABA’. Tal esquema, já apontado na análise da música em *Pickpocket*, é também o da forma-sonata e o da forma-Lied¹⁷⁶, sobre as quais falaremos mais adiante.

Além disso, poderíamos considerar esse prólogo de *A grande testemunha*, semelhante aos de tantos outros filmes de Bresson (lembramos dos textos explicativos em *Um condenado à morte escapou* e em *Pickpocket*), como um prelúdio ao resto da música do filme e é assim que o caracterizaremos na tabela 4.

Na verdade, Bresson havia pensado em colocar aí um trecho de *O idiota* de Dostoiévski, como aparece em sua decupagem técnica¹⁷⁷. No livro, é justamente o zurro do jumento que faz o príncipe Michkin recuperar sua lucidez¹⁷⁸. Piva (2004) aventa a hipótese de que o diretor tenha desistido do texto por medo de submeter o filme a uma leitura unilateral.

Lembro-me, eu despertei totalmente dessas trevas ao anoitecer, em Basel, ao entrar na Suíça, e fui despertado pelo rincho de um asno em um mercado da cidade. O asno me deixou terrivelmente impressionado e sabe-se lá por que gostei

¹⁷⁶ É importante já fazer a diferença entre a forma-Lied, característica dos segundos movimentos das sonatas, e o gênero Lied, que evocaremos também. Lembrando que a palavra Lied, oriunda do alemão, quer dizer “canção”.

¹⁷⁷ Presente nos fundos de François Truffaut, na Cinemateca Francesa.

¹⁷⁸ Também, em *Crime e castigo*, de Dostoiévski (2001), o sonho de Raskolnikov sobre uma égua maltratada por seu dono evoca os maus-tratos infligidos a Balthazar por Gérard e o mercador de grãos. Além de Dostoiévski, *A grande testemunha* possui um intertexto com um conto de Tolstói (autor em que Bresson se baseou para seu último filme, *O dinheiro*), *Kholstomer*, que é a história de um cavalo (aliás, Balthazar e Kholstomer são nomes com uma sonoridade semelhante). Tanto um quanto o outro passam por vários donos ao longo da vida e sofrem com a crueldade dos homens. Algumas descrições de Kholstomer se aplicariam perfeitamente a Balthazar: “sua expressão era grave e pensativa enquanto lambia.” (TOLSTÓI, 2005, p.52); “A cara traduzia uma expressão de paciência austera, concentração e sofrimento.”(p.57).

extraordinariamente dele, e ao mesmo tempo tudo pareceu iluminar-se de repente em minha cabeça. (DOSTOIEVSKI, 2002, p.78-79).

É interessante observar que o compositor Franz Schubert ficou famoso pela composição de *Lieder*¹⁷⁹ e que as suas sonatas para piano se nutriam também de tais peças, como observam, entre outros, Massin (1993) e Patier (1994). De fato, o tema musical do quarto e último movimento da sonata D959 é bastante semelhante ao do *Lied* da epígrafe, *Im Frühling* (*Na primavera*) – note-se também nele a presença da natureza, elemento muito importante em *A grande testemunha*, como vamos desenvolver mais adiante.

Adorno (1982) chama a atenção para o aspecto da “repetição” na obra de Schubert como um todo, inclusive com a tendência para a retomada do mesmo tema em diferentes obras (observemos também que o tema desse quarto movimento de D959 já havia sido utilizado pelo compositor no segundo da sonata D537). Para Kofi Agawu (2005), essas evocações em Schubert propiciam para o ouvinte uma dimensão associativa e intertextual, desafiando justamente o modo linear de percepção. É também como funciona a música ao longo do filme.

Mas há variações de luz nestas repetições (e lembremos dos conceitos de Deleuze evocados no item 1.1). Adorno se serve da figura do *Wanderer* - aquele que caminha ao léu, personagem muito importante no Romantismo e título também várias peças de Schubert - e observa que “ao caminhante sozinho cruzam, imutáveis mas sob outra luz, as mesmas partes novamente, que estão fora do tempo e se representam de forma isolada e desconectada” (ADORNO, 1982, p.25-26)¹⁸⁰.

Em relação ao gênero *Lied*, Patier (1994) considera que, justamente pelo fato de ser este limitado em seus meios e no tempo, nele, a expressão se reduz ao essencial. A interiorização de elementos dramáticos mínimos produziria mais emoção ainda. Patier conclui que o *Lied* “é a arte da litota”, p.39 (isto é, uma figura de linguagem em que se diz pouco para se fazer entender muito). Esta não seria também uma definição bastante apropriada para a emoção nos filmes de Bresson e para sua obra como um todo? A respeito disso, Bory (1966) afirma: “Sem os ornamentos do realismo, a representação do real cai sob o golpe da litota. Bresson procede a uma epuração.”¹⁸¹

¹⁷⁹ *Lied* (plural *Lieder*) é um gênero germânico de canção, de voz acompanhada por piano, cuja letra é retirada de poemas pré-existentes, sendo uma fusão de música e poesia. Tem, portanto, um estilo íntimo e desprovido de virtuosismos vocais. O apogeu do *Lied* foi no período do Romantismo e um de seus maiores nomes foi justamente Franz Schubert.

¹⁸⁰ “*dem Wandernden allein begegnen unverändert, aber anderen Lichtes die gleichen Partien wieder, die ohne Zeit sind und unverbunden vereinzelt sich darstellen.*”

¹⁸¹ No original: “*Sans les ornements du réalisme, la représentation du réel tombe sous le coup de la litote. Bresson procède à une épuration.*”

Com efeito, o *Lied* alemão é completamente diferente dos malabarismos vocais do *bel canto* das óperas italianas, muito populares na Viena de Schubert. O próprio compositor não era um virtuose ao piano, mas, dentro da estética romântica, seu toque era considerado muito expressivo. Bresson também é bastante contrário a virtuosismos, como veremos particularmente na análise da música em *O dinheiro* (item 2.3.2).

A associação das sonatas de Schubert com o canto do *Lied* também é interessante porque a música do *Andantino* poderia representar a voz (ou o canto) do próprio Balthazar. É o que Bory (1966) propõe: que se deva descobrir a sonata no zorro. Com efeito, o *Andantino*, tal como costumam ser os segundos movimentos de sonatas, é caracterizado pela introspecção¹⁸². E lembremos que, no cinema, a voz *over* seria uma marca dessa subjetividade.

Entretanto, se a música extradieética em *A grande testemunha*, ao se constituir de trechos de uma única peça do repertório clássico pré-existente, lembra a de *Um condenado à morte escapou* e *Pickpocket*, diferentemente dos dois filmes anteriores, aqui não há voz *over*. Sémolué (1993) observa que Bresson havia pensado em fazer do filme “o diário de um asno”, cuja voz seria a do próprio diretor, projeto depois abandonado¹⁸³.

Os *Lieder* de Schubert tinham muitas vezes como tema a natureza, e o livro de Patier é recheado de ilustrações com quadros do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich. Neles, a natureza é representada de forma monumental e, em geral, há pequenas figuras humanas de costas, olhando uma paisagem. Como observa Patier (1994), para os românticos alemães, a natureza não tinha nada de pitoresco, mas sim, servia para o artista pensar as relações entre Deus e o homem, o sentido da vida humana, além de funcionar como um refúgio de serenidade. Portanto, se o primeiro plano dos quadros normalmente é rico em detalhes, o fundo é evanescente, figurando o inacessível. Elementos normalmente presentes eram: riachos, florestas e rochedos.

No entanto, para além desse caráter monumental romântico, a natureza de Bresson em *A grande testemunha* está imbuída da crueldade presente nos livros de Georges Bernanos. De certa forma, o filme seguinte, *Mouchette*, seria como que uma continuação do clima de *A grande testemunha* – sem falar na crueldade dominante no vilarejo de *Diário de um padre*.¹⁸⁴

¹⁸² Os movimentos da sonata diferem entre si quanto ao andamento e modo, entre outros parâmetros, de maneira que tal música instrumental “seja percebida como um drama de relações e contrastes, uma história sem palavras” (MAIA, 2007, p.217). Geralmente, como o primeiro movimento é um *Allegro*, a diminuição do andamento cria tal sensação de introspecção. É o caso dessa sonata de Schubert, onde também o modo menor do *Andantino*, com suas conotações de tristeza no senso comum, contribuem para esse efeito.

¹⁸³ Piva (2004) lembra também a coincidência entre a letra “B” de Balthazar e Bresson.

¹⁸⁴ Kinderman (2004) lembra a aproximação que o pianista Alfred Brendel fez entre o *Andantino* e Goya, contemporâneo de Schubert, cujas pinturas de guerra “deixavam uma acusação condenatória da crueldade humana e da frágil vulnerabilidade dos seres humanos individuais, comparados com o poder” (“*left a damning*

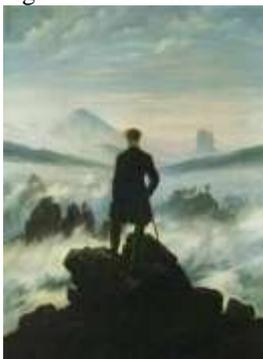
De qualquer forma, a natureza é fundamental em *A grande testemunha*, até mesmo porque o jumento Balthazar é parte dela. Por outro lado, como os personagens observadores dos quadros de Friedrich e como referido no título em português, Balthazar é uma grande testemunha, embora não presencie exatamente uma natureza majestosa, mas sim, o mal presente naquela cidadezinha do campo francês.

Adorno (1982) observa que a natureza de Schubert é marcada por imagens da morte: “Riacho, moinho e desertos negros de inverno, estendendo-se à meia luz do sol, imemoriais como no sonho, são os sinais da paisagem de Schubert, folhas secas são as suas joias tristes; os símbolos objetivos da morte as desprendem” (p.24)¹⁸⁵. Essa descrição parece com a ambiência de *A grande testemunha*, semeada também de mortes: a da irmã de Jacques, a de Arnold, a do pai de Marie, a do próprio Balthazar.

Outra característica da sensibilidade romântica germânica e que se associa à natureza é a já citada questão da viagem e do caminhar, tão presente na poesia de Goethe, Schiller, Heine - escritores adaptados por Schubert em muitos de seus *Lieder*. O próprio Schubert fazia várias excursões nos arredores de Viena, momentos em que se sentia inspirado para compor.

O título do livro de Patier, *Le promeneur solitaire* (“Aquele que passeia solitário”) faz menção a esse aspecto. Um dos quadros de Caspar David Friedrich tem justamente como título *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, “o caminhante sobre o mar de névoa” (fig.11). McDonald (2007) observa que o arquétipo *Wanderer*, caracterizado pelo caráter cíclico e pela morte, está bastante presente na música de Schubert como um todo.

Figura 11: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, Caspar David Friedrich



Fonte: Kunsthalle Hamburg (www.hamburger-kunsthalle.de)

indictment of human cruelty, and of the fragile vulnerability of individual human beings confronted by power”. KINDERMAN, 2004, p.163). Curiosamente, foi também a violência na Espanha, mas a da Guerra Civil de alguns séculos depois, que inspirou Bernanos na criação de *Nouvelle Histoire de Mouchette*.

¹⁸⁵ “Bach, Muhle und schwarze winterliche Einöde, im Zwielflicht der Nebensonnen ohne Zeit wie im Traum sich erstreckend, sind die Zeichen der Schubertschen Landschaft, trockenen Blumen ihr traurige Schmuck; die objektiven Todensymbolen lösen sie aus“

Brigitte Massin (1993) considera o *Andantino* como um canto de viagem, de pé na estrada, mas, ao mesmo tempo, com um sentimento de lassitude¹⁸⁶. O vagar pela natureza está também presente no filme, principalmente a partir do momento em que o personagem Arnold usa Balthazar em suas andanças.

Há mesmo um caráter de marcha na música de Schubert, que lembra os passos calmos e compassados de Balthazar. Afinal, *Andantino* indica andar (e esse “passo” de ritmo regular é uma característica de várias composições de Schubert, como constata Patier, 1994), ou ainda, *wandern*. Como o acompanhamento no baixo das seções iniciais em *ostinato*¹⁸⁷ (MASSIN, 1993), é um andar quase obsessivo, reforçado pela constante repetição da melodia, o que dá a essas partes, segundo Kinderman (2004) uma qualidade quase estática.

Tal aspecto de “eterno retorno” se manifesta no filme pelo fato de que, mesmo se movimentando o tempo todo, Balthazar volta sempre aos lugares conhecidos: ao estábulo da casa de Marie, à clareira na montanha - locais de sua infância. E a estrutura circular da música parece mesmo com canções de ninar, uma *berceuse* (READER, 2000) ou um *lullaby* (CUNNEEN, 2003).

Ao todo, no filme, o *Andantino* é ouvido onze vezes (doze, se levarmos em conta, nos créditos, as duas partes resultantes da interrupção pelo zurro) e os trechos não são distribuídos simetricamente ao longo do filme. Como em *Pickpocket*, à medida que *A grande testemunha* avança em direção ao fim, o *Andantino* aparece com mais frequência, culminando na morte de Balthazar¹⁸⁸.

Sémolué (1993) considera que há um *leitmotiv* visual, Balthazar em marcha, acoplado a um *leitmotiv* sonoro, o *Andantino*. Embora haja aí um uso um tanto banal do termo, Balthazar está, de fato, sempre presente, e o trecho associado a ele é a seção inicial da música de Schubert, repetida com variações. Mesmo o trecho associado a Marie (B, na tabela 4) poderia ser considerado como derivado deste motivo principal.

Adelio Ferrero e Nuccio Lodato (2004) consideram os trechos da sonata em *A grande testemunha* como semelhantes à parte instrumental do *Kyrie* em *Um condenado à morte escapou*, ou seja, são reduzidos “a uma frase esboçada e subitamente interrompida, que

¹⁸⁶ Alfred Einstein aproxima o *Andantino* ao *Lied Pilgerweise, D. 789 (À maneira de um peregrino)* por conta da tonalidade e do sentimento proporcionado. Também o seu texto, a partir de um poema de Franz von Schober, faz-nos pensar em Balthazar: “*Ich bin ein Waller auf der Erde/Und gehe still von Haus zu Haus...*” (“Eu sou um peregrino sobre a terra/E ando calmamente de porta em porta”, tradução nossa). Evocando o texto de Einstein, Mc Donald (2007) considera também a tonalidade de fá sustenido menor, as três colcheias repetitivas do baixo e a melodia sombria como características do *topos* do *Wanderer*.

¹⁸⁷ Há um *ostinato* quando se repete obstinadamente uma fórmula rítmica, melódica ou harmônica.

¹⁸⁸ Curiosamente, na decupagem técnica de Bresson, a música extradiegética é indicada seis vezes (uma delas, com uma interrogação), porém somente um desses momentos corresponde ao resultado final no filme.

recorre brevemente” (p.92)¹⁸⁹. O próprio Bresson conta, em entrevista a Pierre Ajame (1966), que pensou no uso do *Andantino* como um *leitmotiv* de Balthazar: “Ele acompanha o asno quando a palavra lhe falta muito” (in: AJAME, 1966).¹⁹⁰

Considerando-se a partitura original de Schubert, ela está na forma-*Lied*, caracterizada pelo esquema tripartito ABA´. Há, portanto, uma primeira parte (compassos 1 a 68) no tom principal, fá sustenido menor; a parte central contrastante (compassos 69 a 158), incluindo a modulação para dó sustenido maior, que prepara a volta das seções iniciais com variações (compassos 159 a 188); no final, há, ainda, uma coda (compassos 189 a 202), cujo material musical é derivado também das seções iniciais.

Já em relação aos trechos de música no filme, daremos as letras A e B aos temas de Balthazar e Marie¹⁹¹, respectivamente. Na coluna da direita do esquema a seguir, fazemos referência ao modo como os trechos são ouvidos no filme. Nas colunas do meio, referimo-nos ao lugar que os trechos ocupam na partitura de Schubert¹⁹².

Tabela 4: trechos do *Andantino* de Schubert em *A grande testemunha*

Trecho	Tempo	Compassos	Na partitura original	No filme
1	0´10´´-0´57´´ 1´13´´-1´38´´	69 – 93 94 - 108	Parte central da música	Prelúdio (créditos)
2	3´50´´-5´42´´	1 - 50	Seções iniciais da música	Tema (A) de Balthazar
3	9´25´´-10´	147 - 158	Transição da parte central para o retorno da primeira parte	Tema (B) de Marie
4	24´30´´-25´	177 - 188	Segunda seção variada	(A´)
5	28´49´´-29´23´´	147 - 158	Igual ao trecho 3.	(B)
6	64´24´´-65´	1 - 18	Seção inicial da música.	(A)
7	73´58´´-74´25´´	189 - 199	Coda	(A´)
8	75´34´´-75´54´´	159 - 166	Seção inicial variada	(A´´)
9	76´58´´-77´54´´	139 - 158	Transição (no final da parte central).	Transição + (B)
10	86´26´´-87´30´´	155 - 176	Final da transição e retorno da seção inicial variada.	Final de (B) + (A´´)
11	90´11´´-90´52´´	1 - 16	Seção inicial da música (sem os dois últimos compassos)	(A)

Mc Donald (2007) salienta o fato de que, apesar da fragmentação presente no filme, com seus vários personagens e fios narrativos disjuntos, alguns dos trechos musicais utilizados começam exatamente onde o outro terminara, sugerindo uma interconexão entre as

¹⁸⁹ Tradução nossa de: “*una frase, acennata e subito interrotta, che ricorre brevemente.*”

¹⁹⁰ “*Il accompagne l’âne quand la parole lui manque par trop.*”

¹⁹¹ Não confundir os temas A e B com a explicação anterior da forma ABA´.

¹⁹² Embora não sejam exatamente os mesmo compassos, chamamos tanto o trecho 2 como o 6 de A pela característica geral da música. O mesmo fazemos com os trechos 4 e 7, pertencentes à segunda seção variada e à coda de Schubert, respectivamente, considerando ambos como A´. Com efeito, a nossa classificação da coluna “No filme” é aproximativa. Mc Donald (2007) faz uma tabela semelhante em seu artigo, com exceção dessa última coluna. Os tempos na segunda coluna estão de acordo com o DVD inglês (Nouveaux Pictures) do filme.

sequências que a forma do filme, em parte, nega. É o caso, por exemplo, dos trechos 10, 4 e 7, ou mesmo dos dois fragmentos musicais dos créditos do filme.

A partir do esquema, observamos também que o tema A, tal qual a parte inicial da forma-*Lied*, retorna constantemente ao longo do filme, seja como A, A' ou A''. Pois, como (A), Balthazar é um fio condutor da história em meio à rede de personagens. Bresson utiliza as variações da partitura original de Schubert para este tema (A' e A'') e Mc Donald (2007) chama a atenção para a singularidade dessa estratégia (segundo o autor, quando diretores usam peças pré-existentes em filmes, normalmente retornaria sempre o mesmo trecho).

O tema (A) é ouvido na primeira vez em que há música após os créditos e está em sua forma mais longa, contendo as primeiras seções do *Andantino* (trecho 2). Nesse momento, é como se Bresson apresentasse não só os protagonistas em sua infância, mas também o próprio tema. Aliás, nesta sequência, vemos assuntos muito caros a Schubert: a amizade (de Jacques e Marie e das crianças com Balthazar) e a morte (evocada aqui por meio da irmã moribunda de Jacques).

Figura 12: Compassos 1 a 18 do *Andantino* de Schubert e do tema A de Balthazar



Fonte: edições Breitkopf e Haertel

Mc Donald (2007) chama a atenção para o balanço em que estão Jacques e Marie no início do trecho, cujo movimento se faz quase que junto com os tempos da música de Schubert e cujo som também é ouvido, mesmo fora de campo. Para o autor, o movimento do balanço seria uma manifestação visual do próprio “balançar” da música de Schubert (e lembremos da estrutura de *berceuse* indicada por Reader, 2000) pela oscilação da música entre tônica (I grau) e dominante (V grau).

O tema (A) de Balthazar volta quando o jumento passa a trabalhar para o comerciante de grãos e já está velho e cansado (trecho 6). Nesse momento, ouvimos apenas, como num resumo, a seção inicial da música, cortando a segunda seção, em cujo começo há uma

modulação para a escala relativa lá maior¹⁹³. Desta maneira, sugere-se também não haver muita esperança para o animal.

Voltamos ao ouvir essa mesma parte, com exceção dos dois últimos compassos, durante a morte do burrinho (trecho 11). Esta se dá numa clareira, na montanha, em meio a um rebanho de ovelhas, num retorno do animal à natureza e ao seu lugar de nascimento depois de toda uma vida entre os humanos. E vem, pela última vez, o *Andantino*, tal como o vagar cíclico da forma de Schubert (*die kreisende Wanderschaft Schuberts Form*), identificado por Adorno (1982). Após a morte de Balthazar, cessa a música e só ouvimos os sinos do rebanho, reforçando a continuidade do ciclo da natureza.

Hanlon (1986) considera que a música em *A grande testemunha*, no caso, o tema A, parece se referir aos dias da infância dos personagens, dias de inocência e tranquilidade que já se foram (Reader, 2000, e Cunneen, 2003, fizeram uma aproximação semelhante). Não é à toa que na segunda e terceira vez em que A é ouvido, está numa forma mais curta que já faz com que o espectador reconheça o tema inteiro, como uma simples *madeleine* traz à memória de Proust toda a Combray de sua infância. No entanto, Hanlon (1986) também considera que a repetição do tema A sugere igualmente o sofrimento contínuo do burrinho.

Além de se associar a Balthazar, a música extradiegética acompanha momentos na vida da personagem Marie. Com efeito, já durante a primeira vez em que ouvimos o tema A, víamos cenas da infância da moça. Mais tarde, Marie ganhará o seu próprio tema, que chamamos de (B) e que corresponde à modulação para dó sustenido maior na transição da tumultuada parte central da música para o retorno às seções iniciais (fig. 13).

Figura 13: Compassos 147 a 155 do tema B de Marie



Fonte: edições Breitkopf & Härtel

É uma modulação inesperada de menor para maior (passa-se de dó sustenido menor para a sua escala homônima maior, dó sustenido maior), que Patier (1994) nota ser

¹⁹³ Toda escala menor tem uma escala relativa maior. No caso, lá maior é a relativa de fá sustenido menor, tom do *Andantino*.

característica do *Lied* de Schubert, num desejo de exprimir climas e estados de alma diferentes que se sucedem.

Assim se explicam esses retornos incessantes, espécies de variações no interior mesmo da exposição de um tema, ou ao contrário essas alternâncias de cor maior/menor, esses episódios inesperados enxertados num andante, essas modulações bruscas, essas transições estiradas, desproporcionais, esses silêncios inquietantes.¹⁹⁴ (PATIER, 1994, p. 44)

Adorno (1982) também se refere às modulações de maior para menor e vice-versa como base da transformação do modelo da sonata em Schubert para a profundidade da dimensão harmônica. O modo menor seria para ele a “sombra” do modo maior. Por sua vez, e remetendo à característica geral de repetição encontrada por Adorno na obra de Schubert, Kofi Agawu (2005) considera que “a progressão de menor para maior dramatiza o “mesmo” na diferença, uma transformação do *self*, uma mudança de perspectiva, ou até mesmo, o colapso de tempos” (p.54).¹⁹⁵ Usando uma palavra bem benjaminiana (aliás, como várias outras ao longo de todo o seu texto), Adorno afirma que a “salvação” ocorre nessa transformação do menor para o maior. Para o autor, é aí que se segue o “consolo” (*Trost*) ao “luto” (*Trauer*): há sempre esperança.

Com efeito, Mc Donald considera esse momento como o mais esperançoso na partitura de Schubert: após o caos dos compassos anteriores, ter-se-ia a impressão de que o caráter uniforme das seções iniciais da música seria transformado em sua volta (Mc DONALD, 2007). No filme, o modo maior desvela também uma esperança de felicidade para Marie.

Na primeira vez em que o tema aparece (trecho 3), a moça reencontra Balthazar, uma doce lembrança de sua infância. Mc Donald (2007) observa que, assim como o balanço no trecho 2, Marie acaricia Balthazar num certo ritmo que corresponde a uma “manifestação visual” da música de Schubert.

Porém, tal como o trator do pai de Marie interrompendo a música nesse trecho, vemos que a felicidade não se concretiza, o que já é indicado na própria partitura, onde a esperança é “drenada para fora (...) com a inevitável descida de volta à tônica menor [fá sustenido menor] nos compassos 155-158” (Mc DONALD, 2007, p.8)¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Tradução nossa do francês: “Ainsi s’expliquent ces retours incessants, sortes de variations à l’intérieur même de l’exposé d’un thème, ou au contraire ces alternances de couleur majeure / mineure, ces épisodes inattendus greffés dans un andante, ces modulations brusques, ces transitions étirées, disproportionnées, ces silences inquiétants.”

¹⁹⁵ Tradução nossa do inglês: “the progression from minor to major dramatizes a sameness in the difference, a transformation of self, a change of perspective, or even a collapse of tenses.”

¹⁹⁶ No original; “drained away (...) by the inevitable descent back to the minor tonic in mm. 155-158”.

Assim, quando o tema (B) é repetido mais tarde (trecho 5), Marie está correndo de Gérard, num jogo sedutor que, se, por um lado, é promessa de alegria nas primeiras descobertas sexuais da menina, por outro, é preocupante por conta do caráter do rapaz¹⁹⁷. É curioso que Marie corre em círculo – outra “manifestação visual” da música de Schubert, segundo Mc Donald (2007) - em torno de Balthazar, mas este, como “grande testemunha”, é impotente para impedir o que acontece a seguir.

Na terceira vez (trecho 9), o tema (B) aparece precedido pelo que, na partitura de Schubert, é o final da sequência de modulações de dó sustenido menor em direção a dó sustenido maior. No momento em que começamos a ouvir essa transição, Jacques havia acabado de falar em casamento: talvez isso fosse também a “ponte” (outro nome para “transição” em música) para uma mudança na vida de Marie, mas o que se segue é o tema B, quando Marie corre para “explicar-se” com Gérard. Embora possamos já suspeitar que ela não conseguirá romper com o rapaz, tem-se uma certa esperança de que isso aconteça, indicada também na música pelo modo maior.

Portanto, o *Andantino*, além de se associar a Balthazar, marca também a vida amorosa de Marie. Se no início do filme víamos o menino Jacques declarando o seu amor à menina, a música também está sobre a tentativa de Gérard de agarrar a moça e quando Jacques lhe pede em casamento. Como resume Frodon (2007), no título do capítulo de seu livro sobre o filme, *A grande testemunha* poderia ter como tema *À conquista de Marie*.

O tema A aparece também na forma variante A´´. Na primeira vez (trecho 8), Jacques está conversando com Marie sobre a possibilidade de casamento, ao lado de Balthazar pastando. Se a música é derivada do tema do burrinho, isso pode indicar uma possibilidade de que tudo volte a ser como nos dias felizes da infância. Porém, a interrupção ao final da primeira frase musical suspensiva (no quinto grau de fá sustenido menor), sem a frase de conclusão, deixa essa possibilidade também em suspenso.

Como conhecemos o tema completo desde o início do filme, podemos já suspeitar que isso, provavelmente, é um sonho impossível, algo que o seguimento do filme confirmará. Outra indicação do caráter “fatal” do destino dos personagens neste trecho é, como observa Mc Donald (2007), a nova figura rítmica que aparece nessa variação: os três dós sustenidos seguidos, na voz superior, uma reminiscência do conhecido tema do destino na *Quinta Sinfonia* de Beethoven.

¹⁹⁷ O capítulo sobre *A grande testemunha* no livro de Hanlon (1986), fazendo referência a um filme posterior de Bresson (*O diabo provavelmente*), tem como um dos subtítulos, *Probably the Devil: Gérard*.

Na segunda vez em que ouvimos A'' (trecho 10), ele é precedido pelo final do tema B. Não há, nesse momento, a presença de Marie, mas sim de Gérard (numa lembrança, talvez, da moça, como indicado por seu tema): é quando o *bad boy* conduz Balthazar, carregado de mercadorias de contrabando. Desta vez, A'' possui as duas frases, sendo finalizado na tonalidade principal de fá sustenido menor, tão inexorável como o destino do burrinho.

Neste trecho 10, a transformação dada pela variação de A em A'' é também marcada pela violência, que se imiscui pela primeira vez no tema de Balthazar com o som dos golpes de Gérard e seus comparsas no burrinho. Como observa Mc Donald (2007): das carícias de Marie passa-se à violência de Gérard. Na verdade, embora não esteja presente no momento do trecho (6), as chicotadas que o mercador de grãos dava para que Balthazar trabalhasse, pouco antes da música, é um anúncio da violência no trecho (10).

No *Andantino*, tanto a segunda seção (que faz parte do tema A de Balthazar) quanto a coda apresentam uma luz em seu início, apontando para o modo maior. Assim, chamamos os trechos no filme, extraídos de ambas, de A'.

O trecho 4 (correspondente à segunda seção variada, compassos 177-188), é ouvido quando Marie salva Balthazar das maldades de Gérard. No início, modula para lá maior, porém, logo se confirma no tom principal, fá sustenido menor. Nas palavras de Adorno (1982), há consolo, mas o que se segue é a tristeza, pois Balthazar continua sob posse de Gérard. Na verdade, se formos para a partitura original, a continuidade entre os trechos (10) e (4) faz, como observa Mc Donald (2007), uma conexão entre essas duas partes do filme e indica que Gérard levará Balthazar inexoravelmente para a morte.

O trecho 7 (correspondente a parte da coda) é ouvido quando os pais de Marie levam o burrinho de volta da casa do mercador de grãos. Mais uma vez, há um consolo, num vislumbre do modo maior, mas o luto se seguirá: a morte do pai de Marie e, a seguir, a de Balthazar. A música termina em fá sustenido menor, num acorde dissonante, sem as oitavas em uníssono do fim do *Andantino*, que não são ouvidas em nenhum momento no filme. Mc Donald (2007) considera o trecho 7 como uma preparação para a morte de Balthazar e o fato de se evitar o final da música “rima” com o fim do filme, em que vemos Balthazar morrendo, mas ainda respirando.

De toda essa análise, observamos que há um bi-tematismo em *A grande testemunha*: há dois temas musicais associados a cada um dos dois protagonistas, Balthazar e Marie, cujas histórias se inter-relacionam e em cujos destinos há um paralelismo, tal como estudado por Hanlon (1986). Nas palavras de Godard, enfatizando a semelhança entre os dois personagens,

Marie é “outro burrinho” (GODARD, DELAHAYE, 1966, p.30). Essa intenção de paralelismo é confirmada pelo próprio Bresson na entrevista:

Era preciso, também – dado que a vida de um jumento é muito plana, muito serena – achar um movimento, uma subida dramática. Então, era preciso achar um personagem que seria paralelo ao jumento, e que teria esse movimento; que daria ao filme a subida dramática que lhe era necessário. Foi aí que eu pensei numa garota. Na garota perdida. Ou melhor: na garota que se perde (GODARD, DELAHAYE, 1966, p.28).¹⁹⁸

Hanlon também considera o personagem Arnold como um duplo de Balthazar por conta das humilhações infligidas a ambos por Gérard (este, segundo Hanlon, o agente ativo do filme, enquanto Balthazar, Marie e Arnold, seriam, em graus variados, suas vítimas passivas)¹⁹⁹. Porém, pensando-se exclusivamente nos trechos musicais, enquanto Balthazar está sob posse de Arnold, os temas do *Andantino* se silenciam (só voltarão quando o jumento tiver um novo dono, o mercador de grãos).

Com efeito, Arnold utiliza Balthazar fora da cidadezinha, como guia de turistas na montanha e o burrinho fica momentaneamente afastado da vida da cidade e de Marie²⁰⁰. O *Andantino* dá lugar, então, às músicas diegéticas compostas por Jean Wiener, que analisaremos no próximo capítulo. Assim, se considerarmos as categorias de música do repertório clássico e música popular de Wiener, o filme também manteria a estrutura tripartita da partitura de Schubert, como observa Mc Donald (2007). O autor constata que há mesmo uma concordância entre as durações de cada uma das partes principais no *Andantino* - A (34%), B (44%) e A' (incluindo a coda, 22%) - e as partes do filme em que ouvimos, respectivamente, Schubert (32%) – Jean Wiener (38%) – Schubert (30%).

Tal coisa não acontecia na decupagem original de Bresson, em que um dos trechos de música era previsto quando Balthazar começava a trabalhar para Arnold na montanha. Também a relação entre Balthazar e Marie era menos evidente, pois também haveria música em planos de Balthazar conduzindo a carroça da mulher do padeiro.

¹⁹⁸ “Il fallait aussi, étant donné que la vie d’un âne est une vie très égale, très sereine, trouver un mouvement, une montée dramatique. Il fallait donc trouver un personnage qui serait parallèle à l’âne, et qui aurait, lui, ce mouvement ; qui donnerait au film cette montée dramatique qui lui était nécessaire. C’est à ce moment que j’ai pensé à une fille. A la fille perdue. Ou plutôt : à la fille qui se perd.”

¹⁹⁹ Hanlon (1986) lembra que Bresson nunca faz com que Marie e Arnold, ambas vítimas de Gérard, conversem entre si sobre o seu sofrimento comum. Para a autora, o diretor adia tal encontro para o filme seguinte: a longa noite que Mouchette passa junto ao caçador, Arsène, interpretado pelo mesmo Jean-Claude Guibert, numa exceção à regra de Bresson de nunca repetir modelos. Na verdade, esse fato reforça a ligação entre os dois personagens. Inclusive, na continuidade dialogada do filme (presente nos fundos do diretor de arte Pierre Charbonnier, na Cinemateca Francesa), Arnold chega mesmo a receber o nome de Arsène.

²⁰⁰ Mc Donald (2007) sugere que esta parte central do filme, em que não ouvimos o *Andantino*, corresponderia também à rejeição de Balthazar por parte de Marie em favor de Gérard. Na parte final do filme, ela reconsideraria sua decisão, reunindo-se a Balthazar.

Levando-se em conta apenas a música de Schubert associada a Balthazar e a Marie, podemos dizer que a distribuição dos trechos musicais no filme aproximam-no da forma-sonata. Característica dos primeiros movimentos de sonatas, concertos e sinfonias, a forma-sonata é constituída, em termos gerais, por um esquema tripartito ABA': há a exposição de dois temas (o primeiro no tom principal e o segundo no tom da dominante), unidos por uma transição; segue-se o desenvolvimento desses temas, onde são apresentados em outras tonalidades; finalmente, há a re-exposição dos dois no tom principal.

Tabela 4: partes da forma-sonata

Exposição (A)	Desenvolvimento (B)	Re-exposição (A')
tema a + transição + tema b (tom principal) (tom da dominante)	Temas a e b em outros tons	Temas a e b no tom principal

Na verdade, o *Andantino* é o segundo movimento da sonata D959 e não o primeiro. Embora os segundos movimentos possam eventualmente estar na forma-sonata, não é o caso da peça de Schubert, mas o fato de que os temas A e B sejam associados a cada um dos protagonistas de *A grande testemunha* faz-nos pensar nessa forma. Além disso, semelhante ao contraste de um tema para o outro na forma-sonata, Marie é a “subida dramática” (nas palavras de Bresson, na citação anterior²⁰¹) em relação à serenidade de Balthazar (apesar de ambos serem personagens submissos, a revolta está bem mais presente em Marie – para Sémolué, 1993, a própria relação da moça com Gérard seria uma revolta contra a autoridade paterna e o conformismo da mãe). Além disso, o tema de Marie está, como vimos, em dó sustenido maior, tom da dominante de fá sustenido menor (tom principal)²⁰².

Portanto, no início do filme, há a exposição dos temas musicais de Balthazar e Marie, e a apresentação dos protagonistas. No seu decorrer, os temas são modificados (embora, não tenham mudanças de tons, teremos A', A'', uma transição precedendo B), assim como os personagens: Balthazar cresce e passa por vários donos, e Marie se aproxima de Gérard. Finalmente, haverá a re-exposição de A, enquanto ambos os personagens terão um destino aproximado: Balthazar morre na natureza, na montanha onde nasceu no início do filme, e Marie também se afasta da cidade e de Gérard (fica a dúvida se foi apenas uma fuga ou se ela

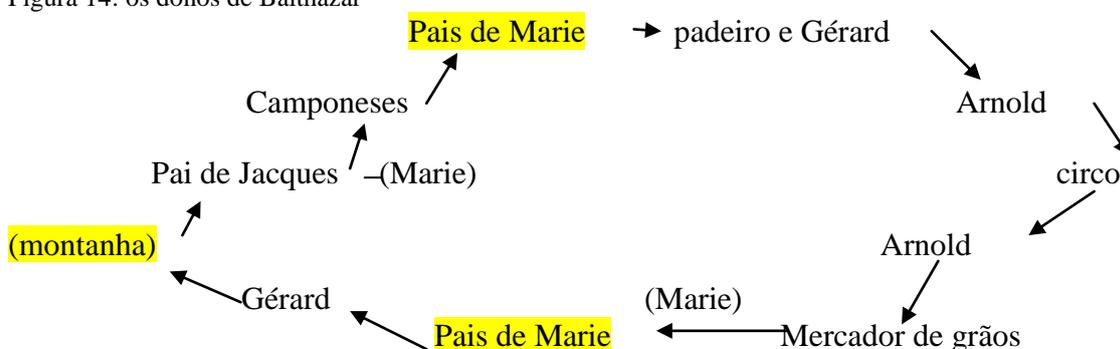
²⁰¹ Como lemos também na entrevista a Baby: “Marie, indispensável à composição do filme e cuja linha é paralela à linha do jumento. Era preciso, com efeito, para ligar e desenrolar a ação, ter recurso a um personagem movimentado possuindo um elo visível com Balthazar. Ele próprio, Balthazar, personagem central, tendo esta vida uniforme que lhe confere justamente a sua beleza, sua grandeza” (in BABY, 1965: “*Marie, elle, indispensable à la composition du film et dont la ligne est parallèle à la ligne de l’âne. Il me fallait, en effet, pour nouer et dénouer l’action, avoir recours à un personnage mouvementé ayant un lien visible avec Balthazar. Lui-même, Balthazar, personnage central, ayant cette vie uniforme qui lui confère précisément sa beauté, sa grandeur.*”).

²⁰² Embora, segundo a regra da forma-sonata, quando o tom do primeiro tema está no modo menor, o segundo costume estar na relativa maior (no caso, lá maior).

cometeu suicídio, como a protagonista do filme seguinte, Mouchette), talvez em busca dessa montanha onde, quando criança, encontrara Balthazar.

A re-exposição da forma-sonata está sugerida por esse final: a imagem de Balthazar em meio às ovelhas e o tema de Schubert nos trazem à lembrança as imagens iniciais. Bresson chega mesmo a indicar, na continuidade dialogada do filme, que Balthazar penetra no nevoeiro da montanha, **como no começo do filme** (“*comme au début du film*”). Portanto, de uma certa forma, como consideram também Hanlon (1986) e Sémolué (1993), o filme termina como começara. Podemos perceber tal “retorno ao início” no próprio esquema, presente no livro de Sémolué (1993, p.136) em relação a Balthazar e seus diversos donos, que adaptamos abaixo, enfatizando o aspecto da repetição:

Figura 14: os donos de Balthazar



Na verdade, Adorno (1982) observa que a forma em Schubert está mais próxima a de um cristal: não há o desenvolvimento de um ser, mas sim, uma constante adição. Seria como uma estrutura de *pot-pourri*: uma série de pedaços de música colocados juntos. Nisso não se veja uma depreciação da parte de Adorno. Pelo contrário, a forma fragmentária da música de Schubert se colocaria contra um desenvolvimento positivista do início para o fim. É essa característica que Mc Donald (2007) considera como essencialmente romântica e evocativa do “arquétipo do *Wanderer*”.

Assim, constatamos que os trechos musicais utilizados neste filme correspondem, após o que chamamos de prelúdio, basicamente de repetições dos temas A e B, seja uma repetição exata (como a do tema B, ainda que numa das vezes seja introduzido por uma ponte), seja encurtada (como o que ocorre com o tema A), ou variações do tema A (a retomada do tema em A', variação já contida na própria música de Schubert). A coda, ou seja, a parte final do *Andantino*, também deriva do tema A.

Portanto, se a forma-sonata nos parece compatível com o bi-tematismo do filme, os trechos musicais utilizados a partir da música de Schubert e sua seleção nos fazem pensar mais num procedimento de composição em variações, as “variações no interior da exposição

do tema” a que Patier (1994) se referira, variações que caracterizam a própria forma- *Lied* do *Andantino* de Schubert e que também não contradizem a intenção de Bresson de basear a música extradiegética de seu filme no *leitmotiv* de Balthazar.

1.2 Perguntas e respostas

*L’atmosphère n’y était plus la même que dans la Sonate, les phrases interrogatives s’y faisaient plus pressantes, plus inquiètes, les réponses plus mystérieuses ; l’air délavé du matin et du soir semblait y influencer jusqu’au cordes des instruments.*²⁰³ (Proust, *La Prisonnière*, p.359)

Claudia Gorbman (1987) mostra que o uso da música no cinema possui vários códigos: aqueles puramente musicais, outros culturais (por exemplo, que nos permitem reconhecer uma música como romântica, de batalha, etc) e, finalmente, códigos cinematográficos. Esses últimos incluem os momentos dos créditos iniciais (que, na época dos filmes de Bresson, continham todas as informações do filme) e os créditos finais (estes, mais longos nos filmes contemporâneos, enquanto muitos dos aqui estudados só têm a palavra “fim”).

Bresson se aproveitou desses momentos já codificados para incluir música, enquanto abolia todas as intervenções extradiegéticas no corpo do filme. É o que acontece em *O processo de Joana d’Arc* (1962), *Mouchette* (1967)²⁰⁴, *Quatro noites de um sonhador* (1972) e *Lancelot do lago* (1974), estes dois últimos, da terceira fase da filmografia do diretor. Percebemos que, já em 1962, Bresson utilizou música nessa forma econômica, embora, em *A grande testemunha* (1966), tenha voltado a incluir música extradiegética no corpo do filme.

Considerando o filme como um “texto”, os créditos seriam, segundo Will Straw (2010) - e partindo da conceituação de Gérard Genette (1987) -, um “paratexto”, ou seja, elementos que estariam no limiar do texto (no caso do livro, corresponderiam às páginas de título, prefácios e apêndices). Assim, os créditos possuem uma relação textual com o corpo do filme, mas dele não fazem parte completamente, e o prefixo “para” indica esse espaço, ao mesmo tempo, fora e dentro. Portanto, nos quatro filmes citados, Bresson eliminou a música extradiegética do seu “texto”, deixando-a para os “paratextos”.

Straw (2010) observa que, por conterem palavras e música, os créditos possuem uma alteridade em relação ao filme em que estão “hospedados”, uma intermedialidade. Em *O*

²⁰³ “Nelas a atmosfera já não era a mesma da sonata, as frases interrogativas tornavam-se mais instantes, mais inquietas, as respostas, mais misteriosas; o ar deslavado do começo e do fim do dia parecia influenciar até as cordas dos instrumentos.” Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, p.295.

²⁰⁴ Em *O processo de Joana d’Arc* e *Mouchette*, há música no último plano do filme, mas ele está em continuidade com a palavra “Fim”.

processo de Joana d'Arc e de *Lancelot do lago*, não só vemos os nomes dos intérpretes e da equipe técnica, como há uma cartela explicativa.

Alguns autores, como Veronica Innocenti e Valentina Re (citadas por Straw, 2010), chegam a ver nos créditos a função mediadora de promoverem para o espectador uma transição entre o mundo extratextual da “vida real” para o mundo textual do filme. Entretanto, nos filmes de Bresson citados, o crédito inicial não está no exato começo do filme: há, antes, um pequeno prólogo, ou seja, uma parte de texto antes do paratexto.

Para Straw (2010), em casos de atraso dos créditos (comuns, como identifica o autor, num certo segmento de dramas urbanos durante os anos 50), eles entram nos filmes de “forma silenciosa”, como que despercebidos. Isso não acontece nos filmes de Bresson, seja pela presença da música – que, por causa de sua raridade, torna-se, nesse momento, bastante “audível” – seja pelo congelamento da cena (não necessariamente da imagem), chamando a atenção do espectador: o plano da mãe de Joana d'Arc entre os clérigos, a igreja em *Mouchette*, as imagens noturnas em *Quatro noites de um sonhador*, a floresta e a imagem do Graal em *Lancelot do lago*.²⁰⁵

Observamos que, em *O processo de Joana d'Arc*, *Mouchette* e *Lancelot do lago*, há música tanto nos créditos iniciais, como nos momentos finais do filme. É como se o seu fim estivesse respondendo à pergunta lançada no começo (e, em *Mouchette*, há mesmo a pergunta da mãe da personagem).

Já em *Quatro noites de um sonhador*, a pergunta e a resposta estão dentro do próprio crédito inicial: uma melodia construída por acordes de violão e uma percussão de fundo o introduz²⁰⁶; o violão cessa, deixando que ouçamos apenas o som dos carros e continuemos a ler os nomes da equipe técnica do filme, para voltar com seus acordes no final do crédito. Por outro lado, se aproximarmos o som dos carros à música, como fazemos no terceiro capítulo, podemos considerar que esse crédito teria a forma tripartita ABA: violão – motores – violão.

Isso também acontece no crédito de *Lancelot do lago*. Assim, após as imagens iniciais do filme mostrando massacres, começa a música sobre a cartela explicativa e a imagem do Graal, sendo interrompida com uma batida final de tambor, cujo som ressoa no silêncio, como um verdadeiro fim. Nesse momento, acreditamos que o filme propriamente dito vai começar. Vemos camponeses cortando e coletando lenha e os cavaleiros, perdidos, pedem-lhes

²⁰⁵ Curiosamente, tanto em *O processo de Joana d'Arc* como em *Mouchette*, esse prólogo se dá numa igreja e é mediado pela figura da mãe da personagem principal. Porém, não vemos o rosto da mãe de Joana d'Arc, sempre de costas, enquanto a mãe de *Mouchette* é bem mais emocional e quase que dirige sua súplica ao espectador.

²⁰⁶ É o acompanhamento instrumental de uma versão de *Jangada*, do grupo Batuki, responsável por duas outras canções do filme, como veremos com detalhes no capítulo dois.

orientação. Então, a música volta, mostrando ter sido a última batida do tambor um falso final, e passamos a ver os nomes dos intérpretes, da equipe técnica e o título do filme²⁰⁷.

Neste filme, o epílogo responde ao seu início, mas, na verdade, a pergunta lançada já é parcialmente respondida no crédito inicial. De fato, a camponesa, a quem Lancelote pergunta o caminho, dá de antemão o seu vaticínio: “Aquele de quem ouvimos os passos sem vê-lo morrerá dentro de um ano”²⁰⁸.

É interessante observar que a estrutura de pergunta e resposta é bastante comum na música em si (a epígrafe de Proust se refere a essa característica, presente no próprio fraseado musical). Está, inclusive, em alguns gêneros desenvolvidos durante a Idade Média, como o responsório e a antífona. O responsório, ou o salmo responsorial, é um gênero litúrgico em que o coro responde aos versos cantados por um solista com um refrão²⁰⁹. Já a antífona era um curto texto litúrgico cantado como introdução ou conclusão a um salmo (ALESSANDRINI, 2004).²¹⁰ Como nesses gêneros, a música no fim de *O processo de Joana d’Arc*, *Mouchette* e *Lancelot do lago* responde à presente em seus prólogos.

A estrutura de pergunta e resposta pode ser percebida não só no uso da música nesses filmes, mas também em relação às imagens iniciais e finais de *Lancelot do lago* e *Uma mulher suave*, e às caçadas em *Mouchette* (a da perdiz, após os créditos iniciais; a da lebre, pouco antes do suicídio da personagem)²¹¹.

Em *Uma mulher suave*, a sequência do suicídio da jovem está presente tanto no início como próxima ao final do filme, embora não seja exatamente a mesma. A do início começa quando a empregada Anna abre a porta do quarto, deparando-se com o fato consumado. A sequência se desenrola até a imagem do corpo inerte da jovem na calçada, em meio a uma poça de sangue. A do final tem toda uma preparação (a conversa da jovem esposa com Anna, as suas hesitações em meio aos objetos, etc) e termina subitamente com a imagem do xale caindo e os sons das sirenes e dos carros, cortando para o plano do cadáver no caixão.

²⁰⁷ Dahan (2004) também vê estruturas triádicas nesse prólogo, tanto em relação aos locais – ele começa na floresta, vai para a imagem do Graal com a música e o texto (por si só, **três** elementos: imagem, música e palavra) e termina na floresta – quanto pelo fato de que, nas primeiras imagens, vemos **duas** espadas se combatendo, ao que sucede o plano de **uma** espada decapitando um cavaleiro.

²⁰⁸ “Celui dont on entend les pas avant de le voir, il mourra dans l’année.”

²⁰⁹ Informações contidas na enciclopédia eletrônica Grove.

²¹⁰ Depois, a categoria antífona passou também a designar um hino litúrgico sem associação com salmos, caso do *Salve Regina*, como veremos no próximo capítulo.

²¹¹ Também em *Uma mulher suave*, em resposta à injunção da mulher quanto aos esqueletos do Museu de História Natural e à igualdade da matéria constituinte de todos os seres, o marido a leva ao museu, na parte final do filme, e concorda com a observação dela, feita muito tempo antes. Não há repetição de imagens, mas não deixa de haver uma resposta, com um grande retardo, a uma pergunta.

Dahan (2004) também chama a atenção para o fato de que os pontos de vistas em ambas são diferentes: na primeira, estamos do lado de fora do quarto, junto com Anna. Na segunda, a câmera está quase o tempo todo no interior dele e o ponto de vista seria o do próprio Bresson.

No entanto, em meio a essas diferenças, há um plano repetido: o da varanda, com a mesa e o vaso caindo no chão. Este único plano apresenta, portanto, a característica da repetição que Peter Kivy (1993) indicava como própria da música: a possibilidade de repetição do mesmo material. No entanto, como vimos, seja na música ou no cinema, a repetição, mesmo que aparentemente idêntica, contém sempre a diferença: é o caso desse plano, retomado nas duas sequências em momentos distintos.

Em *Lancelot do lago*, há também uma repetição variada: tanto o prólogo como o epílogo são constituídos por massacres²¹². Em ambos, ouvimos os sons das armaduras dos cavaleiros e os passos de cavalos, cujo som dos cascos sugere, segundo Hanlon (1986), a implacável passagem do tempo e a ligação com a guerra. Os cavalos conduzem também as imagens do massacre, como se fossem guias (ideia também apresentada por Dahan, 2004) que nos levassem a reconhecer cada cena do horror²¹³.

Porém, no epílogo, o cavalo está solitário e sem cavaleiro, imagem que, para Dahan (2004) é a metáfora da “cavalaria decadente, amputada de sua essência”²¹⁴ (DAHAN, 2004, p.192). Nele, ouvimos também os sons das flechas lançadas por arqueiros: há uma mudança do tipo de armamento, uma nova ordem se faz presente, marcada pela mecanização e pela automação (DAHAN, 2004): o tempo dos cavaleiros e dos torneios estaria terminado (SÉMOLUÉ, 1993).

Portanto, como observou Sémolué (1993), mais do que uma resposta ao prólogo, o epílogo seria uma paródia dele. Este aspecto estaria no próprio movimento repetitivo (DAHAN, 2004) do lançamento das flechas dos arqueiros. Além disso, a paródia acontece também na estrutura da música, como veremos a seguir.

Vamos, então, fazer um estudo mais detalhado da música propriamente dita em *O processo de Joana d’Arc*, *Lancelot do lago* e *Mouchette*. Já o restante da música de *Quatro noites de um sonhador*, como é basicamente diegética, será estudada no capítulo dois.

²¹² Jacques Grant (1974) observou que, excetuando-se esses dois momentos, o filme em si é bem menos “sangrento”. Bresson lhe confirmou que não queria mesmo mostrar sangue **ao longo** do filme (ênfase dada pelo próprio diretor na entrevista) para surpreender o espectador, não lhe oferecendo uma “imagem já esperada”.

²¹³ Bresson retoma essa figura imagético-sonora do animal-guia em meio ao horror com o cachorro no final de *O dinheiro*.

²¹⁴ “une chevalerie déchue, amputée de son essence.”

1.2.1 A música dos filmes medievais de Bresson

Nos créditos de *O processo de Joana d'Arc*, há uma alternância entre os sons de tambores e de um clarim²¹⁵: tambores – clarim – tambores – clarim – tambores. Sua estrutura musical é também do tipo alternativa: ABA'BA', sendo que A' contém somente a segunda seção de A.²¹⁶

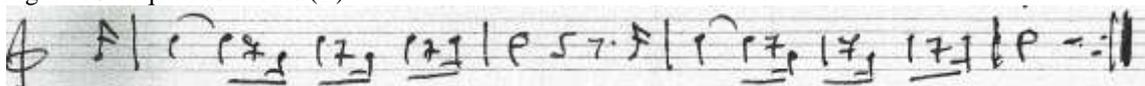
Figura 15: tambores (início de A; a seção que se repete começa no compasso 6)



Fonte: partitura de Francis Seyrig

Nas notas do clarim, há um intervalo melódico de quarta justa, como numa cadência final V-I, inexorável. Por outro lado, o acorde formado por esse intervalo é bastante usado na harmonia medieval.

Figura 16: toque dos clarins (B)²¹⁷



Fonte: folha da SACEM, presente nos arquivos de Francis Seyrig

Os tambores vão ser ouvidos no plano final do filme: a estaca com a corrente em que Joana havia sido presa durante o martírio. O ritmo é diferente daqueles de A e A' e o trecho é mais curto. Não há, portanto, repetição.

Figura 17: tambores no final



Fonte: partitura de Francis Seyrig

No entanto, de qualquer modo, podemos dizer que o filme é emoldurado por rufos de tambores: um responde ao outro. Numa observação de acentos benjaminianos, Sémolué (1993) considera que este som reúne a duração do filme e faz dela uma ruína justamente para negar o tempo, uma dobra que é aberta para novamente ser fechada.

²¹⁵ O clarim, indicado na partitura de Francis Seyrig (a que tivemos acesso graças à viúva do compositor, Nelly Seyrig), é um instrumento da “família” do trompete.

²¹⁶ Nelly Seyrig conta que Bresson manipulou e encurtou a música feita para o filme. Realmente, a partitura de Francis Seyrig para os créditos iniciais é maior, mas há vários riscos, indicando alterações já do próprio compositor.

²¹⁷ Ao piano, as notas parecem estar, na verdade, um tom abaixo, fa-si bemol (como, aliás, transcreve Sylvie Douche, 1994). Como nos explicou o trompetista Alexandre Castro, o instrumento mais comumente usado é um “trompete transpositor”, que precisa realmente tocar um tom acima (sol-dó, como indicado na partitura de Seyrig). De qualquer forma, o intervalo continua sendo de quarta justa.

Da mesma forma, para fechar o círculo, o rufar dos tambores que acompanha a imagem do poste enegrecido responde ao dos créditos; eles compactam a duração do filme e fazem dela um desabamento, como a chaminé desmoronando no começo e no fim de *Le sang d'un poète* [*Sangue de um poeta*], de Cocteau, para negar o tempo. Entre essas salvas de execução capital, inseriram-se imagens e palavras, que, elas também, desferiram golpes redobrados: uma prega do tempo abriu-se e torna a se fechar. Esse rufar de tambores traz a nota de inumano sem a qual a beleza não seria inteiramente o que é. (SÉMOLUÉ, 2011, p.129-130)²¹⁸

Essa estrutura lembra o instante enormemente dilatado proposto por Borges (1998) no conto *O milagre secreto*: a sensação de tempo infinito entre a ordem de fuzilamento e o momento da morte do personagem. Em *O processo de Joana d'Arc* trata-se também de uma execução e o rufar dos tambores dá a ela, segundo Sémolué (1993), uma nota de inumano. Como o Anjo da História de Benjamim (2008), o filme vai em direção ao seu término, mas olha fixamente para a ruína dos momentos entre os dois rufares. A última imagem é literalmente uma ruína: a estaca vazia.

Fala-se pouco do compositor Francis Seyrig, embora ele tenha feito também a inusitada música de órgão do famoso *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, lançado em 1961, um ano antes de *O processo de Joana d'Arc*.

Resnais conta, em entrevista, que requisitara inicialmente Olivier Messiaen, mas que este se recusara com a alegação de não ser capaz de trabalhar com a minutagem (JOUSSE, 1994) – talvez uma explicação elegante de Resnais, pois, segundo François Porcile (em entrevista nos Anexos), Messiaen tinha mesmo era preconceito contra a música de cinema. Após a recusa do compositor, Resnais teria procurado os alunos dele e colocado “dois ou três (...) em competição”, entre os quais, Seyrig (JOUSSE, 1994)²¹⁹.

Na verdade, tanto Porcile quanto a viúva Nelly Seyrig nos contaram que Francis Seyrig era bastante autodidata e é possível que tenha assistido aos cursos de Messiaen apenas como ouvinte. Porém, a sua entrada no filme de Resnais teria se devido ao fato de ser irmão de Delphine Seyrig, protagonista do longa, que vivia com o diretor na época.

Já a participação em *O processo de Joana d'Arc* se deveria, segundo Nelly Seyrig, pelo fato de Francis Seyrig ter sido anteriormente casado com uma das “modelos” de Bresson, Nicole Ladmiral (a personagem Chantal de *Diário de um padre*, 1951). Entretanto, Ladmiral morreria de maneira trágica, ao se suicidar no metrô de Paris, no ano de 1958, cerca de três

²¹⁸ Embora, durante toda a realização do trabalho, tenhamos usado o exemplar de Sémolué no original em francês, preferimos, nas citações diretas, usar a tradução de Lília Ledon da Silva contida na versão em português, lançada em 2011.

²¹⁹ Na entrevista *Alain Resnais et la musique de cinéma*, no número especial do *Cahiers du cinéma*, 1994. Aliás, o uso do órgão por Seyrig no filme de Resnais faz-nos pensar tanto em Messiaen, como em Jean-Jacques Grünenwald.

antes da produção de *O processo de Joana d'Arc*, e não sabemos se houve alguma indicação ativa de sua parte junto a Bresson em favor do compositor.

De qualquer modo, ao invés de pedir a Seyrig para fazer algo no estilo medieval ou mesmo usar uma música pré-existente da época, Bresson preferiu ter apenas os sons de tambores e do clarim, tão mínimos quanto o seu cenário. Segundo Estève, isso faz com que possamos aderir aos fatos em sua secura aparente, ao mesmo tempo em que se enfatiza o ritmo das perguntas e respostas do processo: “para Bresson, a música nasce das próprias respostas de Joana”²²⁰ (ESTÈVE, 1983, p.48) e um uso de fundo de música religiosa teria diminuído a nobreza do debate. Analisaremos o uso da voz no terceiro capítulo.

Bresson afirmou : “Quanto a *O processo de Joana d'Arc*, não fiz apelo a música²²¹, eu utilizei os tambores, instintivamente, como uma coisa militar, em primeiro lugar, e, a seguir, como uma coisa que pode fazer pensar na morte e que fecha o filme”.²²² Com efeito, o militarismo evocado pelos tambores faz referência ao conteúdo do filme, que se passa em meio à guerra entre franceses e ingleses. Por outro lado, são instrumentos normalmente tocados quando os prisioneiros são levados à execução, embora neste exato momento do filme não sejam ouvidos.

O clarim é igualmente um instrumento associado, em geral, ao uso na infantaria. Ele também nos lembra o trompete que se destaca na abertura *Leonora*, de Beethoven, feita, inicialmente, para a sua ópera *Fidélio*. Da mesma forma que na abertura, na parte final do segundo ato da ópera, o trompete anuncia a libertação do personagem Florestan, que, como Joana d'Arc, é um prisioneiro mantido em cativeiro e se defrontando com seus algozes.

Na verdade, na decupagem do filme²²³, observamos que estava previsto, no final do filme, um coro “atacando fortíssimo”, o que o tornaria bastante próximo ao fim de *Um condenado à morte escapou*, com o coro de Mozart. Nesta decupagem, há também duas indicações de música no corpo do filme: a primeira, numa sequência retirada da montagem final, em que, após o primeiro julgamento e a condenação à prisão perpétua, colocam em Joana d'Arc uma roupa de mulher; a segunda, quando ela aguarda a sentença do julgamento por perjuro e os irmãos Isambart e Martin Ladvenu chegam para comunicar-lhe a decisão da morte na fogueira.

²²⁰ “*la musique naît des réponses même de Jeanne.*”

²²¹ Percebemos que Bresson nem considera propriamente música os tambores da abertura e fechamento do filme.

²²² “*Quand à Jeanne d'Arc je n'ai pas appelé à moi la musique, j'ai utilisé les tambours, instinctivement comme une chose militaire d'abord, et, ensuite, comme une chose qui peut faire penser à la mort et qui clôt le film.*” Fala presente na entrevista feita a François Weyergans, realizada em 1965 e contida em *Bresson ni vu ni connu* (1994).

²²³ Presente na *Collection des Scénarios* da Cinemateca francesa. Na indicação da música final: “*Musique (choeurs) attaquant fortissimo*”.

Este último momento marca o início da execução de Joana, que culminará com a sua libertação pela morte. Lembremos que, em *Um condenado à morte escapou*, havia também, na decupagem, uma indicação de música (não utilizada na montagem final) no momento do início do processo da libertação de Fontaine por meio da fuga.

É o som do clarim que acaba substituindo essas indicações em dois momentos do filme. Um deles é praticamente o mesmo descrito na decupagem, logo antes da chegada dos irmãos Isambart e Ladvenu (a aproximadamente 38 minutos de filme): ouvimos oito notas de clarim, como um anúncio da execução de Joana d'Arc. O ritmo é o mesmo daquele dos créditos, porém, aqui é um intervalo melódico de terça maior (si bemol – ré; na verdade, do mi na partitura de Seyrig), menos comum na música medieval²²⁴.

As mesmas oito notas de clarim haviam sido ouvidas logo após os primeiros interrogatórios (a aproximadamente 14 minutos de filme), enquanto Joana fazia uma prece em sua cela. Diferentemente do que acontecia com o trompete no *Fidélis* de Beethoven, o som do clarim anuncia aí a condenação da prisioneira e sugere que qualquer prece será em vão.

Além disso, se considerarmos também o sino como um instrumento musical (no terceiro capítulo, o sino é protagonista do item das paisagens sonoras do campo), ele já está presente no prólogo do filme (antes dos créditos), também é ouvido por ocasião da missa de Páscoa (a que Joana é impedida de assistir por ter permanecido firme em suas convicções) e, finalmente, três badaladas marcam o momento em que o fogo é ateadado à fogueira em que a prisioneira morrerá. Assim como o clarim, o sino marca as estações da Paixão de Joana d'Arc.

No outro filme da Idade Média, *Lancelot do lago*, a música também é mínima. É curioso que, numa entrevista em 1958, 16 anos antes de conseguir levar a cabo a realização do filme, Bresson afirmou que, provavelmente, nele usaria música de Mozart²²⁵, como fizera em *Um condenado à morte escapou*. É de se imaginar o grande efeito de disparidade que teria obtido com isso.

Porém, com o projeto postergado (principalmente por falta de financiamento) para a década de 70 e já tendo decidido abandonar toda música extradiegética no corpo do filme, Bresson a confiou a Philippe Sarde. Composta somente com tambores, cornamusas (tipo de gaita de fole) e flautas, a música imita o estilo medieval.

²²⁴ Na partitura de Seyrig, só encontramos esse intervalo numa parte que consta da música dos créditos iniciais, mas que não foi neles utilizada.

²²⁵ Robert Bresson parle de son prochain film : *Lancelot – Arts*. 16 au 22 avril 1958 : “Pour la musique, je ferai probablement encore appel à Mozart.” (“Quanto à música, provavelmente lançarei mão de Mozart.”)

Curiosamente, a mesma partitura serviu integralmente como crédito inicial do filme *A moça do trem* (*La fille du RER*, 2009), de André Téchiné, que se passa no mundo contemporâneo. Segundo Sarde, em entrevista de março de 2009²²⁶, isso se deve à fascinação de Téchiné por Bresson (o diretor teria lhe pedido para se inspirar na partitura de *Lancelot do lago*). A mesma melodia, mas com instrumentação e ritmo levemente diferentes, está em filmes tão distintos como o policial *O choque* (*Le choc*, Robin Davies, 1982) e *O cavaleiro vingador* (*Le bossu*, Phillipe de Broca, 1997, na faixa *Les noces de Caylus*), este último com história passada no século XVIII²²⁷. É também bastante semelhante à música dos créditos de *A princesa de Montpensier* (*La princesse de Montpensier*, 2010), de Bertrand Tavernier, cuja história se passa durante as guerras de religião na França do século XVI. O que nos mostra que este tema musical de Sarde, bastante maleável, serviu para épocas totalmente distintas²²⁸.

Sarde conta hoje com inúmeros títulos, mas, quando foi convocado para *Lancelot do lago*, havia começado há poucos anos sua carreira de compositor de música para cinema, em 1969, no filme de Claude Sautet, *As coisas da vida* (*Les choses de la vie*).²²⁹ Já a sua participação em *Lancelot do lago* parece ter sido por meio de indicação do produtor do filme, Jean-Pierre Rassam²³⁰, com quem o compositor já havia trabalhado em *A comilança* (*La grande bouffe*, 1973), de Marco Ferreri.

Sobre a questão da quantidade de música nos filmes, Sarde afirmou, em entrevista de setembro de 2006: “Para mim, o que é bonito num filme, é a música que intervém num lugar preciso e de maneira justificada, pouco importa sua minutagem”; ou ainda: “Eu mesmo, aliás, sou contra a música nos filmes, quanto menos haja, melhor o valor”.²³¹ Especificamente sobre o trabalho com Bresson em *Lancelot do lago*, o compositor nos disse, por telefone, que a quantidade mínima de música estava a favor do filme (nos Anexos)²³².

Analisando, então, mais detalhadamente a música de *Lancelot do lago*, observamos que, nos créditos iniciais, ela começa sobre a cartela explicativa e a imagem do Graal.

²²⁶ <http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=sarde-ent20090319> > Acesso em 05/08/2012.

²²⁷ Agradeço essas informações a Christian Texier, colecionador de trilhas originais para cinema.

²²⁸ Sarde disse, em entrevista no site da *Cinezik*, que fazia essa reciclagem quando o trecho musical funcionava para uma determinada emoção que podia ser encontrada também em outro filme.

²²⁹ Christian Texier salienta que a escolha de Sarde por Sautet foi após a recusa do já consagrado compositor Georges Delerue (no site <http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=sarde>)

²³⁰ François Porcile diz mesmo que Alain Sarde, irmão de Philippe, era co-produtor de *Lancelot* (na entrevista, em Anexos). Não conseguimos verificar essa informação, mas é bem possível, tendo em vista que Alain Sarde já trabalhava com Rassam na época de *A comilança*.

²³¹ “Pour moi, ce qui beau dans un film, c’est la musique qui intervien à un endroit précis et de manière justifiée, peu importe son minutage”; “Pour moi-même d’ailleurs, je suis contre la musique dans les films, moins il y en a, mieux ça vaut” (<http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=sarde-ent2> > Acesso em 05/08/2012).

²³² Foi essa concisão da música de Sarde no filme de Bresson, que fez com que o diretor Jacques Doillon aceitasse trabalhar com o compositor em *Un sac de billes* (1975). Informação contida também no site da *Cinezik*.

Ouvimos, então, os tambores, que funcionam como um *ostinato*, com vários ciclos de quatro compassos cada. Na parte central da música, temos a entrada das cornamusas: há uma introdução e, a seguir, três frases musicais, cada uma delas repetida uma vez. No terço final da música, cessam as cornamusas e continuamos a ouvir somente o som dos tambores. Essa estrutura é a mesma quando a música volta mais adiante, ainda nos créditos iniciais, após a interrupção.

Como nos créditos iniciais de *Quatro noites de um sonhador*, observamos que os dois trechos de música no início de *Lancelot do lago* possuem uma estrutura tripartita ABA': tambores – cornamusas sobre base de tambores – tambores.

Assim, no primeiro trecho de música do crédito inicial, temos:

Tabela 6: música do primeiro trecho do crédito inicial de *Lancelot do lago*

Instrumentação	Tambores	Cornamusas	Tambores
Estrutura	3 ciclos de quatro compassos cada	Introdução + 3 seções	3 ciclos (com final)
Tempo	13 segundos	40 segundos	12 segundos

As cornamusas começam com um bordão (quando se mantém uma nota mais grave de base) e fazem, por duas vezes, um intervalo melódico de quarta descendente (lá bemol – mi bemol).

A seguir, temos as três seções, todas elas compostas numa escrita modal (podemos identificar o modo I, *protus* autêntico ou dórico – de ré a ré, porém, transpostos para o começo em si bemol²³³), o que confere o toque da Idade Média²³⁴:

Figura 18: frases das cornamusas, na parte intermediária dos trechos de música dos créditos iniciais.

- seção constituída por uma frase de quatro compassos, repetida com uma pequena variação final e prolongamento da última nota. A frase está principalmente em movimento ascendente.



- seção intermediária, também com uma frase de quatro compassos, repetição e variação final. A frase, com repetidos movimentos descendentes, é como uma pergunta insistente.



- a seção final, que se segue logo à última frase da seção intermediária. Constituída por uma frase de quatro compassos, repetida e com prolongamento da nota final. A frase é principalmente descendente.



Fonte das frases musicais: partitura de Philippe Sarde

²³³ Agradeço a Ricardo Benevides pela ajuda na identificação do modo. Falaremos com mais detalhes nos modos medievais em nota do item 2.5.

²³⁴ Uma cópia da partitura me foi cedida pelo próprio compositor Philippe Sarde, a quem agradeço.

Já o segundo trecho de música dos créditos iniciais tem uma duração maior, tanto de cada uma das partes dos tambores, como a das cornamusas (há uma repetição de toda a parte após a introdução). É praticamente a duração total da faixa original de Sarde (2'02'')²³⁵, porém, não ouvimos a batida final do tambor, estando o último ciclo sobre as imagens da história propriamente dita do filme e os sons do tambor são mixados ao som ambiente. É como se, desta vez, a música dissesse: agora é realmente o começo da narração dos últimos dias de Lancelote e do rei Arthur²³⁶.

Tabela 7: música do segundo trecho do crédito inicial de *Lancelot do lago*

Instrumentação	Tambores	Cornamusas	Tambores
Estrutura	6 ciclos	introdução + 3 seções, repetidas	5 ciclos (sem toque final; <i>fade</i> sonoro do último ciclo)
Tempo	26 segundos	72 segundos	18 segundos

Os tambores fazem referência a *O processo de Joana d'Arc*, sendo também uma indicação das mortes que se seguirão (o próprio Philippe Sarde, falando-nos de sua composição, considera que a batalha já está inteira na música, antes de ser mostrada; em Anexos). Já as cornamusas são instrumentos até hoje associados às áreas onde viveu o povo celta, de onde vem a lenda do rei Arthur e dos cavaleiros da Távola Redonda, e serão diegéticas durante a sequência do torneio.

Para Dahan (2004), a relativa predominância do tambor – afinal, ele está presente durante toda a extensão da música, seja como solista ou como fundo para as cornamusas – já é um sinal do declínio vindouro da cavalaria.

Este declínio é confirmado na retomada da música durante o epílogo, pois, nela, as cornamusas são substituídas por flautas (para Dahan, isso resultaria numa música mais “ligeira”). O solo das flautas não imita o bordão das cornamusas e só possui duas seções musicais: a primeira e a terceira do trecho anterior.

Tabela 8: música do final de *Lancelot do lago*

Instrumentação	Tambores	Flautas	Tambores
Estrutura	3 ciclos de quatro compassos cada	duas seções	1 ciclo
Tempo	12 segundos	21 segundos	3 segundos

Aqui, a estrutura tambores – flauta – tambores não é simétrica: na parte final dos tambores, só ouvimos um ciclo, mixado com os ruídos dos arqueiros, como se estes os estivessem substituindo (já na faixa original inteira de Sarde, a parte final dos tambores dura o dobro das outras, sendo, aí, o que indica a chegada de uma nova era).

²³⁵ Agradeço a Christian Texier pelas faixas completas da música do filme.

²³⁶ Preferimos traduzir para português os nomes de Lancelote, Arthur e Guinevere, por serem bastante consagrados nessa forma. No caso de Gauvain e Mordred, deixamos em francês.

Isso retoma a ideia de que os arqueiros representam a modernização conseqüente à derrocada dos cavaleiros da Távola Redonda, um novo mundo em relação ao qual Bresson é bem pessimista. Além disso, a própria música como um todo está num andamento mais rápido, indicando também, desta maneira, um clichê da modernidade.

Os dois aspectos salientados (instrumentação e andamento) reforçam a função de paródia da música em relação à da abertura. Tal fato é ainda mais verdadeiro se levarmos em conta que, nesse momento do filme, a música, inicialmente, parece ser extradiegética, mas, a seguir, vemos um pequeno esquadrão que passa, ao fundo do quadro²³⁷.

Tal como no outro filme medieval, a forma de “pergunta e resposta” da música e das imagens do prólogo e do epílogo envolvem o instante dilatado da decadência dos cavaleiros da Távola Redonda.

1.2.2 O *Magnificat* de Mouchette

Em *Mouchette* (1967), a música extradiegética é constituída pelas duas partes do trecho *Deposuit potentes* (Depôs os poderosos) do *Magnificat* a sete vozes das *Vésperas da Virgem Maria*, obra sacra de 1610 de Claudio Monteverdi. Bresson utilizou a gravação dos *Cantores de Saint-Eustache*, sob direção do padre Émile Martin²³⁸, disco Decca a.c.l. 908.²³⁹

Como observa Rinaldo Alessandrini (2004), a música sacra do século XVII compreendia dois momentos essenciais da liturgia: a missa, sobre cuja estrutura comentaremos no próximo capítulo, e as vésperas. Estas últimas eram realizadas no momento do pôr do sol e eram constituídas pelas seguintes partes: um responsório, cinco salmos com suas respectivas antífonas, outras preces (por exemplo, hinos, motetos), concluindo com um *Magnificat* (um hino retirado do Evangelho de Lucas, capítulo 1, versículos 46 a 55). As vésperas podiam ser consagradas a um personagem masculino, ou feminino, como no caso das *Vésperas da Virgem Maria* de Monteverdi²⁴⁰.

²³⁷ Se compararmos com a música da abertura, o volume no final é mais baixo, mas isso é difícil de distinguir depois de uma hora e vinte minutos de filme. A impressão é que, quando começamos a ouvir a música do epílogo, seu volume é relativamente alto, como se fosse uma música extradiegética que, a seguir, passasse para o espaço diegético, tal qual nos exemplos do artigo de Stilwell (2007).

²³⁸ O coro existe até hoje e se apresenta nas missas de domingo da igreja Saint-Eustache. Seu fundador, o padre Émile Martin, era um amigo de longa data de Bresson. Como a música de Lully em *Pickpocket*, a execução deles mostra a forma de se interpretar a música barroca na época, bem distante de gravações mais recentes (por exemplo, a de John Eliot Gardiner). Chama também a atenção que a faixa *Deposuit potentes*, tal como ouvida no filme, é cantada por todo o naipe de tenores ao invés de solistas.

²³⁹ Tivemos acesso aos arquivos digitalizados desse disco e agradeço a Universal Music, na figura de Magdalena Huebner, pelo seu fornecimento.

²⁴⁰ As *Vésperas* foram compostas por Monteverdi, junto com uma missa, ainda quando o músico se encontrava a serviço do duque de Mântua, porém, extremamente insatisfeito, procurava um posto em outro lugar. Portanto, a obra seria como um “cartão de visita” endereçado ao próprio Papa Paulo V em Roma, a quem o compositor a

Na partitura de Monteverdi, o *Magnificat* tem sua letra dividida nas seguintes partes:

Tabela 9: texto do *Magnificat* com sua tradução

Texto original em latim	Tradução ²⁴¹
<i>Magnificat Anima mea Domino</i>	A minha alma glorifica o senhor
<i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo</i>	E o meu espírito exulta em Deus meu salvador
<i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes</i>	Porque lançou os olhos para a baixeza da sua escrava: portanto, eis que, de hoje em diante todas as gerações me chamarão bem-aventurada.
<i>Quia fecit mihi magna qui potens est: Et sanctum nomen eius</i>	Porque fez em mim grandes coisas aquele que é poderoso, e cujo nome é santo
<i>Et misericordia eius a progenie in progenies: timentibus eum</i>	E cuja misericórdia se estende de geração em geração sobre aqueles que o temem
<i>Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui</i>	Manifestou o poder do seu braço, dissipou aqueles que se orgulhavam nos pensamentos do seu coração
<i>Deposuit potentes de sede: Et exaltavit humiles</i>	Depôs do trono os poderosos e elevou os humildes
<i>Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes</i>	Encheu de bens os famintos e despediu vazios os ricos
<i>Suscepit Israel puerum suum: recordatus misericordiae suae</i>	Tomou cuidado de Israel, seu servo, lembrado da sua misericórdia
<i>Sicut locutus est ad patres nostros: Abraham et semini eius in saecula</i>	Conforme tinha dito a nossos pais, a Abraão e à sua posteridade para sempre
<i>Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto</i>	Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo
<i>Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i>	Assim como era no princípio, agora e sempre e por séculos e séculos. Amém.

Assim, neste canto, Maria louva a Deus após a referência feita pela prima Isabel à sua gravidez pelo Espírito Santo. Curioso é que, quando ouvimos o *Magnificat* no final do filme de Bresson, Mouchette fora estuprada por Arsène. Estaria ela grávida, porém de maneira mais profana? Por outro lado, em seu hino, Maria não deixa de pensar no povo pobre e humilde, ao qual pertence a menina Mouchette.

As duas partes em que se divide o trecho do *Magnificat* utilizado no filme foram invertidas em sua ordem. Portanto, no prólogo, ouvimos *Et exaltavit humiles* (“E elevou os humildes”) e, no final, *Deposuit potentes de sede* (“Depôs do trono os poderosos”).

O filme começa com a mãe de Mouchette dentro de uma igreja, onde ela pergunta (a si mesma? A nós, espectadores? a Deus?), com lágrimas nos olhos: “O que será deles sem mim? Isso me toma até o peito”²⁴². Logo a seguir, ouvimos os violinos numa tessitura aguda, com uma reverberação que corresponde bem a uma música dentro de uma igreja (no caso da gravação utilizada por Bresson, Saint-Eustache).

dedicou. Como a Igreja prezava ainda um estilo musical mais antigo, ou seja, a polifonia vinda da Renascença – lembramos que, na época da composição da peça, começava a se desenvolver a monodia, a melodia acompanhada, usada, por exemplo, nas recém-criadas óperas em Florença -, Monteverdi se inspirou nos antigos mestres flamengos (particularmente em Nicolas Gombert, compositor da capela de Carlos V) especialmente para a composição da missa (BEAUSSANT, 2003).

²⁴¹ Fizemos a tradução do latim para o português utilizando o conteúdo do próprio Evangelho segundo São Lucas da Bíblia Sagrada das Edições Paulinas (São Paulo, 1975).

²⁴² “*Sans moi, que deviendront-ils ? Ça me tient jusqu’au milieu de la poitrine...*”

Como observa Hanlon (1986), o texto da música sugere que a pergunta da mãe terá uma resposta positiva: “E elevou os humildes”. O trecho termina numa cadência autêntica²⁴³, no primeiro grau de ré menor, conclusão cheia de certezas. Tal resultado, Bresson consegue ao inverter as partes da música, deixando o final dela no começo do filme.

Hanlon (1986) sugere que o efeito de pergunta e resposta está na própria estrutura da música. Esta possui um *stile concertato* (“estilo concertante”), feito de oposições e contrastes, por exemplo, entre a voz solista e a massa instrumental (SCHRADE, 1981)²⁴⁴. Assim, no prólogo de *Mouchette*, a velocidade rápida das cordas contrasta com a lentidão conferida pelas notas sustentadas dos tenores. Para Hanlon (1986), a voz poderia estar representando “os humildes”, rezando para o Deus acima (os instrumentos), o qual promete a sua redenção.

Além disso, se considerarmos cada grupo de violinos (1 e 2), observamos que, após os quatro primeiros compassos, um repete as mesmas notas do outro. Este efeito de eco corresponde às técnicas de espacialização utilizadas nas catedrais, na época de Monteverdi. Confere também uma insistência na prece, sempre repetida.

Observamos também que os violinos possuem uma escrita mais próxima à do período barroco - por exemplo, o intervalo entre os violinos 1 e 2 é de uma terça maior (correspondente a dois tons), próprio do Tonalismo -, ao passo que as notas sustentadas do tenor o aproximam ao canto gregoriano da Idade Média. Jean-Joël Heuillon, professor do departamento de Música da Universidade Paris 8²⁴⁵, lembra que a música modal era normalmente associada à palavra divina, enquanto o Tonalismo, que se afirma na ópera, permitia a autonomia da palavra e sua humanização²⁴⁶.

Com efeito, Kurtzman (2007) vê como uma grande característica das *Vésperas* a junção do tradicional *cantus firmus* gregoriano (para definições, ver item 2.5 do próximo capítulo) com as modernas técnicas do estilo concertante. A obra como um todo (e principalmente, se levarmos em conta também a missa, de estilo mais antigo, ao gosto da Igreja da época) é, segundo Beaussant (2003), “uma espécie de enciclopédia da música sacra,

²⁴³ Finalização em que o V grau termina no I grau da escala.

²⁴⁴ Kurtzman (2007) define o estilo *concertato* como a divisão de uma composição em diversos segmentos contrastantes por meio de mudanças de textura, ritmo, quantidade de instrumentos ou vozes, tempo, etc.

²⁴⁵ Em conversa particular, no dia 06/06/2012.

²⁴⁶ Lembramos que a música da Idade Média é modal, enquanto o uso de música tonal começa a partir do período barroco. Porém, é importante ter em mente que Tonalismo e Modalismo não são blocos estanques, que há uma superposição de suas características ao longo do final da Renascença e do início do Barroco (como na época do Monteverdi).

tal como se pode imaginar em 1610”, onde “todas as formas, maneiras e estilos se sucedem, se cruzam e mesmo se misturam” (BEAUSSANT, 2003, p.68)²⁴⁷.

O interior da igreja²⁴⁸ do prólogo de *Mouchette* não aparecerá mais no restante do filme: mesmo quando a menina vai com o pai e o irmão à missa dominical, vemos apenas a sua entrada. O restante do filme é bastante profano: agruras de uma família pobre com mãe doente e pai ligado ao contrabando, isolamento da filha, festa dominical, tempestade e estupro, morte da mãe, suicídio de Mouchette.

Também na música de Monteverdi estão juntos o sagrado e o profano. Na estrutura das *Vésperas da Virgem Maria*, estão, antes do *Magnificat* e entremeando os salmos, quatro motetos²⁴⁹. As letras de dois deles são do livro *Cântico dos Cânticos*, que serve também para o *Ego dormio* de *O diabo provavelmente*. Como observa John Eliot Gardiner (no prefácio do CD da Archiv Produktion), tais motetos são bastante semelhantes a músicas seculares de Monteverdi do mesmo período e ele lembra que musicólogos têm discutido se não teriam sido previstos para uma *performance* fora do contexto litúrgico.

Segundo informa Sémolué (1993), Bresson pretendia que a música em *Mouchette* aparecesse em vários momentos ao longo de todo o filme, como em *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket* e *A grande testemunha*. Pudemos observar, na decupagem técnica²⁵⁰ que, além de no final do filme, a música de Monteverdi estaria presente também durante e após o estupro da menina por Arsène - se, para Cunneen (2003), Bresson é um tanto iconoclasta ao colocar a música religiosa sobre as imagens do suicídio²⁵¹, o que diria se ela estivesse nesse momento inicialmente previsto – e, pouco antes de sua morte, quando ela vê a lebre sendo caçada. Se tivesse feito desta maneira, Bresson tornaria mais evidente a relação entre Mouchette e o animal como “produtos de caça” de Arsène.

²⁴⁷ “*Les Vêpres sont une sorte d’encyclopédie de la musique sacrée, telle qu’on peut l’imaginer en 1610. Toutes les formes, manières et styles s’y succèdent, s’y croisent et même s’y mêlent.*». Com efeito, essa obra é uma demonstração de Monteverdi ao Papa de todas as suas capacidades.

²⁴⁸ Como relata Marie Cardinal (1967), é a igreja de Reillane, na região da Haute Provence.

²⁴⁹ A palavra moteto vem do francês *mot*, “palavra”. O moteto gótico, forma polifônica predominante nos séculos XIII, XIV e parte do XV, era caracterizado pela sobreposição de textos em várias línguas (sobre a base do canto litúrgico latino eram sobrepostas vozes em idiomas vernáculos), misturando o sacro e o profano. Já o moteto barroco era construído sobre um único texto, sendo as vozes separadas em tessituras distintas, com o padrão coral adotado de soprano, contralto, tenor e baixo (WISNIK, 2007). Com o tempo, começaram a surgir motetos para voz solo ou duetos (por exemplo, *Ego dormio et cor meum vigilat*, utilizado por Bresson em *O diabo provavelmente*) e moteto passou a indicar qualquer composição de música vocal sacra que não correspondesse a partes fixas da liturgia da Igreja (WHENHAM, 2007).

²⁵⁰ Presente nos fundos da Coleção Jaune da Cinemateca Francesa.

²⁵¹ Na verdade, ao ser questionado por Anne Capelle se o seu desejo de colocar música religiosa não conteria um tanto de sacrilégio, Bresson respondera: “*Mais pas du tout! Je transcende.*” (“De forma nenhuma! Eu transcendo”), in: CAPELLE, Anne. Bresson tourne le viol de Mouchette. *Arts*, 2 nov. 1966.

Já a forma adotada, com a música apenas no início e no final do filme, envolve todo o processo que levará Mouchette à morte, ou seja, como em *O processo de Joana d'Arc*, transforma sua vida num instante dilatado, com algo do tempo inumano da vida dos santos.

Além disso, cria um efeito de eco (como o que está presente na própria estrutura da música) da pergunta da mãe de Mouchette, “O que será deles sem mim?”, e a resposta, com o suicídio da menina. Levando-se em conta a música, não se deveria ver algo de pessimista neste ato, pois o texto diz: “Depôs do trono os poderosos”. Para Hanlon (1986), essas palavras estariam ratificando a decisão de Mouchette de escapar de sua vida de humilhação.

Por sua vez, Bresson afirmou que o *Magnificat* não é uma música de reforço, mas sim algo necessário, dando ao filme um sentido cristão: “Não é música de suporte ou de reforço, ele precede e conclui. Ele envelopa o filme de Cristianismo. Era necessário.” (in: BABY, 1967)²⁵².

Poderia haver também um significado religioso no fato de que Mouchette se suicida ao escorregar rampa abaixo para um lago, cujas águas espelham o céu: é um movimento de ascensão invertido. O vestido de musselina, que a menina acabara de ganhar, poderia também estar funcionando, nesse momento, como uma mortalha, ou mesmo, como o véu da virgem Maria. Para Hanlon (1986), nesse final, é como se Bresson fizesse um Réquiem (composição musical de sentido religioso, em honra aos mortos) para a menina.

Por outro lado, Cunneen (2003) observa que não se deve ver no suicídio um significado cristão inequívoco, até mesmo porque Bresson prezava muito a ambiguidade em seus finais. O autor chega a ver o pano branco como um vestido de casamento (com Deus? Com Arsène?). Na verdade, Mouchette escorrega a rampa abaixo três vezes como se estivesse participando de um jogo, numa brincadeira infantil com a morte. Além disso, a música termina com o quinto grau de ré menor, portanto, de forma suspensiva, o que reforça a ambiguidade deste final.

A última imagem do filme é, então, a das águas do lago. Frodon (2007) conta que essa imagem foi montada várias vezes seguidas e indo no movimento inverso para alongar o plano e criar, desta forma, um efeito hipnótico. Contribui para essa hipnose a música de Monteverdi.

Como observa Sémolué (1993), a pureza da música corresponde à limpidez da água e a música transforma o afogamento numa entrada num mundo conciliador e pacífico, semelhante à morte de Balthazar no filme anterior. Também para Douche (1994), a música aí

²⁵² No original: “Il n’est pas de musique de soutien ou de renfort, il précède et conclut. Il enveloppe le film du christianisme. C’était nécessaire.”

tem a função de garantir a preservação da inocência de Mouchette: por meio dela, a menina chegaria a um estado de graça. Além disso, a água do lago confere um caráter de catedral à imagem e condiz com a ressonância da voz que se eleva.

Em relação à estrutura da música em si, ela é bastante parecida com a sua parte final, utilizada no início do filme (fusão do canto medieval com a polifonia imitativa barroca). Porém, no lugar dos violinos, estão trompetes. Se, na partitura de Monteverdi, eles marcavam a abertura da música, no filme, conferem um caráter de “execução”- nisso também, aproximando *Mouchette* a *O processo de Joana d’Arc* -, ou ainda, fazem lembrar o Julgamento Final.

O *Magnificat* poderia ser também a materialização fílmica da voz que a personagem Mouchette ouve no livro de Bernanos à medida que vai se afogando, quase como se fosse uma música “metadieética”, ouvida pela personagem.

Observada de perto, a água parecia clara. O vaso do fundo era de um cinza quase verde, doce aos olhos como um veludo.

Mas mil vezes mais doce era a voz que falava ao coração de Mouchette. É voz que se deve dizer? Mouchette escutava essa voz mais ou menos como um animal a de seu dono, que o encoraja e o acalma. Ela parecia com a voz da velha sacristã, mas também com a de Arsène, e às vezes ela tomava mesmo o acento da professora. Naturalmente, essa voz não falava nenhuma linguagem. Era apenas um cochicho confuso, um murmúrio, e que ia se enfraquecendo. Depois ela se calou completamente. (BERNANOS, 2009, p.114)²⁵³

Em diversas entrevistas, Bresson afirmou que colocou a música de Monteverdi no suicídio, porque, da mesma forma que no livro de Bernanos, a morte não é para Mouchette um “fim”, mas sim um “começo” (BRESSION, 1967; CHAZAL, 1967; MURAT, 1967; SADOUL, 1967), pois a menina esperaria, talvez, obter deste modo “a revelação desse amor que ela apenas vislumbrou”²⁵⁴. O suicídio de Mouchette não seria, portanto, fruto de desespero e, no filme, como já mencionado, tem mesmo um caráter de brincadeira.

Na verdade, Sémolué (1993) observa que, ao fechar o filme com o *Magnificat*, Bresson correspondia a um desejo do próprio Bernanos (aliás, a decupagem técnica de *Mouchette* é a única, entre todas as de Bresson consultadas, que já contém a nomeação do

²⁵³ Tradução nossa do francês : “*Observée de près, l’eau semblait claire. La vase du fond était d’un gris presque vert, douce aux yeux comme un velours. / Mais mille fois plus douce la voix qui parlait au cœur de Mouchette. Est-ce voix qu’il faut dire? Mouchette écoutait cette voix à peu près comme un animal celle de son maître, qui l’encourage et l’apaise. Elle ressemblait à la voix de la vieille sacristine, mais aussi à celle d’Arsène, et parfois même elle prenait l’accent de Madame. Cette voix ne parlait naturellement aucun langage. Elle n’était qu’un chuchotement confus, un murmure, et qui allait s’affaiblissant. Puis elle se tut tout à fait.*” O livro teve uma tradução em português, publicada em 2011.

²⁵⁴ Na entrevista em *Les Amis du Film et de la Télévision* (jul-ago, 1967): “*À la fin d film, j’ai mis la musique de Monteverdi pour suggérer ce que cette Mouchette peut-être espère, que sa mort n’est pas un fin, un achèvement, mais un commencement et qu’elle espère probablement y trouver la révélation de cet amour qu’elle a à peine entrevu.*”

compositor, Monteverdi, em suas indicações de música). Este havia revelado, numa entrevista em 1936, que o seu único livro de que realmente gostava era *Diário de um padre*, que *La Joie* (A alegria), por exemplo, “não passa de um murmúrio e o *Magnificat* esperado não estoura em parte alguma” (in: SEMOLUÉ, 2011, p.181). Foi preciso esperar o filme de Bresson para que o *Magnificat* estourasse em *Mouchette*.

Neste primeiro capítulo, vimos como os procedimentos musicais de repetição e variação foram importantes para o uso da música extradiegética nos filmes de Bresson.

Tais procedimentos estão já presentes na forma mais tradicional do *leitmotiv*, empregada pelo compositor Jean-Jacques Grunenwald nos três primeiros filmes.

Mas o aspecto formal se faz mais evidente nos filmes seguintes, na maioria dos quais Bresson lança mão de peças do repertório clássico pré-existente para ter maior controle. Neles, vemos analogias entre a maneira de disposição dos trechos e a forma da música de onde eles provêm:

- na simetria, na utilização constante dos mesmos cinco compassos instrumentais da introdução do *Kyrie* de Mozart (uma repetição, tal como a “insistência” com que essa forma é retomada ao longo de todo o *Kyrie*), junto com diferentes partes do coro (variação e também símbolo da fuga) em *Um condenado à morte escapou*;
- na utilização de trechos da introdução da suíte de Lully (lento e *Allegro*) e da sua *passacaille*, numa forma semelhante às transições dos divertimentos barrocos, ao mesmo tempo em que a disposição dos trechos de música no filme como um todo se assemelha à forma tripartita ABA´da abertura barroca francesa.
- nas analogias em *A grande testemunha*, tanto com a forma-sonata por conta, por exemplo, do bi-tematismo (Balthazar e Marie, os dois trechos do *Andantino*), quanto com a forma-*Lied*, pelo constante retorno do tema A de Balthazar. Talvez, neste filme, mais que nos anteriores, haja maior evidência na relação entre a disposição dos trechos de música e as formas musicais da peça de origem.
- nas perguntas e suas variações, as respostas, entre o início e o final de *Mouchette* e de *Lancelot do lago*, assim como, mesmo sem haver repetição da estrutura musical, mas ainda com presença de tambores, entre os créditos iniciais e o final de *O processo de Joana d’Arc*.
- nas formas tripartitas (como o ABA´da abertura francesa, da forma-*Lied*, etc) presentes nos créditos iniciais de *Lancelot do lago* e de *Quatro noites de um sonhador*.

Dentre as peças do repertório clássico pré-existent, vemos que predomina o período barroco: com exceção da sonata de Schubert em *A grande testemunha*, temos Lully e Monteverdi (ambos representantes do que consideramos, no Prelúdio, como um “barroco da contenção”), sendo que, mesmo o Mozart de *Um condenado à morte escapou* retoma formas do “estilo antigo”, correspondendo a um momento na vida do compositor em que este se voltou ao estudo de Bach.

2 MÚSICA DIEGÉTICA

*Profitant de ce que j'étais encore seul, et fermant à demi les rideaux pour que le soleil ne m'empêchât pas de lire les notes, je m'assis au piano et ouvris au hasard la Sonate de Vinteuil qui y était posée, et je me mis à jouer parce que l'arrivée d'Albertine était encore un peu éloignée mais en revanche tout à fait certaine, j'avais à la fois du temps et de la tranquillité d'esprit.*²⁵⁵ (Proust, *La Prisonnière*, p.255)

Neste capítulo, trataremos, principalmente, dos últimos longas-metragens de Bresson, nos quais ele abole a música extradiegética no corpo do filme. Analisaremos também os momentos de música diegética nas primeiras fases da filmografia do diretor. Aqui, o aspecto formal dos trechos de música como um todo, observado nos filmes do capítulo um, é menos evidente, pois há uma maior variedade de situações e repertório. No entanto, questões formais ainda serão importantes nas relações entre os diferentes gêneros de música e na sua associação com as imagens.

Veremos, então, as seguintes situações de música diegética:

- o canto dos personagens, como o que acontece em *Anjos do pecado*, *Mouchette* e *Uma mulher suave*.
- a música tocada por personagens ao piano: o tema de Grünwald em *As damas do Bois de Boulogne* e a *Fantasia cromática* de Bach em *O dinheiro*.
- os números de dança de Agnès em *As damas do Bois de Boulogne*.
- a música no interior de igrejas, presente ao longo de toda a filmografia. Bresson constrói quase que uma missa com o *Requiem aeternum* de *Lancelot do lago*, o *Dies Irae* de *Pickpocket* e o *Salve Regina* de *Anjos do pecado*, além do órgão no casamento de Agnès em *As damas do Bois de Boulogne* e a música na capela de *Anjos do pecado*. Porém, é preciso salientar que, de todas elas, só vemos a fonte no *Salve Regina*, quando as freiras cantam.
- músicas populares, como um dado do mundo contemporâneo, sejam elas originais ou pré-existentes, como as composições de Jean Wiener (a música do parque de diversões em *Mouchette*, os discos em *Uma mulher suave*, as canções do rádio de Gérard em *A grande testemunha*) e as canções do grupo Batuki em *Quatro noites de um sonhador*, além das raras incursões musicais em *O diabo provavelmente*. Poderíamos incluir também a música do cabaré em *Diário de um padre*.

²⁵⁵ “Aproveitando-me de estar ainda só e fechando a meio as cortinas para que o sol não me impedisse de ler as notas, sentei-me ao piano, abri ao acaso a sonata de Vinteuil, que ali estava, e comecei a tocar; como a chegada de Albertine estava ainda um pouco distante mas em compensação inteiramente assegurada, tinha eu justamente tempo e tranquilidade de espírito.” Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, p.179.

- músicas de outros filmes, seja a do filme pré-existente *Benjamim, o despertar de um jovem inocente* (*Benjamim, les mémoires d'un puceau*, de Michel Deville, 1968), em *Uma mulher suave*, ou a do pastiche em *Quatro noites de um sonhador*.
- música clássica pré-existente, como predominante ao longo de toda a obra do diretor: Mozart, Purcell, Monteverdi e Bach em *Uma mulher suave*, *O diabo provavelmente* e *O dinheiro*.

Neste capítulo, o destaque é para o compositor e pianista Jean Wiener. Bresson já havia trabalhado com ele no seu curta *Assuntos públicos* (1934), e retoma a parceria em *A grande testemunha*, momento em que dava preferência ao repertório clássico como música extradiegética.

Quando foi convocado para *Assuntos públicos*, Wiener já tinha uma certa experiência com música para cinema. Ao todo, em sua carreira trabalhou em mais de 300 filmes desde os anos 20 até os anos 80, tendo sido muito solicitado por diretores do cinema clássico francês, como Jean Renoir, Julien Duvivier, Jacques Becker e Marc Allégret, chegando também a trabalhar com a *Nouvelle Vague*, em filmes de Claude Chabrol e Jacques Rivette, a partir dos anos 60.

Em seu livro de memórias, Wiener (1978), comentando a respeito do seu trabalho em *Uma mulher suave*, faz considerações que se aplicam à toda a última fase da filmografia de Bresson:

Foi, aliás, um trabalho muito pequeno. Bresson não gosta de música que não tenha uma ação a cumprir, um papel a desempenhar. Se há um acordeon tocando num café, ele quer que eu escreva esta música. Mas ele não vê utilidade numa orquestra sob o texto dito pelos personagens, e eu o entendo perfeitamente. (WIENER, 1978, p.197).

Tais considerações também se aplicam a *Mouchette*. Sobre este filme, Wiener observa, com humor, que Bresson lhe pedira “algumas semi-colcheias” (WIENER, 1978, p.194)²⁵⁶. Com efeito, esse desapego era importante para se trabalhar com o diretor.

Um desapego que Wiener já tinha sido obrigado a praticar no filme *Grisbi, ouro maldito* (*Touchez pas au Grisbi*, 1954), de Jacques Becker. Em entrevista contida em *Hommage à Jean Gabin* (1978), presente no DVD francês do filme, Wiener relata que, já

²⁵⁶ Tradução nossa, respectivamente, de “*C’était d’ailleurs un très petit travail. Bresson n’aime pas la musique qui n’a pas une action à remplir, un rôle à jouer. S’il y a un accordéon qui joue un air dans un café, il veut que je lui écrive cet air. Mais il ne voit pas l’utilité d’un orchestre sous le texte dit par les personnages, et je le comprends parfaitement.*” E “*il me demanda quelques doubles croches*”.

havendo composto grande parte da música, Becker a “jogou no lixo” e preferiu utilizar um pequeno trecho em momentos pontuais ao longo de todo o filme.

Como mencionamos no capítulo anterior, Becker é um dos diretores do cinema clássico francês citados por Gorbman (1987) que davam preferência ao uso de música diegética. Tal característica está presente em dois filmes de Jean Renoir dos anos 30, *O crime do senhor Lange* (*Le crime de monsieur Lange*, 1935) e *Bas-fonds* (*Les bas-fonds*, 1936), cuja trilha musical foi composta também por Wiener.

O compositor, aliás, reclamava que, por muito tempo, houve música demais nos filmes (40-50 minutos) e prezava o fato de que, nos anos 70, ela raramente durasse mais de 20 minutos, “uma excelente coisa para o equilíbrio do filme” (WIENER, 1978, p.140)²⁵⁷. Também conta que, numa reunião com Roland Manuel e Maurice Jaubert, “nós três [...] estávamos de acordo com os seguintes pontos: evitar tornar o filme pesado; que a música nunca impeça de compreender o que dizem os atores, que ela não se manifeste frequente demais e, sobretudo, que só a ouçamos no momento em que sintamos necessidade dela” (WIENER, 1978, p.139)²⁵⁸.

Com efeito, em alguns filmes com música composta por Jaubert, tal contenção também acontecia, como no já citado *Hotel do Norte* (1938). Portanto, não se deve ter em mente que a forma de pensar de Bresson quanto à música não fosse compartilhada por outros diretores, inclusive alguns do cinema clássico, e seus compositores.

Pois a discussão sobre o uso de música apenas diegética está presente já desde o início do cinema sonoro. Logo após o aparecimento do som sincronizado no cinema, cujo marco é considerado *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, 1927), houve um certo mal-estar quanto ao uso de música nos filmes. Gorbman (1987) identifica que essa fase durou até 1932 – 1933.

Segundo Gorbman (1987) e Chion (2003) tal reserva era uma preocupação com a verossimilhança. Por isso é que muitos filmes dos anos 30, como os de Renoir citados anteriormente, buscavam situações em que a presença de música pudesse ser justificada na diegese. Entre elas, Chion (2003) identifica festas de ruas, orquestras em cabarés, música de rádio, etc. Por exemplo, em *A bandeira* (*La bandera*, 1935), de Julien Duvivier - em cujos filmes, Wiener (1978) reclamava do excesso de música -, um personagem fecha a janela, queixando-se do “alto volume” da música que, até ali, nos parecera extradiegética.

²⁵⁷ “une excellente chose pour l'équilibre du film”, tradução nossa.

²⁵⁸ “nous étions tous trois [...] d'accord sur les points suivants: éviter d'alourdir le film; que jamais la musique n'empêche de comprendre ce que disent les comédiens, qu'elle ne se manifeste pas trop souvent, et surtout qu'on ne l'entende qu'au moment où on a besoin d'elle.”

E, retomando esse expediente para justificar a música, em *Mouchette*, Bresson convocou Wiener para a composição das diversas peças presentes na sequência da *fête foraine* (a festa dominical na praça da cidade, com um parque de diversões, como uma quermesse).

Uma mulher suave é o último filme de Bresson com participação de Wiener. A partir de *Quatro noites de um sonhador*, o diretor passou a trabalhar com músicos mais jovens, como o grupo Batuki e o compositor Phillippe Sarde.

Antes de analisá-los, vamos, no entanto, considerar os momentos de música diegética nos três primeiros filmes de Bresson, ainda na parceria com Jean-Jacques Grünenwald.

2.1 A música original de Grünenwald: do extradiegético para o diegético

Tanto em *Anjos do pecado*, como em *As damas do Bois de Boulogne*, há momentos em que os temas extradiegéticos de Jean-Jacques Grünenwald se transformam em diegéticos. Sendo esses temas empáticos com os protagonistas de cada um desses filmes, a passagem da espaço extradiegético para o diegético os aproxima a uma voz de monólogo interior dos personagens que é exteriorizada.

Assim, em *Anjos do pecado*, o tema campestre de Anne-Marie, que exprime a sua inocência juvenil, é cantado pela personagem quando chega ao seu quarto no convento. É um momento feliz para ela, antes de todas as intrigas por que passará e da complicada relação com Thérèse.

Em *As damas do Bois de Boulogne*, tal passagem do extradiegético para o diegético ocorre quando Hélène toca o seu tema da vingança ao piano, enquanto conversa com o ex-amante Jean, e Sémolué (1993) observa que o piano tem aí quase o papel de um terceiro personagem. É uma sequência relativamente longa, em que há uma grande interrupção da música, retomada no final.

Ao tocar enquanto Jean fala, Hélène tenta mostrar indiferença em relação ao que ele conta de seu desespero de não conseguir reencontrar Agnès. Uma indiferença totalmente fingida, como atestam tanto a música solene e melancólica quanto, no final da sequência, o grito assustado da protagonista, ao se dar conta de que Jean já tinha ido embora.

Quanto à interrupção da música no meio da sequência, ela corresponde aos preceitos de Bresson de tornar mais difícil a sua fruição por parte do espectador (embora o fato de conter o *leitmotiv* de Hélène facilite o seu reconhecimento). Não podemos nem nos concentrar na música, já que Hélène e Jean conversam o tempo todo. Jean tenta mesmo impedir que

Hélène prossiga, dizendo estar o piano insuportável. Conforme vimos, é como se Bresson estivesse mostrando que a música e o romantismo não são possíveis para Hélène.

Na *performance* dela, não é mostrada nenhuma virtuosidade. Nada vemos da movimentação das mãos, até mesmo porque, diferentemente do que acontece em *O dinheiro*, em que o modelo Michel Briguet era também pianista, aqui provavelmente não foi Maria Casarès a intérprete da música.

Na verdade, há uma certa ligação entre a *Fantasia cromática* de Bach, tocada por Briguet, e o *Fugato*²⁵⁹ (título que consta nos arquivos da SACEM) de Grünenwald nessa sequência. Como mencionamos no capítulo um, Sémolué (1993) e outros observaram uma inspiração dessa peça na obra *Oferenda Musical*²⁶⁰ (*Musikalisches Opfer*²⁶¹, no original em alemão) de Bach. Com efeito, o contraponto do *Fugato* está bem mais próximo à fuga barroca que ao cromatismo pós-romântico do tema orquestral.

Dos três filmes com Grünenwald, *Diário de um padre* (1951) é o único em que não há cruzamento da fronteira do extradiegético para o diegético. Aliás, há só um rápido momento de música diegética e esse foi criado por Bresson a partir de uma pequena indicação do livro de Bernanos.

É quando o padre, insone em sua cama, ouve música vinda do exterior, junto com risadas e burburinho. Vemos, nas imagens seguintes, moças e rapazes saindo de um baile. A música, em que distinguimos, principalmente, o acordeon, instrumento característico da canção popular francesa²⁶². transmite uma alegria, contrastante com o sentimento do padre. Este diz: “Noite terrível” e relata que a tristeza lhe tomou conta²⁶³. Como a tristeza do personagem, a música permanece até o final da sequência, fundindo-se com o canto do galo na seguinte.

Esse mal-estar do padre em relação ao baile é antecipado na sequência anterior, esta, sim, presente no livro. O protagonista conversa com um funcionário sobre a eletricidade a ser instalada. Em sua voz *over*, ele se preocupa com o cabaré do homem e que “a cada domingo

²⁵⁹ *Fugato* é o nome que se dá normalmente a uma peça que contém o início de uma fuga. Justamente, o tema dessa fuga é o de Hélène.

²⁶⁰ Na verdade, o tema de *Oferenda Musical* é, em sua primeira parte, ascendente e, depois, segue descendente em graus cromáticos. Já o de Grünenwald é principalmente descendente (aliás, Douche, 1994, notou uma certa preferência do compositor por esse tipo de movimento).

²⁶¹ Curiosamente, *Opfer*, em alemão, significa tanto “oferenda”, caso do título da música, quanto “vítima”, tal como a personagem Hélène se sente.

²⁶² Ver, no item seguinte, a explicação sobre a *valse-musette*.

²⁶³ Comentário original em francês: “Nuit affreuse. Dès que je fermais les yeux, la tristesse s’emparait de moi.”

ele dá um baile chamado ‘O jogo da família’, no qual os garotos brincam de embriagar as meninas”²⁶⁴.

Essa preocupação com o destino das moças nos faz pensar em Marie e Mouchette (esta, também uma personagem de Bernanos). Com efeito, a música do cabaré de *Diário de um padre* aponta para a sequência do bar em *A grande testemunha*, em que os *bad boys* da turma de Gérard dançam ao som do *jazz* de Jean Wiener, assim como para a *fête foraine* de *Mouchette* (sequências a serem analisadas no próximo item).

Outra aproximação dessa “trilogia de Grünenwald” com *A grande testemunha* está em *As damas do Bois de Boulogne*, logo após o primeiro número musical de Agnès no cabaré (que analisaremos no último item deste capítulo). Como música de fundo dos diálogos entre Agnès e a mãe, no camarim, e entre esta última e Hélène, durante a festa no apartamento, ouvimos em baixo volume o que Grünenwald deu o nome de *Midnight* (“Meia-noite”), com a indicação de andamento, *fox swing moderato*. Era a música ouvida, na época, nesse tipo de ambiente, que, no filme, é associado à decadência moral de Agnès.

Mas a relação com *A grande testemunha* é maior ao ouvirmos um *slow* (de título *Baby*, como consta nos arquivos da SACEM) – ritmo lento, como diz o próprio nome, para ser dançado a dois - quando Agnès dança, a contragosto, com um de seus clientes / admiradores. O *slow* é também o ritmo que fecha a sequência do bar em *A grande testemunha*, e, como veremos a seguir, nela há uma certa referência à prostituição da personagem Marie.

Além disso, se, em *A grande testemunha*, o “rebelde sem causa” Gérard quebra o bar numa demonstração de força perante Arnold, esta sequência de *As damas do Bois de Boulogne* possui um *crescendo* de violência: após o parceiro de dança ter tentado a todo custo encostar o rosto no dela, Agnès o queima com cigarro, mas recebe um tapa na cara. Ela não se dá por vencida e, em sua revolta “com causa”, termina empurrando-o sobre uma mesa. À sua maneira, Agnès “quebra tudo”.

Tanto *Midnight* e *Baby*, quanto a música que ouvimos durante o número de sapateado de Agnès foram orquestradas, como indicado no material da SACEM, por Roger Roger (1911 – 1995), compositor francês que esteve envolvido em centenas de filmes.

²⁶⁴ Comentário original em francês: “*Il donne un bal chaque dimanche. Il l’intitule le bal des familles et il y attire jusqu’à des petites filles que les garçons s’amuse à faire boire*”. Na decupagem técnica de Bresson (presente nos fundos do Crédit National da Cinemateca Francesa), já era previsto música nesse momento, que estaria bem antes da sequência noturna. Na montagem, as duas sequências foram aproximadas e, talvez, por questões de economia, Bresson tenha deixado a música só na saída do cabaré.

2.2 Música diegética como crítica e reflexo do mundo contemporâneo

Aqui veremos que, muitas vezes, Bresson utilizou a música diegética popular, de diversos estilos, como uma crítica, mesmo que cheia de ambiguidades, à sociedade de sua época. Tais músicas, mostram que Bresson não ficou alheio ao seu tempo, como muitos o acusavam.²⁶⁵

Por um lado, Bresson era realmente bastante crítico quanto a determinados comportamentos da nova geração e aos novos meios de comunicação. Por exemplo, ele afirmou que pretendeu mostrar a “turma do mal” (*les mauvais garçons*, como o diretor indica em sua decupagem²⁶⁶), em *A grande testemunha*, “encarnando a imbecilidade [...] que invade neste momento uma raça de jovens” (BABY, 1965)²⁶⁷. Seu penúltimo longa-metragem, *O diabo provavelmente*, é também fruto dessa inquietação pelo modo de vida da juventude. Sobre os meios modernos de comunicação (e incluindo o cinema, em oposição ao seu “cinematógrafo”), escreveu em suas *Notas*: “Cinema, rádio, televisão, revistas são uma escola de desatenção : olhamos sem ver, escutamos sem ouvir” (BRESSON, 2008, p.86).

De qualquer modo, é importante ressaltar o interesse do diretor pelos jovens, protagonistas em todos os seus filmes (Anne-Marie, Agnès, o padre, Fontaine, Michel, Joana d’Arc, Marie, Mouchette, a mulher suave, Jacques e Marthe, Guinevere, Charles, Yvon)²⁶⁸. Em entrevista, ele evoca, além de um motivo de ordem prática – a maior facilidade de submetê-los a seu método do que adultos –, o fascínio pelo seu mistério: “Em primeiro lugar, os adolescentes são muito mais maleáveis que as pessoas de mais idade. Mas eles são interessantes no sentido do mistério e por terem uma potência dentro deles”.²⁶⁹

Para Mireille Amiel (1972), Bresson vê a juventude de uma maneira semelhante a Jacques Tati (diretor cujo uso criativo do som é muitas vezes aproximado ao de Bresson;

²⁶⁵ E mesmo, o diretor trazia as histórias dos livros adaptados para o momento da rodagem do filme: por exemplo, em *Mouchette* (escrito por Bernanos nos anos 30), onde temos o clima dos anos 60, assim como nas adaptações de Dostoievski (*Uma mulher suave* e *Quatro noites de um sonhador*).

²⁶⁶ Fundos François Truffaut, presente na Cinemateca Francesa.

²⁶⁷ “*Il y a aussi une bande de mauvais garçons incarnant l’imbécilité [...] qui envahit en ce moment une race de jeunes. Et c’est peut-être par ce côté là que mon film est le plus actuel.*”

²⁶⁸ Essa presença dominante de protagonistas jovens é percebida também nos livros de Dostoievski, autor adaptado duas vezes por Bresson e cujas ressonâncias são sentidas em outros de seus filmes. O protótipo do protagonista masculino de Dostoievski é o jovem intelectual de 25 anos (como, por exemplo, Raskolnikov, em *Crime e Castigo*) e, no caso da protagonista feminina, ela costuma ser a jovem de ideias próprias, mesmo aceitando as regras de sua época (como a irmã de Raskolnikov, a Aglaia de *O idiota*, etc).

²⁶⁹ “*D’abord, les adolescents sont beaucoup plus souples que les personnes plus âgées. Mais ils sont intéressants dans le sens du mystère et qu’ils sont une puissance en eux.*” Entrevista contida no trecho do programa da ORTF de 26 jan.1967, *Tournage de Mouchette de Robert Bresson*, dirigido por Frédéric Rossif, e contido no DVD francês de *Mouchette*.

como ele, e diferentemente dos jovens da *Nouvelle Vague*, fazia parte de uma geração mais velha, tinha a distância do olhar): “ela é eterna e simpática”²⁷⁰.

Por outro lado, apesar de todas as críticas ao rádio e sua música, é preciso observar que Bresson trabalhou em *A grande testemunha*, *Mouchette* e em *Uma mulher suave* com um músico marcado pelo ecletismo: Jean Wiener.

Com efeito, Wiener ficou famoso pela organização dos chamados “concertos saladas”, em que se notava a sua ligação com a música americana. Podemos percebê-la, por exemplo, no *rock* e no *jazz* compostos para os filmes de Bresson. Wiener também teve uma parceria por muito tempo com o pianista belga Clément Doucet, com quem tocava, por exemplo, *Jazz a dois pianos*. Sobre o seu *Concerto franco-americano para piano e orquestra de cordas*, o compositor afirmou: “A minha mania de misturar a forma clássica com a síncope americana” (WIENER, 1978, p.46)²⁷¹.

De tudo isso, podemos constatar que a mistura do clássico com o popular era mais que bem-vinda para Wiener. Essas alternâncias são especialmente importantes no filme *Uma mulher suave*, como analisaremos no item 2.4.

Já no uso da música em *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente*, o aspecto da crítica é menos marcante em relação a um certo olhar curioso sobre o momento dos anos 70. Marku Ribas e Wilson Sá Brito, ex-integrantes do grupo Batuki (responsável por parte da música de *Quatro noites de um sonhador*) lembram de Bresson como uma pessoa agradável (ver nas entrevistas dos Anexos). O próprio Bresson fala dos “brasileiros” com bastante carinho, ficou feliz por eles terem feito sucesso depois e por ter-lhes prestado um serviço com o filme²⁷² (BRESSION, 1971).

Também devemos ressaltar a questão do uso de canções em *A grande testemunha* e *Quatro noites de um sonhador*, muitas delas pré-existentes aos filmes. Michel Chion (1995) constata que, a partir dos anos 60, houve uma certa tendência no cinema clássico narrativo americano em utilizar canções populares e não a música sinfônica, predominante nos anos 40 (só a partir do meio dos anos 70 um novo sinfonismo voltaria, principalmente com as trilhas de John Williams).

²⁷⁰ “elle est éternelle et sympathique.”

²⁷¹ Tradução nossa do francês: “Ma manie de mélanger la forme classique à la syncope américaine.” Sobre o ecletismo de Wiener, ver também as entrevistas de Jomy, Sylvain Wiener e Elisabeth Wiener nos Anexos.

²⁷² Na citação original: “La musique, je fais cela au petit bonheur. Les Brésiliens que vous voyez dans le film, c’étaient des étudiants. [...] Depuis ils ont fait trois ou quatre disques à succès. Je suis content de leur avoir rendu service” (BRESSION, 1971, p.15). Na verdade, como veremos em 2.2.2, o grupo era constituído de dois brasileiros e dois angolanos. Efetivamente, eles fizeram vários shows em Paris, mas não chegaram a lançar discos.

Mas, para além do cinema clássico narrativo, Sémolué (1993) lembra as diversas canções de bandas da época no filme *Zabriskie Point* (1970)²⁷³, de Michelangelo Antonioni, lançado dois anos antes de *Quatro noites de um sonhador*, e que retratava a contracultura nos EUA. De forma semelhante, em *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente*, Bresson utiliza músicas executadas pelos *hippies* que frequentavam o cais do Sena nos anos 70.

Vamos, agora, analisar mais detalhadamente a música desses filmes, dividindo-os em dois grupos, que, além de destacarem o trabalho de Wiener, separam (mas com as ambiguidades que evocaremos) esses dois aspectos: crítica e reflexo do mundo.

- *A grande testemunha* e *Mouchette*, com música de Jean Wiener.

- *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente*, com músicas de diversos compositores e intérpretes.

2.2.1 Jean Wiener: entre o *rock* e a canção da esperança

Em *A grande testemunha* (1966) e *Mouchette* (1967), a música de Jean Wiener é constituída de estilos diversos, como *rock*, *jazz*, e mesmo uma canção de sucesso, *Je me marie en blanc* (“Eu me caso de branco”), do repertório de France Gall (1947 -). Para a música original de cada um, foi lançado um disco da compainha RCA Victor²⁷⁴.

Nas canções de ambos os filmes, Wiener trabalhou com um importante letrista de canções francesas, Jean Dréjac²⁷⁵ (1921-2003), o criador da famosa *Sous le ciel de Paris*. Em ambos, há a indicação, nos créditos, “Éditions Jean Dréjac”, fundada pelo próprio, mas que foi rapidamente à falência (na verdade, segundo Frédéric Brun, filho de Dréjac, em conversa por telefone, essa editora teria existido entre 1968 e 1970, portanto, depois dos filmes de Bresson²⁷⁶).

Analisaremos, então, o significado da música diegética em cada um desses filmes. De maneira geral, ela pode ser assim classificada:

²⁷³ O filme conta com música do grupo *Pink Floyd* e muitas canções próximas aos estilos *blues-country*, como as das bandas *Kaleidoskope* e *Grateful Dead* (mesmo as canções do *Rolling Stones* e do *Pink Floyd* utilizadas estão próximas a esses estilos). Antonioni buscou auxílio de Don Hall, que trabalhava numa rádio de Los Angeles, pois o diretor pretendia que o filme tivesse uma atmosfera musical daquilo que se podia ouvir em FM na época, sendo grande parte das músicas diegéticas oriundas do rádio.

Para saber mais: <http://www.phinnweb.org/links/cinema/directors/antonioni/zabriskie/> Acesso em 9/6/12.

²⁷⁴ Agradeço a Bernard Wadbled pelo acesso ao conteúdo do disco com a trilha original de *Mouchette*. Já o disco de *A grande testemunha* foi encontrado na Biblioteca Nacional da França.

²⁷⁵ Na verdade, Jean Brun. Dréjac é o nome criado pela combinação dos seus dois nomes seguintes, André e Jacques (BRUN, 2008).

²⁷⁶ O nome da editora também não consta nas partituras das canções *J'ai décroché mon téléphone* e *Pris au piège*, onde lemos *Productions Louis Alberti*.

Tabela 10: Música de Wiener e Dréjac em *A grande testemunha* e *Mouchette*

	<i>A grande testemunha</i>	<i>Mouchette</i>
Música original incidental	música no bar (várias faixas) música do circo	música do parque (várias faixas)
Canções	canções yé-yé no rádio	canção <i>Esperança</i>

Em *A grande testemunha*, em contraste com o lirismo do *Andantino* de Schubert, a música do rádio está associada ao personagem Gérard, o chefe da “turma do mal” (*les mauvais garçons*). Como observa Piva (2004), o personagem quase não fala: é como se o rádio fosse a sua voz. São, ao todo, quatro canções: *Je me marie en blanc*, *J’ai pleuré pour cent ans de vie* (“Chorei por cem anos de vida”), *J’ai décroché mon téléphone* (“Tirei o telefone do gancho”), *Pris au piège* (“Pego na armadilha”). Estas duas últimas não constam do disco RCA Victor 86197 do filme, que contém apenas extratos da trilha original.

Figura 19: compacto RCA Victor 86197 com extratos de música do filme *A grande testemunha*

Fonte: Biblioteca Nacional da França (BNF)

Segundo a classificação de Laurent Gardeux (2010), seriam do tipo “canções de variedades”, cujas características gerais são: letra e melodia fáceis de memorizar, amor e nostalgia como temas, presença da bateria, alternância de estrofes com um refrão e estrutura harmônica simples. Eram muito difundidas no rádio; por exemplo, no programa *Salut les copains*²⁷⁷. Gardeux (2010) as divide em vários subtipos, como: canções yé-yé (com empréstimos ao *rock* e diretamente ligadas à emergência do disco – um de seus nomes foi justamente France Gall), *rock*, *pop* (que o autor define como uma versão mais leve do *rock*, mais acessível e menos incisiva), entre outros.

²⁷⁷ *Salut les Copains* foi um programa lançado em 1959 por Frank Ténor e Daniel Filipacchi na rádio Europa 1, de segunda à sexta, das 17 às 19h – como Rémy Campos constata, era justamente na hora em que saíam das escolas os adolescentes, público a que se dirigia. Em 1962, passou a sair também na forma de um semanário impresso, diretamente ligado ao programa de rádio. Rémy Campos observa que, em ambos os formatos, privilegiava-se “as músicas colocadas no ostracismo pela imprensa legítima, as do yé-yé e outras para *teenagers*” (CAMPOS, Rémy. *Du Figaro à Salut les copains: le discours sur la chanson dans les années 1960-1970. Analyse Musicale*, n.64, 2010). France Gall, por exemplo, participou do programa e faz-lhe uma referência na letra de *Je me marie en blanc*: “*Le vicair nous dit salut les copains*” (“O vigário nos diz salve os amigos”).

Na verdade, o nome *yé-yé*²⁷⁸ foi proposto por Serge Loupien no jornal *Libération*, como uma forma francesa do inglês *yeah!* (na época, presente, por exemplo, na canção dos Beatles *She loves you yeah! Yeah! Yeah!*). Depois, Edgar Morin batizou o grupo num artigo do *Le Monde*, como os *yeyés* (JOANNIS-DEBERNE, 1999) e, dependendo do contexto, o nome tinha um caráter depreciativo. Foi utilizado na decupagem de *A grande testemunha*: Bresson indica que, no rádio, ouviríamos um “*chanteur de charme ou yé-yé*”²⁷⁹, mas não sabemos se nisso havia algo pejorativo.

O rádio é dado a Gérard pela mulher do padeiro, com quem ele desenvolve uma relação bastante ambígua de sedução. Ouvimos, então, na sequência em que o rapaz recebe o presente, o final da primeira estrofe-refrão e a segunda da canção *Je me marie en blanc* (tradução nossa à direita):

<i>Je me marie en blanc</i>	Eu me caso de branco
<i>Pourquoi pas je n'ai que dix sept ans</i>	Por que não, eu só tenho dezessete anos
<i>Et n'en déplaît aux copains</i>	E não desagradou aos colegas
<i>C'est vraiment la couleur qui me convient</i>	É realmente a cor que me convém
<i>Les jeunes aiment flirter</i>	Os jovens gostam de flertar
<i>Mais ils savent s'arrêter</i>	Mas eles sabem parar
<i>Quand il le faut juste à temps</i>	Justo a tempo quando é preciso.

Apesar da voz feminina, a canção não representaria os sentimentos da mulher do padeiro e a evocada juventude caberia mais a Marie / Anne Wiazensky. Aliás, há algumas diferenças da canção no filme (e de seu disco correspondente) e a forma presente no compacto Phillips B373825F²⁸⁰ de France Gall, cuja data de depósito na Biblioteca Nacional da França é 24 de junho de 1966 (temos também a informação que foram gravadas em abril do mesmo ano), portanto, antes das filmagens de *A grande testemunha*. Uma das diferenças é justamente a idade da personagem, “18 anos” no compacto de France Gall e “17 anos” no filme, mais próxima da idade de Marie.

Encontramos diferenças maiores nas outras estrofes. Com efeito, a intérprete da música para o disco do filme não parece ter sido France Gall (conclusão a que chegamos por observação própria e na opinião de vários fãs da cantora que contactamos em fóruns de

²⁷⁸ No Brasil, fenômeno semelhante e de mesma origem é o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda. Deixaremos a palavra *yé-yé* em francês mesmo para indicar a especificidade local.

²⁷⁹ No livro de Marie Cardinal (1967) sobre *Mouchette*, a escritora conta que, em determinado momento, durante a filmagem da *fête foraine*, a segunda assistente de Bresson – na época, Mylène van der Mersch, hoje Mylène Bresson – colocou um disco com a música *Mini-mini-mini* (do compacto de estreia de Jacques Dutronc como cantor, naquele ano de 1966; Dutronc tinha sido ligado ao movimento *ye-yé* desde a sua participação como guitarrista no grupo *El Toro et les Cyclones*, no começo dos anos 60). Ao som do disco, Bresson e a assistente riam, enquanto Cardinal (1967) se perguntava se a canção realmente lhes dava prazer ou se era apenas um artifício que lhes trazia a consciência de sua superioridade e distinção.

²⁸⁰ A outra música do compacto é *Ça me fait rire*, de Jacques Datin e Maurice Vidalin, de letra bastante inocente.

discussão da Internet). Acreditamos que Wiener e Dréjac tenham feito uma segunda versão de sua própria música pré-existente para que houvesse menos problemas com os direitos das gravadoras.

Figura 20: compactos Philips B373825F e BE 437229 de France Gall com a música *Je me marie en blanc*



Fonte: BNF e <http://www.discogs.com/France-Gall>

Em relação à letra que ouvimos no filme, percebemos uma inocência quando a cantora afirma que vai se “casar de branco”, mas a moça é bastante coquete ao dizer que os rapazes “sabem parar justo a tempo” e que a cor lhe convém. A inocência ainda é maior na canção original, quando o início é marcado por sinos e um *backvocal* feminino imitando um coro de igreja, presente também na segunda estrofe. Na versão de Wiener para o filme, o início é marcado pelo ritmo do baixo e o coro que acompanha é misto.

Em outros momentos da música – não ouvidos no filme - , ela diz que se casa de branco porque “isso causa prazer à mãe” e “ao Vaticano”, ou seja, não por crença religiosa própria. Como muitos afirmaram, é uma visão bastante estereotipada da adolescente feminina, e poderia ser, talvez, a visão de Gérard sobre Marie.

Além disso, a música de Wiener e Dréjac saiu em outro disco Phillips, BE 437229 (fig. 20) de France Gall, lançado em dezembro de 1966²⁸¹, junto com *Les sucettes* (“Os pirulitos”), canção de Serge Gainsbourg cheia de duplo sentido, em que se insinua sexo oral. Com efeito, esses dois lados de France Gall (independente de não ter sido ela a intérprete da canção no filme, é de se pensar que o público da época tenha associado a música à cantora) – da garota inocente a uma “Lolita” sedutora - podem ser encontrados também, de certa forma, em Marie.

²⁸¹ Informações no site <http://www.discogs.com> (último acesso, 05/05/12). No lado A, estão *Les sucettes*, de Serge Gainsbourg, e *Quand on est ensemble*, escrita coletivamente por F. Pourcel, Raymond Lefèvre, Robert Gall (pai da cantora) e Roland Berthier. No lado B, além da faixa de Wiener e Dréjac, está novamente *Ça me fait rire*. Na verdade, a presença de Wiener e Dréjac, compositores consagrados e, no caso de Wiener, transitando também no mundo da música erudita, servia para conferir uma maior legitimidade ao disco de Gall.

Na partitura de Wiener e Dréjac para *Je me marie en blanc*²⁸², o ritmo é definido como um *rock moderato* (mesma indicação na partitura de *Les sucettes*), caracterizado por uma alternância de colcheias e semínimas pontuadas, dando um balanço.

Se o personagem Gérard apresenta um ar misterioso, as harmonias simples V-I (presentes na primeira estrofe até “*C’est vraiment la couleur qui me convient*”) conferem-lhe uma platitude que é também um contraste. A partir de “*Les jeunes aiment flirter*”, coincidindo com a entrada do coro misto em *backvocal*, a harmonia se torna mais complexa, com modulações passageiras para outros tons.

Nas outras estrofes da canção, há referências ao casamento na igreja e aos novos ritmos que invadem as missas. Não pensamos também em Gérard, que conjuga o canto religioso (ele é solista do coro da igreja, como veremos no item 2.5) e as canções *yé-yé*?

Nesta sequência, portanto, há uma apresentação do rádio como personagem, mas este vai ser colocado ainda mais em evidência na seguinte, em que Gérard está com Marie no celeiro. Na música, uma voz masculina (não conseguimos descobrir quem foi o intérprete) diz: “*J’ai décroché mon téléphone. / J’ai regardé passer l’automne. / Bientôt, bientôt, oui, j’en ai peur. Il va neiger dans*”. Gérard desliga o rádio, cujo plano-detalhe chama a atenção para a origem diegética da música. Assim, interrompe-se a frase *Il va neiger dans mon coeur* (“Vai nevar no meu coração”). Observemos as três primeiras estrofes da canção (em negrito, a parte que está no filme; tradução nossa à direita):

<i>J’ai décroché mon téléphone</i>	Tirei o telefone do gancho
<i>Je regarde passer l’automne,</i>	Vejo o outono passar
<i>Bientôt, bientôt, oui j’en ai peur,</i>	Logo, logo, sim, tenho medo,
<i>Il va neiger dans mon cœur,</i>	Vai nevar no meu coração.

<i>Cet été sur la plage</i>	Neste verão, na praia,
<i>Nous nous sommes aimés,</i>	Nós nos amamos
<i>Mais les jeux de notre âge,</i>	Mas os jogos de nossa idade
<i>meurent à la rentrée...</i>	Morrem na volta às aulas.

<i>J’ai décroché mon téléphone</i>	Tirei o telefone do gancho
<i>Je ne suis là pour l’automne,</i>	Não estou aqui para o outono
<i>Ah ! Laissez-moi je veux rêver,</i>	Ah ! Deixe-me, quero sonhar
<i>De notre dernier été.</i>	Com o nosso último verão.

A canção fala de amor de nostalgia. Se essas são bem características das canções de variedades como um todo, segundo Gardeux (2010), não deixam de refletir a nostalgia do próprio letrista Dréjac. Frédéric Brun (2008) relata, em seu livro-homenagem ao pai, que ele vira com um certo espanto o fenômeno dos jovens cantores cabeludos ao som de guitarras. Ao

²⁸² Partitura impressa pelas Éditions Bagatelle e presente na Biblioteca Nacional da França. A letra da primeira estrofe é igual à da versão do filme, o restante é igual à da versão do compacto de France Gall.

mesmo tempo, escrevera num editorial da SACEM: “Vimos não só nascer uma indústria mas também se transformarem os ouvidos e as consciências.”²⁸³ (BRUN, 2008, p.95).

Como *Je me marie en blanc*, essa segunda canção se refere também a um amor adolescente, no caso, um amor de verão que não se sustenta com a volta às aulas, e é bem menos coquete que a canção anterior. As constantes referências à passagem das estações (“vejo passar o outono”, “vai nevar no meu coração” “quero sonhar com o nosso último verão”) também nos fazem pensar nas imagens de Balthazar sob o sol, chuva e neve.

Outra canção do rádio serve de fechamento à sequência em que Gérard e Marie se esbofeteiam após a moça criticar o rapaz e seu bando por espancarem Arnold. Apesar da violência, os dois saem juntos, abraçados, e Gérard liga o rádio, talvez para manter o clima de conciliação com a moça. Ouvimos, então, uma voz feminina (que nos parece ser a mesma da primeira canção, *Je me marie en blanc*): “*Et rire avec tes amis/ Oui, c’est vraie qu’à cause de toi/ J’ai pleuré pour cent ans de vie/ Je n’ai pas tout ce temps*”.

Tanto essas linhas de *J’ai pleuré pour cent ans de vie*, como a primeira estrofe da música parecem dizer respeito à Marie e à sua situação com Gérard, de suas humilhações e de seu amor louco por ele (em negrito, o que é ouvido no filme; tradução nossa à direita):

<i>Tu peux te moquer de moi</i>	Você pode zombar de mim
<i>De mon amour de ma folie</i>	Do meu amor e da minha loucura
<i>En huit jours à causé de toi</i>	Em oito dias, por sua causa
<i>J’ai pleuré pour cent ans de vie</i>	Chorei por cem anos de vida.
<i>Tu peux me montrer du doigt</i>	Você pode zombar de mim publicamente
<i>Et rire avec tes amis</i>	E rir com seus amigos
<i>Oui, c’est vrai qu’à cause de toi</i>	Sim, é verdade que por sua causa
<i>J’ai pleuré pour cent ans de vie</i>	Chorei por cem anos de vida
<i>Je n’ai pas tout ce temps</i>	Não tenho todo esse tempo
<i>Je joue de la guitare</i>	Eu toco violão

No plano seguinte, vemos o rádio no bolso do casaco de Gérard e uma corrente prendendo a sempre testemunha Balthazar, enquanto, como num diálogo com a canção anterior, ouvimos uma voz masculina (provavelmente, o mesmo intérprete de *J’ai décroché mon téléphone*): “*Je suis pris au piège de tes yeux bleus eu-eus, Pris au piège dans les blonds arpeges de tes cheveux eu-eux, Sortilèges. Pourquoi*”. A letra provoca um efeito cômico: afinal, quem caiu na armadilha? Gérard, Marie ou Balthazar?

Por outro lado, com ares de Baudelaire, a letra completa fala do amor por uma passageira, uma desconhecida. Há novamente a referência aos estados do tempo atmosférico em

²⁸³ “*Nous avons vu naître une industrie mais nous avons vu aussi se transformer les oreilles et les consciences*”

paralelo aos estados da alma. Podemos ler na sua primeira estrofe e no início da terceira (tradução nossa à direita; em negrito, o que ouvimos no filme):

<i>Pris au piège,</i>	Pego na armadilha
<i>Je suis pris au piège,</i>	Fui pego na armadilha
<i>De tes yeux bleus eu eus,</i>	De seus olhos azuis ui uis
<i>Pris au piège,</i>	Pego na armadilha
<i>Dans les blonds arpèges,</i>	Nos louros arpejos
<i>De tes cheveux eu eux</i>	De seus cabelos e los
<i>Sortilèges</i>	Sortilégios
<i>Pourquoi sur la nei – ei – ge de l’Avenu-u-e,</i>	Por que sobre a ne-e-ve da Aveni-i-da
<i>Pourquoi courrais-ai je vers cette inconnu-u-e</i>	Por que eu corria em direção a essa desconheci-i-da
<i>En tailleur beige</i>	de tailleur bege
<i>Botté Courré-èges et les pieds menu-u-u.</i>	botas Courré-èges e pés pequeni-i-nos.
<i>Pris au piège,</i>	Pego na armadilha,
<i>Ah ! le joli piège,</i>	Ah ! A bela armadilha,
<i>Au coin d’la rue, le cortège,</i>	Na esquina da rua, o cortejo
<i>De ses blonds arpèges,</i>	dos seus louros arpejos
<i>A disparu-u-u.</i>	Desapareceu-eu-eu
<i>Sortilège,</i>	Sortilégio,
<i>Qui fond comme nei-ei-ge.</i>	Que derrete como ne-e-ve.

Se a nostalgia de Dréjac aqui se faz novamente presente, em contraste, a marca do tempo dos *yé-yé* está igualmente no ritmo acelerado da música e nas separações das palavras, repetindo-se os seus finais, como em *bleu-eu-eus*, *cheveux-eu-eux*.

Em entrevista a Yvonne Baby, Bresson sugere que possa ter utilizado o rádio no filme, porque acredita que ele cause, “entre outros danos, o de fazer viver somente em sonho vidas múltiplas e mais ou menos impossíveis ou estúpidas a jovens incapazes de vivê-las na realidade” (in: BABY, 1965)²⁸⁴. No entanto, se o diretor é crítico em relação à modernidade de Gérard encarnada nas canções do rádio, por outro, não deixa de conferir ambiguidade ao personagem, que mostra possuir uma bela voz ao entoar música religiosa na igreja.

Na verdade, a música diegética contemporânea do filme está associada, como observa Piva (2004), não só a Gérard, mas à estupidez em geral. É o caso de Arnold. Na sequência em que este comemora no bar o recebimento da herança, ouvimos a música “pronta para o consumo” (Piva, 2004, p.169) de uma *jukebox*, que se divide em quatro faixas. Delas, somente o *Tema-Bolero* e *Tema-slow* estão presentes no disco RCA (há, nele, um *Thème exotique* que falta no filme²⁸⁵).

²⁸⁴ Na fala completa de Bresson, “*Il se peut que la radio, le cinéma, la télévision, les magazines, dont j’ai déjà dit ailleurs qu’ils sont une école d’inattention, fassent, parmi d’autres ravages, celui de faire vivre seulement en rêve des vies multiples et plus ou moins impossibles ou stupides à des jeunes incapables de les vivre dans la réalité*”.

²⁸⁵ Há uma semelhança deste tema com o *jazz* animado da sequência. Seria uma outra versão composta por Wiener?

A sequência começa com um *jazz*, durante o qual os casais dançam, os comparsas de Gérard soltam fogos de artifício, o tabelião confirma a Arnold o recebimento da herança e Marie tem uma conversa tensa com a mãe. Após o lançamento de um morteiro, começa o *Thème-Boléro*. Se o seu andamento mais lento não contradiz a forma de emissão regular das falas da conversa entre Marie e a mãe, há um certo contraste entre o caráter tranquilo da música e toda a tensão subjacente entre as duas personagens.

Então, alguém coloca outra ficha na *jukebox* (Bresson nos mostra todo o mecanismo da máquina): vem um *jazz* animado, que corresponde ao maior “movimento” que toma conta da sequência: com raiva de Arnold, Gérard começa a “destruir” o bar. Seus comparsas continuam a soltar fogos – vemos mesmo as suas pernas se movimentarem no ritmo da música -, os casais, impassíveis, seguem com a dança, e Marie e a mãe prosseguem seu diálogo.

Quando a mãe lhe pede que volte para casa, Marie interrompe a conversa, correndo para dentro do bar. Ouvimos, então, a quarta faixa musical, o *Tema-slow*. Curiosamente, como observado por Douche (1994), ele começa com uma citação da fuga n.2 em dó menor de Bach, do primeiro volume do *Cravo bem temperado*: o início da exposição de seu tema é feito por um contrabaixo, interrompendo-se na nota sol. Ouvimos, a seguir, um tema romântico instrumental. Douche (1994) se pergunta se a intromissão da fuga de Bach (compositor, por outro lado, bastante admirado por Jean Wiener, como podemos perceber na entrevista com Sylvain Wiener, nos Anexos) não representaria a “voz da razão” dos pais (a injunção da mãe à Marie que ela volte para casa), como um contraste frente aos prazeres da música de *jazz*.

Assim, quando o saxofone começa o tema romântico, os casais dançam abraçados. Segundo Joannis-Deberne (1999), o *slow* (do título da faixa) é uma dança de ritmo lento em que se repousava após danças rápidas, e, a partir dos anos 50, o seu lado de flerte foi acentuado com o costume de se colocar o rosto colado ao do parceiro. É o que vemos no filme, mas, em contradição com o clima da música, Gérard se recusa a dançar com Marie, deixando-a com seu comparsa. Há, então, uma antecipação da sequência em que a moça vai à casa do mercador de grãos, pois este tenta lhe dar conselhos, enquanto o comparsa de Gérard anuncia: “Se você a quer, tem que pagar”²⁸⁶. A Marie não é dada a possibilidade de romance.

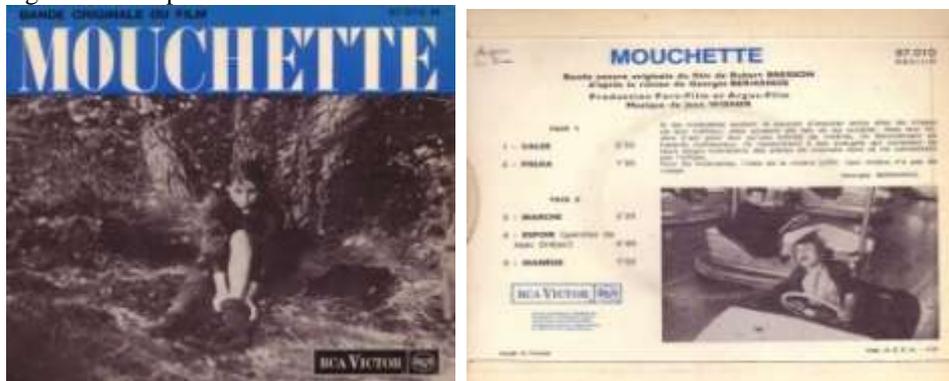
²⁸⁶ Na decupagem técnica, é um outro rapaz que se dirige a Marie. Já na continuidade dialogada, o mercador de grãos tenta tirar Marie dos braços de Gérard na primeira dança. O resultado no filme, com a presença do mercador de grãos, mas ao final da sequência, torna mais fechada a sua construção pela antecipação do que virá.

Para Georges Sadoul (1966), a sequência revela um grande senso de humor de Bresson e segue mesmo as convenções do *western*, em que “as garrafas e os vidros voam em pedaços, os combatentes se atacam e rolam no chão, mas os casais continuam a dançar, como se nada estivesse acontecendo, ao som de uma música de *jazz* no estilo de *Salut les Copains*, ironicamente e amorosamente escrita por Jean Wiener”.²⁸⁷ Outra crítica irônica das convenções do cinema de gênero será realizada por Bresson no “filme dentro do filme” de *Quatro noites de um sonhador*, como veremos no item seguinte.

Essa sequência do bar em *A grande testemunha*, assim como a de *Mouchette* que analisaremos a seguir, mostra também a tradição dos bailes e festas populares, nas quais, para além de músicas tradicionais francesas (por exemplo, a valsa-*musette*), houve a penetração dos ritmos americanos.

No entanto, a música de Jean Wiener para *Mouchette* está mais afastada da crítica ácida em *A grande testemunha*. O disco RCA do filme contém cinco faixas: *Valse*, *Polka*, *Marche*, *Espoir* (“Esperança”) e *Manège* (“Carrossel”). Como o título *Esperança*, há um pouco desse sentimento na música de Wiener, tanto no *rock* do parque de diversões quanto na canção entoada por Mouchette na cabana de Arsène, como veremos.

Figura 21: compacto RCA Victor 87010 de *Mouchette*



Fonte: material do colecionador Bernard Wabled. Também encontrado na BNF.

Valse, *Polka*, *Marche* e *Manège* estão na sequência da *fête foraine*, que foi totalmente inventada por Bresson.²⁸⁸ A duração total é de aproximadamente sete minutos e meio, um tanto longa para os padrões elípticos do diretor, como observado por Theodor Kotulla (1967),

²⁸⁷ “Suivant les conventions du Western, les bouteilles et les glaces volent en éclats, les combattants se boxent et se roulent sur le sol, mais les couples continuent à danser, comme si rien n’était, au son d’une musique de jazz en style ‘Salut les Copains’, ironiquement et amoureuxment écrite par Jean Wiener.”

²⁸⁸ A única indicação presente no livro de Bernanos, que, talvez, possa ter inspirado Bresson, está no momento em que, na cabana de Arsène, Mouchette cantarola “uma melodia ouvida muitas vezes, pois o imenso fonógrafo no grotesco pavilhão vermelho instalado à janela do bar a repetia invariavelmente todo domingo. É uma melodia de dança – de dança negra – ela ouviu dizer. As palavras dela são incompreensíveis.” - Tradução nossa de “un air entendu bien des fois, car l’immense phonographe au grotesque pavillon écarlate, installé à la fenêtre de l’estaminet, le répète invariablement chaque dimanche. C’est un air de danse – de danse nègre, a-t-elle ouï dire. Les paroles en sont incompréhensibles.” (BERNANOS, 2009, p.48). A “dança negra” parece ter dado origem ao *rock* de Wiener.

principalmente se levarmos em conta que há música quase o tempo todo. No entanto, é uma duração necessária para se mostrar, sem palavras e por meio da própria música, o caminho percorrido por Mouchette, do “jogo infantil” ao “êxtase erótico”²⁸⁹ (KOTULLA, 1967), chegando, no final, ao ciúme.

Assim, a música da sequência é dividida em várias partes, como mostra Hanlon (1986), todas elas funcionando como frases orquestradas e associadas a uma determinada situação, embora pareçam serem emitidas ao acaso de várias fontes ao longo do parque. Vamos detalhar, então, essas partes e situações (há algumas diferenças em relação ao esquema de Hanlon, até mesmo porque tivemos acesso às partituras e ao disco do filme).

Tabela 11 – esquema das diversas faixas de música na sequência da *fête foraine* em *Mouchette*

Parte da sequência	Música (s)
Mouchette lava os pratos no bar	<i>Marche</i>
Mouchette sentada junto ao pai	<i>Marche + Manège</i>
Pessoas andam no bate-bate	Sem música
Mouchette observa, uma mulher lhe dá dinheiro, ela se diverte no brinquedo enquanto flerta com um rapaz.	<i>Rock</i>
O rapaz se dirige à barraca de tiros, Mouchette o segue. O pai surpreende o flerte e dá um tapa no rosto da menina.	<i>Rock</i>
Mouchette de volta à mesa com o pai	<i>Rock + Polka</i>
Louisa e Arsène andam num brinquedo, sendo observados pelo guarda Mathieu. Ciúme.	<i>Valse musette</i>
Mouchette ouve a conversa do guarda Mathieu sobre o casal e os observa.	<i>Valse musette + rock</i>

Mostrando um típico domingo de uma cidadezinha no interior, a sequência começa com Mouchette indo à missa. Ao som dos sinos, a menina é empurrada com força pelo pai para dentro da igreja. A violência estará presente, de forma mais ou menos evidente, em toda o seguimento da sequência, no parque de diversões.

Quase como uma continuação do som do sino da igreja nos planos anteriores – quatro toques marciais -, ouvimos, agora, a faixa *Marche*, mixada aos anúncios do autofalante, enquanto vemos Mouchette lavando os pratos no bar. Semelhante ao ritmo marcado da marcha, a menina trabalha de forma quase automática. Terminando, ela tira o avental, coloca o xale, joga a esponja na pia cheia d’água, num gesto que exprime tanto a sua indiferença pelo que acabara de fazer, quanto o seu desprezo em relação a todos, recebe o pagamento e sai.

A marcha de Wiener, em compasso 6/8, é escrita para cordas, sopros (flautas, oboé, clarineta, fagote), com uma base de acordeon, e seu tema é desenvolvido, na primeira parte, pelos trompetes, o que lhe dá um caráter solene, de comemoração, mas também militar. A cada frase dos trompetes há uma resposta das cordas, que quase não conseguimos ouvir, tal

²⁸⁹ Citação completa no original: “Diese Sequenz ist aber genau um das Stück ‘zu lang’, das sie aus einem kindhaftem Spiel in die erotische Ekstase übergehen lässt” (KOTULLA, 1967).

como a voz de Mouchette. No filme, não ouvimos a segunda parte da música, quando o tema fica a cargo do trombone, o que lhe daria um caráter um tanto tragicômico.

Chion observa que era bastante comum a existência de bandas militares nessas *fêtes foraines* do interior, pois os instrumentos eram adequados para serem tocados ao ar livre.²⁹⁰ O caráter marcial é corroborado tanto pelos gestos bruscos e destacados de Mouchette, quanto pelo momento em que ela recebe o pagamento: as moedas são colocadas em sua mão, uma a uma, junto com os tempos da música.

Quando a menina se senta à mesa ao lado do pai, começamos a ouvir, junto com a *Marcha*, a faixa *Manège*, que tem, na partitura de Wiener²⁹¹ o título *Petit manège pour enfants* (o carrossel, aliás, é algo sempre presente em parques de diversões franceses). Talvez porque, nesse momento, Mouchette se sinta como uma criança submissa ao pai. Wiener dá como indicação do caráter da música, *minable à pleurer et sans aucune nuance* (“lastimável de chorar e sem nenhuma nuance”), que parece um comentário irônico sobre a vida da menina.

Em sinal de sua submissão, ela dá o dinheiro que recebera ao pai. Como recompensa, este lhe deixa tomar um gole de sua bebida. Então, Mouchette se dirige, não a um carrossel para crianças, mas sim a um brinquedo mais do gosto de adolescentes, o bate-bate.

Vemos alguns planos de pessoas andando no brinquedo e temos um silenciamento da música, suplantada pelos sons do ambiente. Isso mostra que algo diferente vai acontecer. Com efeito, no plano em que Mouchette observa o brinquedo, começa, de repente, um *rock* (curiosamente, ele não consta do disco da RCA de *Mouchette*; Wiener também não lhe dá nenhum título em sua partitura).

Dentre todas as faixas da sequência, é o gênero mais próximo da música ouvida pelos adolescentes nos anos 60. O fato de ser tocado por uma guitarra elétrica reforça a sua contemporaneidade. Por outro lado, este será o único momento do filme em que Mouchette vislumbrará a felicidade.

Assim, como um deus *ex-machina*, uma mulher com um bebê coloca em sua mão uma moeda para uma rodada. Enquanto se diverte no brinquedo, Mouchette troca olhares com um rapaz. Na decupagem técnica, é indicado um “homem com bigodes”, mas o filme mostra um rapaz novo, talvez reforçando o caráter juvenil da sequência e a possibilidade de que, enfim, Mouchette pudesse ter um namorado, tal como as suas colegas da escola.

²⁹⁰ No curso *Audio-vision*, no segundo semestre do ano letivo 2011-2012, na universidade Paris 3.

²⁹¹ Presente no Conservatório Jean Wiener de Bobigny, França.

Enquanto eles andam no brinquedo, a música dançante em quatro tempos se mistura aos choques violentos dos carros. Parece que, mesmo nesse momento de alívio para as agruras da personagem, Bresson está, por meio desses ruídos, fazendo uma crítica às ilusões do mundo contemporâneo, representado pelo *rock*. Na verdade, a felicidade de Mouchette só parece mesmo ser possível na violência e a sequência antecipa o estupro por Arsène. Gilles Jacob (1967) observa “o sorriso maravilhoso [com que] ela recebe o décimo quinto choque de seu carro com o do rapaz”.²⁹²

Terminada a rodada, o rapaz vai para a barraca de tiros (mais um elemento violento na sequência, fazendo referência às imagens da caça à lebre no final), seguido por Mouchette, enquanto a música tem seu volume diminuído. Ao mesmo tempo em que isso revela o afastamento da fonte de som (o brinquedo bate-bate), dá-nos a pista que toda a esperança de amor será vã.²⁹³

Com efeito, justamente quando Mouchette começa a esboçar um sorriso para o rapaz, o “idílio” é interrompido pelo pai, que lhe dá uma bofetada no tempo da música e a empurra de volta para a mesa. Para Douche (1994), é como se ele a chamasse de volta à ordem.

Na retorno de Mouchette à mesa, o *rock* continua, como uma insistência na possibilidade de romance (e talvez, funcionando aí como música anempática para a personagem, que é excluída da alegria da festa, como observa Douche, 1994). Com a imagem de Mouchette sentada, ouvimos ainda o *rock* mixado ao início da *Polka*.²⁹⁴

Este costuma ser um gênero de música dançante e alegre, mas a polka de Wiener é bastante dissonante, de andamento relativamente lento e compasso binário, sendo seu tema executado principalmente por trompetes. A dissonância aumenta mais ainda pelo fato da faixa estar mixada ao *rock* da sequência anterior, confirmando que o arremedo de flerte não é possível para Mouchette.

Logo a seguir, quando a dona do bar, Louisa, vai andar junto com Arsène num brinquedo, ouvimos a *Valsa*, que tem o título de *Musette* na partitura de Wiener, nome dado

²⁹² “avec quel quel merveilleux sourire reçoit-elle le quinzième choc de son auto contre celle du garçon”

²⁹³ Bresson diz, em entrevista a N. Murat (1967) que o desaparecimento da esperança não se transforma em desespero (mesmo o suicídio de Mouchette, como vimos, é filmado como uma brincadeira): “Eu inventei uma quermesse e um rapaz por quem Mouchette seria atraída. Ele aparece e desaparece como um fantasma. O desvanecimento da esperança não traz forçosamente o desespero. Outro objetivo bastante evidente desta festa e desse rapaz: o claro, o alegre faz ressaltar melhor o negro, o sombrio do que se segue” (Tradução nossa de “*J’ai inventé une fête foraine et un garçon vers qui serait attirée Mouchette. Il apparaît et disparaît comme un fantôme. L’évanouissement de l’espoir n’amène pas forcément de désespoir. Autre but trop évident de cette fête et de ce garçon : le clair, le gai fait mieux ressortir le noir, le sombre de ce qui suit.*”; in: MURAT, 1967).

²⁹⁴ Joannis-Deberne (1999) relata que a polka teve a sua explosão em 1844 em todos os meios, nobres e populares. Era uma dança muito vivaz, normalmente com um pequeno salto no quarto tempo.

para um certo estilo de dança popular francesa, a valsa-*musette*, tocada principalmente por acordeon²⁹⁵.

Este é o instrumento que desenvolve o tema da primeira parte da valsa-*musette* de Wiener e que lhe dá um caráter melancólico, empático com os sentimentos de Mouchette. A menina está duplamente triste: pela bofetada e pelo ciúme em relação a Louisa. Remi Hess (2003) observa que a valsa-*musette* era caracteristicamente no modo menor, tal como a de Wiener, cujo tom principal é ré menor (há modulação para mi bemol maior, mas logo se volta ao tom principal. Também não foi utilizada uma parte em ré maior). Hess (2003) acredita que o modo menor, diferente do modo maior da valsa clássica, sugeria uma música mais nostálgica, acentuando a intimidade do próprio casal nos meios populares. Isso nos faz pensar na relação de Louisa e Arsène.

Outra característica da valsa-*musette*, segundo Hess (2003), era o fato de ser em três tempos e bastante dançante. Como se estivessem dançando o ritmo, Louisa e Arsène rodopiam no brinquedo.

Além disso, ainda ao som da *musette*, outro personagem vai observar o casal com ciúme, o guarda Mathieu. Este ciúme se tornará claro na conversa dele com os outros ocupantes da mesa sobre o provável caso amoroso de Arsène e Louisa. De uma certa maneira, na sequência como um todo, a valsa parece estar mais associada a Mathieu do que ao casal.

Junto a ela, é mixado o *rock*, de ritmo quaternário. Vemos, então, um plano de Mouchette observando a conversa, confirmando-se a sua ligação ao *rock*. Porém, aqui, ele não indica a sua felicidade, mas sim, o seu ciúme. Desta forma, embora não se relacione bem com as pessoas de sua idade, a Mouchette é associado o novo em relação à tradição da valsa-*musette*. Esta permanece, sem o *rock*, na sequência seguinte, na conversa de Mathieu com Louisa, corroborando a sua associação ao personagem do guarda.

Mais próxima desse clima das músicas do parque de diversões de *Mouchette* do que à ironia ácida das canções de Gérard, está a música “hispanisante” (como caracterizada por Douche, 1994) do circo em *A grande testemunha*, na sequência em que Balthazar se apresenta no picadeiro (a música não está no disco do filme).

Além disso, é curioso que a sequência da *fête foraine* de *Mouchette* pareça se referir a *Pickpocket*, filme de oito anos antes. Lembremos que também os personagens Michel, Jeanne

²⁹⁵ *Musette* era, na verdade, o nome do instrumento, uma espécie de cornamusa, tocado nos bailes populares de imigrantes de Auvergne, instalados em Paris no século XIX. Era o baile-*musette*. Depois, a *musette* foi substituída pelo acordeon, mas o nome ficou. (HESS, 2003). Hess observa que a tradição do baile-*musette* permaneceu muito forte na França até 1968, época de *Mouchette*. Embora fosse um baile urbano, essencialmente parisiense, entre 1945 e 1960, era também dançado nos subúrbios e arredores.

e Jacques vão para um parque de diversões num domingo²⁹⁶. Porém, nesse filme, a música (que vem do brinquedo) tem volume muito baixo (é também uma música “hispanisante”, tal como a do circo em *A grande testemunha*; não há nenhuma indicação de autoria nos créditos), sendo quase suplantada pelo ruído do trânsito urbano, pelas vozes e, de forma não realista, pelos passos dos personagens. Sem a música, que acaba na volta de Jeanne e Jacques à mesa, esses sons aumentam a impressão do vazio causado pela fuga de Michel do local.

Como a lógica de fragmentação do espaço é dominante em *Pickpocket*, diferentemente da sequência de *Mouchette*, não vemos quase nada do parque, só o reflexo do carrossel de aviões – como aquele em que Arsène e Louisa se divertem (há também nisso a evocação de uma semelhança: a existência de trios amorosos em ambos os filmes) - no vidro do bar, em cuja varanda os personagens estão sentados.

Para Jean Collet (1960), esta sequência em *Pickpocket*, que poderia ser “um momento de euforia, um tempo onde podemos respirar”²⁹⁷ (tal como vimos ser a função do *rock* para *Mouchette*), é bastante opressora. “Há uma quebra entre a alegria longínqua da música e a ociosidade dos personagens. Gostaríamos de poder rir, atingir a embriaguez ligeira desses aviões do parque. Mas o silêncio pesa, os ruídos monótonos dos carros pesa, a imobilidade pesa”²⁹⁸ (COLLET, 1960, p.7).

Ainda em *Mouchette*, Bresson aproveita uma indicação de música presente no próprio livro de Georges Bernanos (2009). Durante a aula no colégio, as alunas cantam em coro uma canção que fala de Cristóvão Colombo e sua esperança quanto ao Novo Mundo, algo irônico em relação à vida de *Mouchette* nesse momento. Corresponde à faixa *Espoir*²⁹⁹ do disco e a letra foi adaptada para o filme por Jean Dréjac³⁰⁰:

<i>Espérez plus d'espérance</i>	Esperem mais esperança
<i>Trois jours leur dit Colomb</i>	Três dias, lhes disse Colombo
<i>En montrant le ciel immense, du fond de l'horizont</i>	Mostrando o céu imenso, do fundo do horizonte
<i>Trois jours et je vous donne un monde</i>	Três dias e eu lhes dou um mundo
<i>A vous qui n'avez plus d'espoir</i>	A vocês, que não têm mais esperança

²⁹⁶ Em *Pickpocket*, várias sequências se passam num bar, o que remete também aos bares de *Mouchette* e *A grande testemunha*. Entretanto, mesmo que no romance *Crime e castigo* (como vimos, *Pickpocket* poderia ser considerado como uma adaptação livre dele) haja várias referências a músicas nas tavernas e na cidade - em geral, pertencentes ao folclore russo - , Bresson quase não usa música diegética em *Pickpocket*, preferindo um ambiente mais ruidoso de burburinho, sons de trânsito e passos dos personagens (a serem analisados no último capítulo).

²⁹⁷ “un moment d'euphorie, **un temps où l'on respire**” (grifo original, que não reproduzimos no texto).

²⁹⁸ “Il y a une cassure entre l'allegresse lointaine de la musique, et le désœuvrement des personnages. On voudrait pouvoir rire, atteindre l'ivresse légère de ces avions de la fête. Mais le silence pèse, les bruits des autos monotones pèsent, l'immobilité pèse.”

²⁹⁹ Nos arquivos da SACEM, a canção tem o nome de *Christoph Colomb*.

³⁰⁰ No livro de Bernanos (2009), a letra é: “Espérez!... Plus d'espoir! / Trois jours, leur dit Colomb, et je vous dô...o...nne un monde. / Et son doigt le montrait, et son œil pour le voir / Scrutait de l'hô...o.o.rizon l'immensi...té prôo.fonde...”

*Sur l'immensité profonde
Ses yeux s'ouvraient pour le voir.*³⁰¹

Sobre a imensidão profunda
Seus olhos se abriam para vê-lo.

No meio das colegas, Mouchette permanece em silêncio, recusando-se a participar. Então, a professora a puxa para o piano, exortando-a a cantar. A menina obedece a contragosto e desafina na última nota (si bemol) da primeira frase musical, por duas vezes. De volta ao coro, desafina mais uma vez e irrompe em lágrimas.

A música é para ela algo penoso, como indica Bernanos no livro: “Cada nota é como uma palavra que a fere no mais profundo de sua alma, uma dessas palavras pesadas que os garotos lhe jogam ao passarem”³⁰² (BERNANOS, 2009, p.20). Mouchette chega a dizer à professora: “A música me enjoa”³⁰³ (p.21).

Porém, no filme, na cabana de Arsène, quando este desmaia em sua crise epiléptica, Mouchette canta a música inteira, sem desafinar. Se no colégio, a canção lhe parece uma imposição de uma sociedade que a renega (no livro, é dito que as alunas estão ensaiando uma cantata para a solenidade de distribuição de prêmios), na cabana, enlevada de amor por Arsène, Mouchette “descobre” a sua bela voz infantil e a música se torna expressão de beleza.

Talvez nesse momento, com uma certa esperança em relação à amizade e à recuperação de Arsène, a letra da canção lhe pareça mais adequada. Curiosamente, no livro de Bernanos (2009), o que Mouchette canta nesse momento não é a canção aprendida no colégio, facilmente esquecida, mas sim a “dança negra” (o *rock* de Wiener?) que costumava ouvir todos os domingos pelo fonógrafo do bar.

A troca faz com que, na sequência da cabana, *Esperança* tenha um papel semelhante ao *rock* durante a *fête foraine*, ou seja, são músicas indicativas de momentos luminosos para Mouchette. Segundo Sylvie Douche (1994), a canção está próxima ao destino da menina, cuja esperança é possível só com a morte.

Em ambas as sequências em que ouvimos a canção, poderíamos dizer que há a performatividade do “canto amador” (GORBMAN, 2012). Segundo Gorbman, este termo se refere a um canto que não é um desempenho profissional, sendo feito “com índices adequados de realismo espacial, e sem o apoio mágico de uma orquestra” (GORBMAN, 2012, p.23).

³⁰¹ Letra presente no roteiro de *Mouchette*, publicado na revista *L'Avant Scène Cinéma*, n. 80, abril 1968. Ironicamente, para um diretor como Bresson, que tanto exortava a raridade da música, a canção foi utilizada no *trailer* de difusão do filme (presente no DVD francês de *Mouchette*).

³⁰² Tradução nossa de “*Chaque note est comme un mot qui la blesse au plus profond de l'âme, un de ces mots lourds que les garçons lui jettent en passant*”

³⁰³ “*La musique me dégoûte*”. Interessante considerar essa observação da personagem Mouchette em associação às do próprio Bresson, citadas no Prelúdio, e sua preocupação com o poder inebriante da música.

Diferente, por exemplo, da voz impostada de Anne-Marie (provavelmente dublada) em *Anjos do pecado*, o canto da própria Nadine Nortier (Mouchette) revela qualidades naturais da voz não treinada da intérprete, incluindo mesmo os erros (previstos no livro e no roteiro) nas últimas notas - Gorbman (2012) salienta que o fato de ser um canto amador não significa que ele não seja roteirizado, editado, mixado. Mesmo o som do piano que a professora toca para acompanhar (e a câmera mostra os dedos sobre as teclas com bastante veracidade), levemente desafinado, obedece a esse regime de realismo (nesse caso, também mais próximo ao piano de *O dinheiro* do que ao de *As damas do Bois de Boulogne*).

Se, na escola, o canto de Mouchette é algo imposto e coletivo (afinal, há também um coro), na cabana de Arsène ele é totalmente espontâneo e poderia funcionar como uma revelação da subjetividade da menina - uma das características do canto amador identificadas por Gorbman (2012), principalmente quando é monológico, ou seja, a personagem canta para si mesma (Arsène está inconsciente, em meio à sua crise epiléptica).

A individualidade desse canto também se relaciona com a “incomunicabilidade” observada por Bresson como aspecto geral de *Mouchette* (“O que vai resvalar do filme é, mais do que a solidão, a incomunicabilidade”³⁰⁴ ; in: MURAT, 1967) e que será a tônica de seu filme seguinte, *Uma mulher suave*. Assim, Mouchette oferece a Arsène o tesouro da sua “voz límpida”, em grande parte, enquanto ele, inconsciente, não a está ouvindo. Ao final, o caçador se refere à “performance”, sem elogios ou interesse, apenas com a pergunta: *Tu chantes?* (“Você está cantando?”).

Segundo Gorbman (2012), o canto tem uma função reconfortante: “Cantar, como assobiar no escuro, é em essência uma tentativa de organizar algo a partir do caos – música, como um som organizado, dá ou promete uma estrutura reconfortante.” (GORBMAN, 2012, p.29). Nessa sequência, é como se Mouchette estivesse entoando uma canção de ninar para o caçador, revelando o seu lado maternal.

Esse aspecto também está presente no momento em que a menina cantarola em casa (não identificamos nenhuma música em particular). Ela está colocando o café e o leite nas tigelas para a família, atividade que provavelmente seria exercida pela mãe, acamada pela doença³⁰⁵. O cantarolar durante a realização de tarefas domésticas é, como mostra Gorbman

³⁰⁴ No original: “*Ce qui ressortira du film, plutôt que la solitude, c’est probablement l’incommunicabilité*”.

³⁰⁵ No livro de Bernanos (2009) não há nenhuma referência ao cantarolar de Mouchette, mas sim, ao da mãe. Este, na verdade, é praticamente um gemido que ela emite para povoar o silêncio e o mal-estar do momento em que o marido e os filhos fazem o café em seu lugar: “*La malheureuse, gênée par leur silence, finit, en manière d’excuse, par geindre un peu, lèvres closes. On croirait qu’elle chante.*” (BERNANOS, 2009, p.67; tradução nossa: “A infeliz, incomodada pelo silêncio deles, acabava, numa forma de pedido de desculpas, gemendo um pouco, de lábios fechados. Pensar-se-ia que ela cantava”)

(2012), uma das situações mais comuns de canto amador, onde, tal como acontece durante muitos diálogos no cinema, a música é acompanhada por gestos.

No caso, Mouchette revela uma grande destreza ao passar o líquido de uma tigela para outra sem levantar o bule: é como se ela desenvolvesse uma verdadeira *performance* enquanto cantarola. Reforçando esse aspecto circense, Bresson descreve em sua decupagem: “com gestos precisos e rápidos de equilibrista” (*avec des gestes précis et rapides d’équilibriste*) e “de forma cômica” (*comiquement*).

Theodor Kotulla (1967) ressalta o aspecto coreográfico de *ballet* desse momento – nisso, vemos uma aproximação do “*ballet* da mãos” de *Pickpocket* -, mas chama a atenção de que a *performance* não é assistida por ninguém e é bastante passageira. Com efeito, quando começamos a nos divertir com ela, o canto de Mouchette é mixado já aos sinos da igreja, que dão início à sequência da *fête foraine*.

Vamos, agora, passar do aspecto da crítica, mais evidente nas músicas de Wiener, embora com bastante ambiguidade, ao olhar de Bresson sobre o contemporâneo por meio da música diegética.

2.2.2 Músicas populares às margens do Sena: contemporaneidade e *performances*

Músicas populares são predominantes nos dois filmes sobre a juventude parisiense dos anos 70, *Quatro noites de um sonhador* (1972) e *O diabo provavelmente* (1977), e correspondem a uma das formas pelas quais o contemporâneo se faz neles presente.

Sobre a atualidade desses filmes e referindo-se à novela de Dostoiévski que deu origem ao primeiro, Bresson afirma:

A novela trata de amor e de juventude [... que] me pareceram prodigiosamente atuais. [Nela,] não entra em questão a angústia da juventude de hoje, entretanto, os sentimentos me parecem ter, num certo sentido, a complexidade de um amor da juventude atual. (in: BABY, 1971)³⁰⁶

Ou ainda, sobre o projeto de *O diabo provavelmente*: “Eu gostaria de poder tratar do sacrifício desses rapazes e moças que buscam na não-ação uma espécie de salvação” (in: BABY, 1971)³⁰⁷. Um modo de viver que os próprios jovens dos anos 70, como o diretor

³⁰⁶ Na citação original completa: “*La nouvelle traite d’amour et de jeunesse. Cet amour et cette jeunesse de Dostoiévski me paraissent prodigieusement actuels. Il n’est pas chez lui, question de l’angoisse de la jeunesse d’aujourd’hui, cependant les sentiments m’y semblent avoir, dans un certain sens, la complexité d’un amour de jeunesse actuel*”.

³⁰⁷ Idem: “*J’aurais aimé pouvoir traiter du sacrifice de ces garçons et de ces filles qui cherchent dans la non-action une sorte de salut.*”

Olivier Assayas veem como bastante pertinente à época: “Eu era exatamente aquele personagem [o protagonista Charles], era o meu mundo” (*Sight and Sound*, 2007, p.27)³⁰⁸.

Em *O diabo provavelmente*, Philippe Sarde compôs o que é tocado pelos jovens à beira do Sena, criando uma ambiência musical para algumas sequências. Em quase todas, os executantes aparecem de esguelha, como se estivessem ali acidentalmente. É o caso da moça tocando violino ao fundo do quadro em que Valentim, Edwige e outros dois amigos passam, ou do violonista, de quem vemos praticamente só os pés descalços e a garrafa de bebida, quando o protagonista Charles vai ao cais comprar drogas para Valentim. E um percussionista está mesmo fora de quadro durante a aula de matemática de Charles a um estudante.

Por outro lado, os músicos também estão ali para servir à ação principal, caso da sequência em que Charles tenta roubar o revólver de um deles (a mesma arma causará o seu suicídio assistido). Assim, temos quatro intervenções de um flautista, por vezes acompanhado de percussão (provavelmente, a mesma da outra sequência), marcando: a chegada de Charles junto ao grupo de jovens, sua saída dissimulada, a informação dada ao dono do objeto que o protagonista havia pego o revólver, a volta de Charles ao grupo após ter sido encontrado atirando no Sena.

Já em *Quatro noites de um sonhador*, diferentemente, a música é protagonista de várias sequências, chamando a atenção para si. Por isso, concentraremos a análise nesse filme.

Nele, as músicas são creditadas a Michel Magne, ao grupo Batuki, a Christopher Hayward, Louis Guitard e F. R. David. Das cinco peças, só uma é instrumental (o *rock* tocado ao violão, na parte final) e, das quatro canções, pré-existentes ao filme, duas possuem letra em inglês e as outras são cantadas em português do Brasil pelo Batuki.

Sobre a participação de Michel Magne³⁰⁹, ela parece se referir ao local da gravação das canções do grupo Batuki. Com efeito, Magne havia construído um castelo-estúdio a 19 quilômetros de Paris (Château de Rouville) para permitir que jovens músicos pudessem compor com tranquilidade e gravar³¹⁰.

³⁰⁸ No original: “*I had been exactly that character, it was my world*”.

³⁰⁹ Além de ter composto música para mais de 100 filmes (principalmente para Jean Yanne, Buñuel, Roger Vadim), Magne foi considerado como um dos papas da música serial e de vanguarda (“música tachista”, os “infrasons”: “Aqueles que só se percebe pela pele”, como dizia o compositor; in: SCHNEIDER, E. *Ce grand rêve de Michel Magne réduit en cendres. Paris-Presse*, 28 mai 1969.). Era o “louco maravilhoso” (“*le fou merveilleux*”), como Jean Cocteau o chamava (no artigo: *Compositeur à succès, Michel Magne s’est tué dans une chambre d’hôtel anonyme. Journal du dimanche*, 23 déc. 1984).

³¹⁰ O castelo pegou fogo em 1969, levando à desaparecimento de muitas fitas magnéticas, filmes e telas de Jean Cocteau. (SCHNEIDER, E. *idem*). As músicas do Batuki não chegaram a ser lançadas em LP, mas o vocalista Marku Ribas ficou com uma fita cassete, origem provável dos arquivos em mp3 a que tivemos acesso (ver na entrevista de Wilson Sá Brito, em Anexos).

As músicas são sempre diegéticas no corpo do filme, além de ouvirmos (como citamos no capítulo um) os acordes iniciais de violão da canção *Jangada*, do Batuki, como música de introdução e fechamento dos créditos iniciais. Mesmo considerando os créditos como um paratexto, há uma continuidade dessa música com as do resto do filme por ser uma composição do Batuki (responsável por mais duas canções) e pelo uso de violões.

Na verdade, como constatou o integrante Wilson Sá Brito, o que temos nos créditos é uma outra versão de *Jangada*, que, talvez, tivesse sido gravada só para o filme. Sá Brito observa que o ritmo é de cateretê, trazido por Marku Ribas da sua Pirapora (MG) natal, como se fosse uma roda de violas caipiras. Na versão do filme, os acordes destacados mantêm o ritmo suingado, mas se afastam desse lado de música folclórica brasileira por não conterem a parte vocal.

O Batuki era formado por brasileiros e angolanos que se encontraram em Paris no início de 1970: além do músico mineiro Marku Ribas³¹¹ (Marco Antonio Ribas) e do gaúcho Wilson Sá Brito, estavam os estudantes angolanos Mário Clinton e Mané Gomes³¹². Todos eram violonistas e percussionistas, instrumentos das canções no filme.

Talvez as canções do grupo estejam funcionando numa referência a um certo *clichê* do Brasil como expressão de sensualidade, pois ambas estão ligadas a Marthe e seus sentimentos, seja em relação ao seu inquilino ou ao protagonista Jacques. Mas, para além de *clichês*, transmitem principalmente uma melancolia. Por sua vez, Bresson afirma que lhe chamou a atenção o “imenso sentido de ritmo” contido nessa músicas³¹³ (BRESSON, 1971, p.15).

A primeira delas, *Musseke*, é ouvida durante o episódio *História de Marthe*, história de si mesma que a jovem conta a Jacques na segunda noite em que se encontram. Pensando no inquilino ao lado e sozinha em seu quarto, Marthe tira a camisola, enquanto ouve a música do

³¹¹ Marku Ribas participou como ator de outros filmes, como *Chega de saudade*, de Laís Bodansky (2007) e *Batismo de sangue*, de Helvécio Ratton (2006). Há, portanto, uma estranha ligação entre Bresson e o cinema brasileiro por meio de Ribas. Curiosamente, uma ligação com o Brasil também está presente na adaptação de Visconti da mesma novela de Dostoievski, de 1957: o casal, interpretado por Marcello Mastroiani e Maria Schell, entra num bar e ouvimos, como música ambiente, *Olê muié rendeira*, trilha de *O cangaceiro*, de Lima Barreto (1953). Por outro lado, Visconti também lançou mão, na mesma sequência, da música dos jovens da época do seu filme, um *rock* dos anos 50, com *performance* do dançarino Dick Sanders.

³¹² A origem do Batuki é o duo *Berimbau*, formado por Wilson Sá Brito e Mário Clinton. Com a chegada dos outros dois integrantes, criou-se o grupo *Bra-Son 70*, que virou depois *Batuki*. Ambos pretendiam explorar tanto a música brasileira como a africana (informações contidas na entrevista de Sá Brito, nos Anexos), proposta já presente no próprio nome *Batuki* (“batuque”) e explicitada pela designação “grupo experimental de música afro-brasileira”, em folheto da época, concedido gentilmente por Sá Brito. Agradeço também a Sá Brito os arquivos mp3 contendo as canções *Musseke* e *Jangada*.

As informações que temos sobre o modo de contato de Bresson com o grupo são discordantes. Segundo Sá Brito, Bresson conheceu o *Batuki* durante os ensaios que o grupo fazia no parque da Cidade Universitária, em Paris, gostou da música e convidou-os para participarem do filme, incluindo-os em seu roteiro. Já Marku Ribas disse que o contato foi feito por meio de um ator marroquino que dividia quarto com ele na época.

³¹³ “*Il y a un immense sens du rythme dans cette musique brésilienne*”, diz Bresson (1971, p.15).

rádio cantada em português. Então, ela desenvolve quase que uma dança ao fazer movimentos delicados de flexão e rotação de partes de seu corpo (o flexionar dos dedos da mão se assemelha a movimentos feitos durante a dança flamenca, lembrada também pelo suingue dos violões e pela percussão do acompanhamento), observando-as como se estivesse admirando a si própria, descobrindo a sua sensualidade. Ouvimos, então, a primeira estrofe da música:

Quero o meu caminho claro, bem na hora de chegar.
E com um sorriso aberto, minha gente a me abraçar.
Ei, andei mar.
Ei, andei chão.

Luminosidade, abraços, acolhidas. Embora a letra não diga respeito a um sentimento erótico³¹⁴, sugere o desejo sexual não-verbalizado pelo inquilino. Mais ainda, para Sémolué (1993), a sua presença ao lado faz com que a dança de Marthe se transforme em oferenda (e, após desligar o rádio, ela ouve as batidas do rapaz na parede, que buscam uma comunicação com ela).

Por outro lado, “andei mar / andei chão” faz referência ao que vai acontecer: o inquilino atravessará o Oceano Atlântico para estudar um ano nos EUA³¹⁵. Na verdade, como nos contou Sá Brito, no contexto do Batuki, relaciona-se com a nostalgia dos refugiados, tais como eram os brasileiros e angolanos do grupo.

Bresson utiliza essa parte da letra referente aos “abraços”, evitando o final da música, em que é repetido o título *Musseke*³¹⁶, o que poderia levar a uma impressão de algo pitoresco, tão indesejado pelo diretor em seus filmes (no entanto, não sabemos se Bresson tinha realmente consciência da letra que estava sendo cantada). Evitou também o exotismo presente nas referências ao folclore brasileiro da letra de *Jangada* – “sereia”, “ciranda”, “cateretê”, etc. Porém, querendo ou não, o grupo Batuki acaba funcionando, como considera Sá Brito (na entrevista em Anexos) como a parte “transcultural”³¹⁷ do filme.

A outra canção do Batuki, *Porto Seguro*, é ouvida na terceira noite. Três apitos anunciam a passagem do *bateau-mouche* sobre o Sena, acompanhada pela câmera. Vemos, então, o plano próximo de um atabaque, outro dos violões, e, no plano conjunto seguinte, os

³¹⁴ Como nos contou Sá Brito, a letra original diz respeito a um trabalhador chegando à favela no final da tarde. Tinha, portanto, um sentido social e de bastante otimismo (o sorriso, “minha gente a me abraçar”).

³¹⁵ É claro que essa referência só é clara para falantes de português.

³¹⁶ *Musseke*, na verdade, significa “favela” em kimbundo, dialeto de Angola, país de onde vinham dois integrantes do grupo. Sá Brito chama a atenção de que, na verdade, eles vinham de uma classe social que não falava o kimbundo; a utilização da palavra *Musseke* era um modo de buscar as origens dos dois e, de uma certa forma também, as origens africanas da música brasileira. O grupo chegou a gravar uma música no dialeto.

³¹⁷ Claro, há também a música americana, como veremos mais adiante, mas acreditamos que os “brasileiros” (ou “sul-americanos”, como descritos em algumas análises) conferiam uma distância maior em relação à cultura francesa.

quatro músicos do Batuki tocando e cantando (“Sabadabadá-badá-badá-bá- Sabadabadá-badá”). A seguir, num plano frontal, o vocalista Marku Ribas canta:

Eu sou um porto aberto pra canção.
Sou como a flor ainda em botão, que quer crescer, mas não encontra uma razão.
Sou... no sorriso da chegada hei de lidar,

Vemos o barco, como um grande “monstro brilhante” (DUNOYER, 1972) passando lentamente e ouvimos, com um volume um pouco menor, a continuação da canção:

embora ausente, te entregar.
Sou só, na estrada sigo só, levando a espera, que era ela
E o meu caminho, que não traz segredos.
Sigo sem medo rumo ao sul.

Marthe corre para ver a passagem do barco do outro lado da ponte e Jacques a segue. Os dois, então, ouvem o resto da canção, apoiados na balaustrada, vendo o barco passar por baixo da ponte e afastar-se aos poucos:

Oh... Na chegada hei de mostrar,
embora ausente, o amor presente vou lhe dar.
E sob o sol, nosso corpo dourado há de ficar,
nossa imagem como lembrança de um lugar.
Paradadaba – bada – badabadaba – paradabada – bada – papera-eá – papera-eá

Em entrevista, Wilson Sá Brito nos contou que considera essa música mais próxima à MPB, não tanto “africana” como na proposta básica do grupo Batuki (ele acha que foi uma música trazida do Brasil por Marku Ribas³¹⁸). O próprio “Sabadabadá” que a abre era típico da bossa-nova.

De qualquer modo, se há um certo exotismo no seu uso, não deixa também de transmitir melancolia. Assim, além de se associar à saudade que Marthe sente do inquilino, a canção parece também comentar os sentimentos e os desejos de Jacques: a sua solidão, o seu amor por Marthe, a sua espera (pois ele, assim como Marthe, espera o desenlace da situação), o desejo de felicidade.

O próprio *bateau-mouche* funciona como a materialização da união de tempos e espaços pela música (a placa giratória espaço-temporal, definida por Chion, 1990), como um navio fora do tempo, “epurado, transformado, tão nobre e belo quanto um navio do passado ou do futuro”³¹⁹ (MAURIAC, 1972).

Na verdade, a sua passagem se dá de forma muito mais lenta do que aconteceria na realidade. Como observa Mireille Amiel (1972), o tempo se “deforma” nesse momento: “A

³¹⁸ Na verdade, uma outra versão de *Porto Seguro* foi lançada por Marku Ribas um ano depois, em 1973, no seu LP solo *Marku – Ungerground*, com arranjo de instrumentação e maneira de impostação de voz diferentes, além de pequenas diferenças na letra. Agradeço a Paul Sorrentino pelos arquivos do LP.

³¹⁹ “épuré, transformé, aussi noble et aussi beau qu’un navire du passé ou de l’avenir.”

passagem do *bateau-mouche* e de sua música toma proporções inesperadas, permite gestos esplêndidos, sequência de sonho acordado, plena de beleza e ternura”³²⁰ (AMIEL, 1972, p.122). É o ritmo do sonho (DUNOYER, 1972) e, nesse aspecto, Bresson aproxima o seu filme do caráter onírico da novela de Dostoievski.

Assim, como na sequência da *História de Marthe*, observamos que Bresson deixa a música por um tempo sem que nada de especial aconteça, tempo para pensarmos nos sentimentos não expressos de Jacques e Marthe. Há uma representação da escuta na tela, no plano em que vemos os rostos dos dois jovens atentos. Desta forma, também se concede ao espectador alguns momentos de observação das *performances*³²¹. Para Sémolué (1971), a música aí deixa de ser “do filme” para estar “no filme” e essa distinção nos parece que vai além de uma diferenciação entre “extradieética” e “dieética”.

Sobre essa sequência, Bresson contou, em entrevista a Claude Beylie (1972), que há realmente uma lentidão, ao mesmo tempo, nostálgica e insólita, mas que obedece principalmente à combinação dos ritmos do barco e da música.

Talvez eu tenha tirado inconscientemente esse lento deslizar do barco de uma memória. Feito prisioneiro durante a guerra, entrei na Alemanha subindo o Reno sobre a ponte de um barco, noite e dia... No filme, eu quase suprimi o movimento da imagem para dar vantagem à música nesse momento, e que esta tenha o tempo de produzir seu efeito. O efeito geral vem de uma combinação entre o ritmo do barco e o da música.³²² (in: BEYLIE, 1972, p.68).

Para Sémolué (1993), esses momentos musicais em *Quatro noites de um sonhador* seriam como partes independentes, que poderiam até ser reunidas num disco. O autor considera que as canções funcionam como um parêntesis. Ao mesmo tempo, elas se encaixam bem no clima do filme e dialogam com os sentimentos dos personagens.

Também funcionam assim as canções dos *hippies*, que se impõem ao som do trânsito, constante no filme, e promovem para Marthe e Jacques um momento de reflexão. Marcel Martin (1972) considera os próprios *hippies* como “figuras simbólicas da contemplação”.

Assim, no final da segunda noite, Jacques sugere a Marthe que ela escreva uma carta ao inquilino e, na pausa de uma fala da moça, passam quatro *hippies*, com seus violões, cantando a primeira das canções em inglês: “*Oh, Mystery Gal! Only today I thought of you,*

³²⁰ “*Nuits curieuses où le temps se déforme. Le passage d’un bateau mouche et de sa musique prend des proportions inattendues, permet des gestes splendides, séquence de rêve éveillé, toute beauté et tendresse.*” : na citação completa no original em francês.

³²¹ Como nos contou Sá Brito, eles dublaram a música durante a filmagem. De qualquer modo, há uma preocupação com a veracidade e com a *performance* em si.

³²² “*Peut-être ai-je tiré inconsciemment ce lent glissement du bateau d’un souvenir. Fait prisonnier pendant la guerre, j’étais entré en Allemagne en remontant le Rhin sur le pont d’une péniche, jour et nuit... Dans le film, j’ai presque supprimé le mouvement de l’image pour donner l’avantage à la musique à ce moment-là, et que celle-ci ait le temps de produire son effet. L’effet général vient d’une combinaison entre le rythme du bateau et celui de la musique.*”

[...]”. “Gal” é uma forma coloquial antiga, em inglês americano, para “garota, moça”³²³. Marthe seria, talvez, para o inquilino uma garota tão misteriosa quanto ele é para ela.

Também o fato de ser cantada por americanos confirma a Marthe a volta de seu amado dos EUA. Talvez seja por tudo isso que ela, logo depois da passagem do grupo de *hippies*, anima-se em dar a carta a Jacques para que ele entregue ao ex-inquilino. De fato, vemos um plano frontal do rosto de Marthe, enquanto a atenção dela está na música.

A outra canção em inglês do filme, *If I had a ribbon bow* (“Se eu tivesse uma fita em arco”) é uma música popular que teve várias versões desde os anos 30 – escrita inicialmente por Huey Prince e Louis Singer (1912 – 1966) e gravada em 1936 – principalmente, nos anos 60 (por exemplo, por Carolyn Hester, Fairport Convention). É, portanto, também uma canção pré-existente ao filme³²⁴.

É ouvida na quarta noite, quando Jacques e Marthe caminham ao longo do cais do Sena. Após um longo abraço dos dois, Marthe afirma que vai esquecer o ex-inquilino e Jacques lhe confessa que a ama. Então, ouvem a moça de cabelos longos ao violão cantando: “*If I had a ribbon bow / to tie my hair. / If I had a fancy sash, my own true love would think me fair.*” (Se eu tivesse uma fita para prender meu cabelo. Se eu tivesse um cinturão de fantasia, meu verdadeiro amor iria me considerar honesta”). E, depois de um solo de flauta, “*If I were like city girls, all fair and smart / Not a lad in all these parts would know my heart.*” (“Se eu fosse como as garotas da cidade, todas honestas e espertas, nenhum rapaz desse lugar iria conhecer o meu coração”), seguindo com “*If a had a ribbon bow / to bind my hair*”, e terminando num novo solo de flauta.

O tempo da música é o condicional (correspondente ao nosso imperfeito do subjuntivo), expresso pelos vários “*If I had...*” (“Se eu tivesse”). É como Marthe se sente: “se Jacques fosse o ex-inquilino”, “se eu o amasse tanto quanto ao outro”, diz ela a Jacques. Há também talvez uma “autocrítica” (afinal, é cantada por uma mulher) de Marthe: se ela fosse “esperta”, não precisaria ficar confiando os segredos de seu coração a Jacques e faria com que o inquilino tivesse desejado levá-la, como, aliás, diz a continuação de uma das versões da letra: “*My red heels would go flashing where e'er my fancy should / My love would see and wish that he had taken me when he could*” (“Meus saltos vermelhos iriam num piscar de olhos para onde quer que minha imaginação devesse. Meu amor iria ver e desejar que ele tivesse me levado quando podia”).

³²³ In: *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 2000.

³²⁴ Há várias discussões sobre as origens dessa música e as variações de sua letra no site: <http://mudcat.org/thread.cfm?threadid=10506> > Acesso em 11/01/2012.

Por outro lado, o fato de que seja acompanhada por um flautista – sobre quem a câmera, inclusive, detém-se um longo tempo – nos remete aos *hippies* de *O diabo provavelmente*.

O único momento de música instrumental em *Quatro noites de um sonhador* é o rock tocado ao violão por um artista de rua no final da quarta noite. O seu início ocorre de maneira semelhante a outros momentos de música aqui analisados: Jacques e Marthe passeiam pela rua e se detêm para observar o guitarrista; a câmera se aproxima dele e mostra detalhes de sua *performance*. Enquanto ainda ouvimos a música, acontece o clímax do filme: Marthe vê o ex-inquilino se aproximar, ele a reconhece, ela corre até ele e o beija; volta para Jacques e o abraça, mas corre novamente para o outro e vão embora. Portanto, nesta sequência, a música diegética quase que imita uma música extradiegética ao funcionar como fundo para todas essas ações.

Ainda em relação à sensualidade e ao erotismo neste filme, Sémolué (1993) e Reader (2000) observam que a atmosfera dele está mais próxima à de *Beijos roubados* (*Baisers volés*, 1968), de Truffaut, do que do romantismo da Itália sonhada na adaptação da mesma novela por Luchino Visconti, *Noites brancas* (*Le notti bianche*, 1957). Pois, ao deslocar a São Petersburgo do final do século XIX para a Paris de um século depois, Bresson coloca o romantismo lado a lado com o mundo atual da técnica e da velocidade. Além disso, o erotismo do filme é ainda mais reforçado quando o diretor substitui os livros do inquilino de Dostoievski, no caso, clássicos da Literatura romântica (Walter Scott e Puchkin), por clássicos da Literatura erótica, como o *Irene*, que Marthe folheia.

Com efeito, a novela *Noites brancas* tem como subtítulo: *Romance sentimental - das recordações de um sonhador*. Conforme observa Sémolué (1993), embora Bresson mantenha a característica do “sonho” contido no título, ele elimina grande parte do romantismo exacerbado do protagonista de Dostoievski, como o derramar de sentimentos em longas falas pomposas (a protagonista feminina Nastienka chega a pedir-lhe que ele fale de “uma maneira menos maravilhosa”, DOSTOIEVSKI, 2007, p.32).

É preciso lembrar que *Noites brancas* – publicada em 1848 - é uma novela da primeira fase da carreira de Dostoievski. Para o tradutor Nivaldo dos Santos, é onde o autor mais se aproxima do Romantismo (DOSTOIEVSKI, 2007), seja pelo estilo das falas do protagonista, seja pela atmosfera fantasmagórica que nos faz pensar nas obras de E.T.A. Hoffmann (este, citado pelo próprio narrador de Dostoievski).

Quanto às referências musicais do livro, elas também expressam o mundo contemporâneo, só que o de Dostoievski: *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini (mantido na

adaptação de Visconti, o que é bem conveniente para uma história que se passa na Itália), e a alusão ao tema musical de *Roberto, o diabo*, de Meyerbeer, no estilo *grand opéra* francês. Ambas são óperas da primeira metade do século XIX - no caso da segunda, apresentada em São Petersburgo em 1843 -, ou seja, foram contemporâneas da novela.

Em especial *O Barbeiro de Sevilha* é uma referência que atravessa todo o livro: o inquilino convida Nastenka e a avó para a assistirem no teatro, Nastenka assina como “Rosina” (protagonista feminina da ópera) em sua carta ao ex-inquilino e conversa com o narrador sobre a possibilidade de irem assisti-la juntos. No filme, o teatro de ópera é substituído pelo cinema: o inquilino oferece a Marthe e à mãe um convite para uma estreia de um filme, mas não vai com elas.

Portanto, de forma semelhante ao que veremos em *Uma mulher suave* no item seguinte, em *Quatro noites de um sonhador*, Bresson inclui um filme dentro do filme. Porém, no caso deste último, o trecho de *Amour, quand tu nous tiens* (“Amor, quando você nos ata”), com direção de fotografia de Ghislain Cloquet (que havia trabalhado com Bresson em *A grande testemunha*, *Mouchette* e *Uma mulher suave*; lembremos que a fotografia de *Quatro noites de um sonhador* foi de Pierre Lhomme), foi especialmente produzido para ser nele incorporado. Apesar do título, que nos faz pensar nos elos que ligam Marthe ao inquilino, vemos uma sequência em que bandidos se matam num tiroteio. Ao final, ouve-se música extradiegética sinfônica de caráter sentimental.

Tais cenas exercem um efeito de ironia por sua referência a filmes recheados de violência e música de apoio. Porém, como observa Claude Beylie (1972) em entrevista com Bresson, mesmo neste trecho satírico e tendo o exagero por base, em alguns momentos, ainda se sente a marca do diretor, como, por exemplo, no plano das mãos crispadas sobre o solo. Ao que Bresson responde, concordando: “Meu amigo Ghislain Cloquet [...] me sugeriu mudar de estilo. Ele tinha razão. Eu tentei, mas não consegui.”³²⁵ (in: BEYLIE, 1972, p.68) Ou ainda, nas palavras de Marcel Martin:

Este cinema que ele detesta, [...] Bresson faz uma caricatura severa e saborosa numa sequência de uma produção comercial [...], um sangrento acerto de contas de revólver. Mas ele integra praticamente essa sequência absurda a seu filme e, sendo o natural o mais forte, dá-lhe um tal ar familiar, apesar de uma enorme e indecente poça de sangue, que a paródia se completa em sublimação.³²⁶ (MARTIN, 1972)

³²⁵ “*Mon ami Ghislain Cloquet [...] m’a suggéré de changer de style. Il avait raison. J’ai essayé, mais je n’ai pas réussi.*”

³²⁶ No original: “*Ce cinéma qu’il déteste, [...], Bresson le caricature sévèrement et savoureusement dans une séquence d’une production commerciale [...], un sanglant règlement de comptes à coups de revolver. Mais il intègre pratiquement cette séquence absurde à son film et, le naturel étant le plus fort, lui donne un tel air de famille, malgré une énorme et indécente flaque de sang, que la parodie s’achève en sublimation.*”

Na verdade, o sangue e os gemidos desse trecho nos fazem lembrar o prólogo e o epílogo de *Lancelot do lago*, com as imagens de cabeças cortadas, sangue jorrando em jato dos corpos e uivos de dor (embora, neste caso, o exagero faça referência às descrições contidas nos próprios romances medievais, como podemos ver em *Le chevalier de la charrete* e em *A morte do rei Arthur*).

Já a música extradiagética ao final, mesmo se está numa função de puro reforço e desencadeada pela visão do retrato da namorada – daí, o seu caráter sentimental -, ao mesmo tempo, é poupada durante quase toda a sequência, aproximando-se, nesse aspecto, das normas preconizadas por Bresson. É mais uma crítica ambígua do diretor, como havíamos considerado nas canções de Jean Wiener em *A grande testemunha*.

2.3 Música pré-existente do repertório clássico

Uma emoção dominada pelo estilo
(Jean Tardieu sobre Monteverdi; in: SÉMOLUÉ, 1993)

Na última fase de sua filmografia, Bresson se restringe mais ainda aos compositores do período Barroco, como Bach, Purcell e Monteverdi, além de Mozart, do período clássico.

Aliás, justamente Bach e Mozart são citados pelo diretor em seu livro – além de Vivaldi e Debussy, cuja música não foi utilizada nos filmes - em frases que preconizam uma contenção.

Carta de Mozart, a respeito de alguns dos seus próprios concertos (KV413,414,415): "Eles estão no meio exato entre o difícil demais e o fácil demais. Eles são brilhantes..., mas carecem de pobreza" (BRESSION, 2008, p.39)

Bach, ao órgão, admirado por um aluno, responde: "Trata-se de tocar as notas precisamente no momento certo. (idem, p.99)

Quando um violino é suficiente, não utilizar dois. [te aviso que se em algum concerto encontrar escrito solo, deverá ser tocado por um único violino (Vivaldi) - em italiano no livro] (idem, p.26)

Debussy tocava com o piano fechado. (idem, p.45)

Purcell também é citado na epígrafe do segundo capítulo, *Outras notas (1960-1974)*: "Maravilhosa, maravilhosa máquina!" (BRESSION, 2008, p.91; em inglês no livro). O compositor se referia ao órgão: o som deste instrumento é fundamental numa sequência de *O diabo provavelmente*, cuja análise, contudo, deixamos para o capítulo seguinte.

2.3.1 *O diabo provavelmente*: entre a igreja e a televisão – Monteverdi e Mozart

If they throw stones upon the roof
While you practice arpeggios,
It is because they carry down the stairs
A body in rags.
Be seated at the piano.
[...]
We may return to Mozart.

He was young, and we, we are old.
 The snow is falling
 And the streets are full of cries.³²⁷
 (Mozart 1935, Wallace Stevens)

Em *O diabo provavelmente*, há apenas duas incursões diegéticas de música pré-existente do repertório clássico, com peças de Monteverdi e Mozart.

Na primeira, a aproximadamente 65 minutos de filme, o protagonista Charles e seu colega Valentin ouvem o moteto³²⁸ *Ego dormio*, de Monteverdi, numa vitrola dentro de uma igreja (Saint-Rémy). A orquestração da peça³²⁹ é do padre Martin, o mesmo responsável pela gravação de Monteverdi em *Mouchette*.

A segunda incursão está próxima ao final do filme: o “corpo em frangalhos” de Charles, em sua marcha para o suicídio, ouve o tema ao piano do *Andante* do *Concerto para piano e orquestra K488 n.23* de Mozart, compositor já utilizado em *Um condenado à morte escapou* e *Uma mulher suave*. Vamos, então, analisar mais detalhadamente, esses dois trechos.

Ego dormio faz parte de uma coletânea de diversos autores, inicialmente publicada por Francesco Sammaruco, em 1625, em Roma, com o título *Sacri affeti contesti da diversi eccellentissimi autori*³³⁰. Mais uma vez, estão aí os “afetos”, palavra-chave do período barroco. A peça foi incluída na segunda parte do Tomo XVI de *Musica religiosa di Claudio Monteverdi* (organizada por Francesco Malipiero, 1968), de título *Psalmi e frammenti pubblicati in varie raccolte*, contendo salmos e motetos. Foi a essa partitura que tivemos acesso.

Assim, *Ego dormio* (1625) fez parte da música sacra composta por Monteverdi em Veneza, para onde o compositor se transferiu em 1613 com a função de *maestro di cappella* da basílica de San Marco. Pode ser considerado um moteto no sentido que essa palavra tinha na época, ou seja, um texto que não era parte de uma liturgia fixa da Igreja (WHENHAM,

³²⁷ Tradução livre nossa: “Se eles jogarem pedras no telhado / Enquanto você pratica arpejos / É porque eles descem as escadas carregando / Um corpo em frangalhos / Fique sentado ao piano [...] Nós devemos voltar-nos a Mozart / Ele era jovem e nós somos velhos / A neve está caindo / E as ruas estão cheias de gritos.”

³²⁸ Lembremos que, como vimos na nota 248, embora os motetos tenham sido inicialmente formas polifônicas, no século XVII, eram também compostos para voz solo ou duetos, caso de *Ego dormio et cor meum vigilat*. De qualquer modo, permanecia com a sua característica de peça vocal sacra.

³²⁹ A partitura de Monteverdi é escrita para uma voz aguda, voz grave de baixo e acompanhamento por baixo-contínuo (este, característico do período Barroco: é um baixo que “continuamente” sustenta a música, geralmente desenvolvido pelo cravo ou cordas graves). Na gravação do padre Martin, a voz aguda é executada por um tenor solista, apoiado pelo naipe de baixos.

³³⁰ Como indicado no título, não eram peças só de Monteverdi. O professor Jean-Joël Heuillon (em conversa particular, em 06/06/12) nos informou que tais coletâneas eram destinadas ao serviço de diversas capelas menores e normalmente contavam com peças que não faziam parte de uma grande obra dos autores.

2007) e que era geralmente cantado: durante o ofertório e a elevação da hóstia nas missas, entre os salmos nas *Vésperas* (como vimos no item 1.2.2), ou ainda, em festas da cidade, como Ascensão, o Natal, a Páscoa, a festa das “núpcias de Veneza e do mar”³³¹ (WHENHAM, 2007, SCHRADE, 1981).

Sobre a escolha dessa peça, Bresson afirma, numa entrevista, que a considerava muito “bela”, com a vantagem ainda do seu ineditismo, e se refere também a Bach, compositor de que lançou mão no filme seguinte (*O dinheiro*): “É muito bela, essa peça de Monteverdi, e inédita. Monteverdi atinge, por vezes, a grandeza que encontramos em Bach”³³² (in: FIESCHI, 1977). Além disso, o fato de ser uma peça sacra de Monteverdi é um ponto de contato deste filme com *Mouchette*.

A utilização de tal música do século XVII, com execução própria da época de Bresson, num filme marcadamente povoado de sons da Paris dos anos 70 do século XX faz com que se tenha novamente a sensação da presença de vários tempos, de uma certa “disparidade” (SCHRADER, 1988): os “gritos da rua” são invadidos pela música barroca.

Numa antecipação pelo som, a música começa já no final da sequência anterior. Nela, são mostrados os elementos que confirmarão o caráter diegético da música: vemos Charles pegando um disco na casa dos pais de Edwige, além de uma vitrola. Antecipando também a sequência da igreja, Charles lê para Valentin um trecho de Victor Hugo sobre as catedrais.

A seguir, temos um plano próximo de uma seringa: é Valentin fazendo uso de droga injetável. Logo no início deste plano, curiosamente, o som do trânsito da rua aumenta, como se Bresson, à la Murray Schafer, estivesse identificando Valentin, a droga e a cidade aos males do mundo moderno (continuaremos essa discussão no capítulo três). Valentin começa a retirar a seringa e, nesse momento, ouvimos o início do compasso 39 de *Ego dormio*.

No plano seguinte, vemos os dois rapazes deitados num colchão, o disco rodando na vitrola atrás deles. Podemos identificar o local pelo tipo de cadeiras, normalmente encontradas em igrejas francesas (como em *Pickpocket* e *Mouchette*).

Em toda a sequência, haverá um grande efeito de ironia dado pela letra da música, já a partir do seu próprio título, “Eu durmo, mas meu coração está vigilante” (embora, no filme,

³³¹ Françoise Lassere organizou uma celebração de vésperas plausível em seu disco, no caso, as “Vésperas pela Salute”, realizada na catedral de São Marcos em ação de graças pelo fim de uma epidemia de peste e comemorando a colocação da pedra fundamental da igreja da Salute no dia 21/11/1631. Nessa gravação, está incluído o moteto *Ego dormio*.

³³² “*Il est très beau, ce morceau de Monteverdi, et inédit. Monteverdi atteint parfois la grandeur que l’on trouve chez Bach.*” Vê-se também aí a preferência do diretor quanto à música de Bach, em detrimento de Monteverdi. Antes do “renascimento” da música barroca na França nos anos 80, talvez Bach fosse um barroco mais palatável.

esta parte da música não seja escutada), enquanto Charles nem está dormindo, nem está vigilante quanto ao atos de Valentin. A letra completa (em latim, tradução à direita), é:

<i>Ego dormio et cor meum vigilat</i>	Eu durmo, mas meu coração está vigilante
<i>vox dilecti mei pulsantis</i>	Ouço a voz do meu amado que bate à porta
<i>aperi mihi soror mea</i>	Abra para mim, minha irmã,
<i>amica mea, columba mea, immaculata mea</i>	minha amiga, minha pomba, minha imaculada

Ouve-se, várias vezes, a injunção “*apere mihi*”, ou seja, “abra-me”. No caso da letra, significaria abrir a porta, mas, no filme, parece ser uma ordem do cofre da igreja para Valentin: “abra-me!”. Este parece mesmo ouvir a “voz da moeda”, sua irmã (*soror*), amiga (*amica*) e pomba (*colomba*) de sua paz de espírito de viciado em drogas. Assim, no mesmo plano, vemos Valentin se levantando vagarosamente, enquanto Charles, impassível e indiferente, nem percebe ou não se importa.

Executando a “ordem” dada no plano seguinte, Valentin arromba um cofre da igreja e várias moedas caem no chão. A respeito dessa combinação de sons, desse encontro entre o sagrado e o profano, Bresson afirmou: “Eu estava interessado no encontro sonoro entre o cair das moedas no chão e a grande música religiosa”³³³ (in: FIESCHI, 1977).

A seguir, Valentin arromba outro cofre, perto do altar. Ironicamente, durante os dois roubos, ouvimos na música, predominantemente, a palavra “imaculada” (*immaculata*). Terminando a sequência, temos um plano de Charles adormecendo ao final da música³³⁴, ainda indiferente a Valentin, que vai embora.

Como em *Mouchette*, o encontro entre sagrado e profano desta sequência já pode ser sugerido a partir da música escolhida, pois a letra de *Ego dormio* é retirada do versículo dois do quinto capítulo dos *Cântico dos cânticos*, livro do Velho Testamento, e revela o amor carnal entre Salomão e sua amada. No entanto, a relação entre os esposos era comumente interpretada como o amor entre Deus (o amado) e a Igreja (a amada) e, por isso, o livro foi bastante utilizado na música sacra da época.

Por outro lado, segundo Schrade (1981), as peças venezianas de Monteverdi, tal como *Ego dormio*, tinham uma tendência à secularização da música sacra, ou seja, os afetos do texto religioso eram interpretados exatamente como se fazia na música profana. Segundo Jean-Joël Heuillon³³⁵, era uma estratégia comum da Contra-Reforma. Schrade mostra que o *cantus firmus* em que Monteverdi se baseara para as *Vésperas* aqui desaparece para dar lugar

³³³ “*j’étais intéressé par la rencontre sonore des pièces qui tombent par terre et la grande musique religieuse.*”

³³⁴ A versão da música utilizada pelo padre Martin tem três compassos a mais no final, em comparação com a partitura que possuímos, editada por Malipiero.

³³⁵ Em conversa particular, em 06/06/12.

completamente ao estilo concertante e às inovações da monodia (melodia acompanhada) e do estilo recitativo da ópera nascente.

Ego dormio é também considerado como um moteto “declamatório” (WHENHAM, 2007), ou melhor, um “recitativo dialogado em latim” (segundo Whenham em seu artigo na enciclopédia Grove). Com efeito, há na música um diálogo da voz aguda (tenor, no caso da gravação utilizada por Bresson; soprano em outras gravações) com o baixo.

Pois o diálogo é a base de *Cântico dos cânticos*: algumas versões da Bíblia chegam a dividir as falas de Salomão e de sua amada em “ele” e “ela”. Já no filme, ironicamente, não há diálogo entre Charles e Valentin, seja nessa sequência, seja na que vamos analisar a seguir.

O segundo momento de música clássica pré-existente em *O diabo provavelmente* ocorre próximo ao final do filme, quando Charles e Valentin se encaminham para o cemitério Père Lachaise, onde o primeiro planeja cometer suicídio ajudado pelo outro. No meio do caminho, Charles para próximo a um vão: ele ouve o *Andante* do *Concerto para piano e orquestra K488* de Mozart, vindo da televisão de um apartamento térreo.

O que se ouve é a apresentação do tema ao piano, a partir da terceira colcheia do primeiro tempo do primeiro compasso até o final do compasso 7. Vemos, a seguir, Valentin andando de costas, sem perceber o momento de hesitação do colega, estando a música num volume mais baixo nesse plano. Até que ele vira para Charles: este olha para Valentin, enquanto voltamos a ouvir a música no volume do início da sequência.

Com efeito, se o volume está mais alto nos planos de Charles porque ele está mais próximo da fonte da música, por outro lado, é como se ela tentasse mesmo retê-lo. Porém, ao final, Charles vai para perto de Valentin e os dois seguem em frente, enquanto o volume da música diminui e não ouvimos a resolução da frase do piano.

Na verdade, o *Andante* é um diálogo entre piano e orquestra seguindo a forma-*Lied*, que, como vimos, é bastante comum nos segundos movimentos. Como só ouvimos no filme a apresentação do primeiro tema do piano, não há a resposta da orquestra: Charles não terá uma empatia maior com Valentin (que seguirá o plano do colega à risca, matando-o no cemitério) nem com os amigos que tentam o filme inteiro ajudá-lo. É bem diferente do que Bresson fez com o *Kyrie*, também de Mozart, em *Um condenado à morte escapou*, em que, no fim, a parte do coro respalda a solidariedade entre os presos.

Aqui, a música também age como um sinal e mesmo como um momento de esperança de que Charles desista do suicídio. Há realmente uma chance para isso, pois ele se detém. Embora a tonalidade principal do concerto seja lá maior e apesar de toda a alegria expressa

pelos outros dois movimentos *Allegros*, o tom menor do *Andante* (fá sustenido menor) cria um contraste. Hocquard (1994) considera que, neste concerto, esse tom traduz uma grande melancolia. No filme, é uma melancolia que leva o protagonista a um breve momento de reflexão.

2.3.2 *O dinheiro: contra o virtuosismo, ou, por uma emoção contida*

Em *O dinheiro*, a única música que se ouve é a *Fantasia Cromática e Fuga em ré menor* (BWV 903), de Johann Sebastian Bach, aos 69 minutos de filme, e dura apenas pouco mais de um minuto. É quando toca piano o pai da mulher que acolhe o protagonista Yvon após sua saída da prisão.

A *Fantasia Cromática e Fuga BWV 903*³³⁶ foi composta por Bach por volta de 1720, quando estava trabalhando em Köthen. São também dessa época os Concertos de Brandenburgo e várias obras pedagógicas até hoje utilizadas para o estudo de instrumentos de teclado, como o primeiro volume do *Cravo Bem-Temperado*. Embora gozando da amizade do príncipe regente, Bach não podia deixar expandir a sua criação religiosa, já que a corte era calvinista e ele, luterano. Mas foi um momento feliz na vida do compositor, que, valendo-se do novo sistema de afinação (o “bem temperado”), aproveitou para experimentar, introduzindo modulações em diversas tonalidades, tal como na peça tocada em *O dinheiro*.

O que se ouve no filme corresponde só à *Fantasia Cromática*. Karl Geiringer (1989) a considera uma obra virtuosística e em estilo grandioso, com uma primeira parte no gênero de *toccata* (do italiano *toccare*, no Barroco, o termo se referia a peças de dificuldade técnica), uma segunda, com um recitativo impregnado de expressividade barroca e, finalmente, uma terceira, que combina esses dois elementos.

No filme o velho pianista toca dos compassos 15.2 ao 35.3 (do segundo tempo do compasso 15 ao terceiro do compasso 35). Começa, portanto, na parte da *toccata* e inclui a transição dela para o recitativo. Vamos listar todos os planos da sequência e os compassos relacionados com cada um deles na tabela a seguir.

Tabela 12: relação dos compassos da *Fantasia cromática* de Bach e os planos em *O dinheiro*

Plano	Música: compasso de início
Plano-detache do machado.	–
Yvon olhando para o machado e dobrando o lençol. Movimento de câmera: Yvon joga o lençol no colchão.	15.2
Garrafa de vinho em cima do piano	16.4.2

³³⁶ *Fantasia*, segundo a enciclopédia Grove, é um termo adotado na Renascença para uma composição musical marcada pela imaginação e pelo caráter subjetivo do autor.

Pianista tocando, câmera à sua esquerda. Vemos a mão esquerda cruzando a direita. Movimento ascendente.	18.3
Mulher passando roupa. Movimento de câmera: vemos Yvon com o cachorro. A mulher sai de quadro.	20.4
A mulher chega perto do sobrinho na cadeira de rodas. Abaixa-se, pega um caderno e dá um beijo no menino.	25.4.2
<i>Raccord</i> de movimento. Câmera à esquerda do menino.	27.1
Corredor. A mulher entra nele (saindo do quarto do menino), ela o atravessa e abre a porta do fundo.	27.3
<i>Raccord</i> de movimento: a mulher entra na sala onde está o pai.	30.1
Passa pelo pai tocando piano. Câmera à direita do piano. Mão direita do pianista cruzando a esquerda, indo para o grave do piano. Voltam para um registro mais agudo. O pianista pega o copo de vinho com a mão direita e toca só com a mão esquerda (descendo e subindo o teclado – arpejos).	30.3
Plano próximo do copo de vinho sendo colocado na borda do piano pela mão direita. Mão esquerda tocando. O pianista volta a tocar com as duas mãos. O copo cai.	34.4 (a música termina no compasso 35.3)
Mulher na cozinha. Ela pega uma pá e sai de quadro.	

A música começa, portanto, já na sequência anterior do filme, que mostra o protagonista Yvon no anexo da casa, onde dormira. Vemos um plano-detulhe do machado, instrumento com que o protagonista matará toda a família à noite. Dentro da estrutura cinematográfica plano-ponto-de-vista, confirma-se o interesse de Yvon por ele no plano seguinte, que mostra o olhar do personagem para o objeto. É neste plano que começamos a ouvir a música, sincronicamente, junto com a caída do lençol de Yvon no colchão.

Ao mesmo tempo em que é mais um dos exemplos da estratégia bressoniana de antecipação e *raccord* de sequências pelo som, ressalta-se aí o Mal (representado pelo machado), que começará logo a se manifestar.

Dahan (2004) lembra também que, ao proceder assim, Bresson nos dá a impressão de estarmos ouvindo música extradiegética (até aí no filme, não sabemos nada a respeito da profissão de pianista do dono da casa). O intervalo entre extradiegético e diegético (STILWELL, 2007) será transposto logo no plano seguinte, em que vemos a garrafa de vinho branco em cima do piano (e, se observarmos com atenção, podemos ver também o diploma de pianista do executante).

Essa confirmação do caráter diegético da música se dará com mais força no próximo plano, um dos três da sequência em que vemos a execução ao piano. Nele, a câmera nos mostra a mão esquerda do pianista “conduzindo” a mão direita cada vez mais na direção do agudo do teclado, num movimento visualmente belo e realista quanto à execução da peça. Dahan (2004) vê tanto nessa sequência, como no filme em geral, uma relação entre os movimentos ascendentes e descendentes na peça de Bach e os presentes na imagem.

É preciso aqui ressaltar que, ao contrário do diz Chion (1995) em *La musique au cinéma*³³⁷, o modelo Michel Brigueu (1918 – 1997) era pianista profissional e gravara em disco, inclusive, uma peça de Bach, a *Tocatta em ré maior BWV 912*.³³⁸ A escolha de um pianista para o personagem do professor de piano revela a preocupação de Bresson com a verdade – o próprio diretor se definia como um *maniaque du vrai* -, o que normalmente não é o caso em filmes quando há alguma execução de música³³⁹.

O fato de que a gravação tenha sido feita num “piano doméstico” é, segundo Chion (1995), um aspecto que mostra ter sido a música nesse filme tratada de forma “materialista”, ou seja, aproximada aos outros sons e não em destaque em relação a eles. Tal fato difere bastante de grande parte do que se ouve no cinema quando está em jogo uma *performance*: gravações nas melhores condições e, muitas vezes, contradizendo o que é mostrado na tela.

Com efeito, Bresson se preocupou em escolher um piano adequado para as condições de decadência da família no filme e levou-o para o local de filmagem, onde foi feita a gravação da música, como conta o técnico de som Jean-Louis Ughetto em entrevista a Manlio Piva (2004). O perfeccionismo de Bresson era tanto, que Ughetto teve que percorrer várias lojas de pianos, gravando o som de cada um deles para que o diretor pudesse escolher (PIVA, 2004).

Depois desse primeiro plano de execução da música, vemos a mulher de cabelos grisalhos passando roupas na cozinha. Semelhante às “manifestações visuais” da música de Schubert que McDonald (2007) identificara em *A grande testemunha*, Dahan (2004)³⁴⁰ vê também uma conformidade entre os movimentos ascendentes e descendentes da música e os movimentos para um lado e outro realizados pela mulher ao passar roupa.

Na verdade, o início desse plano é marcado, na música, por um mordente³⁴¹ sobre a nota lá. Dahan (2004) considera que esse ornamento indica um suspense: quais seriam as intenções de Yvon nesse momento? Porém, um movimento de câmera nos revela Yvon sentado tranquilamente, no mesmo ambiente, acariciando o cachorro, enquanto a mulher se dirige à porta. Após o mordente, e durante todo esse plano, a parte da música executada é

³³⁷ Chion (1995) considera o suposto amadorismo do modelo como um dos aspectos característicos da forma materialista com que Bresson tratou a música nesse filme.

³³⁸ Informações em http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Briguet. (artigo escrito por um dos alunos de Brigueu).

³³⁹ Também o diretor Benoit Jacquot, admirador de Bresson, escolheu um violinista como ator para seu filme *L'Assassin musicien* (1974), revelando também essa preocupação com a execução da música na tela.

³⁴⁰ Nós nos referimos aqui ao estudo de Dahan (2004) sobre a *Fantasia cromática* em *O dinheiro*, embora ele contenha algumas incorreções. Por exemplo, Dahan (2004) considera que a música começa a ser executada a partir de seu início, quando, na verdade, é a partir do compasso 15.2.

³⁴¹ O mordente é um ornamento na música, que consiste em tocar a nota sobre a qual ele é indicado, um semitom superior (mordente superior) ou inferior (mordente inferior) e voltar à nota original.

onde há mais notas, com a série de fusas³⁴², mas nada da *performance* de Briguet é mostrado: Bresson nos escamoteia um prazer esportivo pelo virtuosismo em si.

No plano seguinte, a mulher já está no quarto do sobrinho paraplégico. Seu início coincide com outro ornamento: um trinado³⁴³ sobre a nota sol. Seria outro ponto em que o sincronismo da música com a imagem chama a atenção para o crime que virá a seguir. Há um *raccord* com o plano seguinte: ainda vemos a mulher com o menino, enquanto a música apresenta movimentos ascendentes e descendentes, o que, segundo a análise de Dahan (2004) transmite uma inquietude ao espectador, uma falta de certeza sobre o que irá acontecer.

A entrada da mulher no corredor da casa, que liga o quarto do menino à sala (onde está o pai), coincide com a primeira série de acordes que corresponderiam à transição para a parte recitativo da *Fantasia*. Os acordes lembram um coral alemão (os corais cantados por todos os fiéis nas igrejas luteranas) e transmitem uma solenidade de caráter religioso, embora a peça seja secular. No entanto, respeitando a indicação da partitura, são executados na forma de arpejos, portanto, em movimentos ascendentes e descendentes, fonte de inquietude, um “combate entre o espaço da subida e da descida”³⁴⁴, como considera Dahan (2004). Com efeito, o caminhar da mulher pelo corredor será refeito à noite por Yvon durante os seus assassinatos em série.

A antecipação dessa tensão é dada também pelos acordes de sétima diminuta (um dos mais dissonantes da Harmonia tradicional) e nona, numa série de modulações: ré menor – sol menor – lá menor. Porém, nessa série, tais acordes dissonantes ainda estão sempre se resolvendo³⁴⁵ num acorde consonante, antes de passar ao tom seguinte, fato que não ocorrerá na próxima série.

A mulher entra na sala onde está o pai e, mais uma vez, um ornamento sobre a nota lá marca o início do plano em que ela passa pelo pai tocando piano. É o segundo momento em que podemos observar a execução pianística de Michel Briguet. Nela, vemos um movimento de descida em direção ao grave do piano, conduzido pelos seguidos cruzamentos da mão direita sobre a esquerda.

Então, as mãos vão para um registro menos grave do piano, o executante pega o copo de vinho com a mão direita, enquanto realiza a série de acordes arpejados com mão esquerda. De fato, Christian Briguet, filho do pianista, considera que seu pai foi provavelmente

³⁴² A fusa é uma das mais rápidas figuras rítmicas. Quatro delas correspondem a uma colcheia.

³⁴³ O trinado é outro ornamento que consiste em repetir, alternadamente, a nota (no caso, sol) e um grau superior.

³⁴⁴ “L’arpeggio figure le combat entre l’espace de la montée et de la descente.” (DAHAN, 2004, p.216).

³⁴⁵ “Resolução” é um termo da Harmonia tradicional: as dissonâncias são “resolvidas” em consonâncias.

escolhido por Bresson porque conseguia tocar somente com a mão esquerda, enquanto fazia esse movimento com a mão direita (na entrevista, nos Anexos).

Esta série de arpejos é constituída por acordes principalmente de sétima diminuta numa progressão modulante, o que dá uma tensão máxima a esse momento. Além disso, resvala um sentido de sublime contrastando com a decadência da bebida, sendo o copo mostrado em plano-detulhe a seguir, enquanto ainda ouvimos a continuação dos arpejos, agora executados pelas duas mãos do pianista. A série é interrompida no segundo acorde do compasso 35, quando o copo cai ao chão. Portanto, a tensão do acorde de sétima diminuta não se desfaz e é transmitida ao filme.

Segundo conceitos de Michel Chion (1990), o som da queda do copo associado à imagem dos estilhaços de vidro no chão seria um importante ponto de sincronização, ou seja, um momento bastante evidente de sincronia entre o sonoro e o visual³⁴⁶. Chion (1990) dá como exemplo disso, na música, um acorde mais enfático que outros. Nesse sentido, o som do copo funciona como um acorde (e o seu som tem uma duração mais pontual que os acordes arpejados).

Para Sylvie Douche (2003), se este som tem um papel de “usurpador” da música, pois cala o piano, ao mesmo tempo, torna-se música, prolongando-a, já que acontece no meio de um silêncio. Bresson (2008) já indicava numa de suas notas: “Silêncio musical, por um efeito de ressonância. A última sílaba da última palavra, ou o último ruído, como uma nota sustentada” (BRESSION, 2008, p.78).

Segundo Sémolué (1993), a maneira de Michel Brigueu tocar a *Fantasia cromática* corresponde justamente ao que Bresson pretendia, ou seja, que a produção da emoção fosse obtida justamente por uma resistência a essa emoção. Mesmo mostrando uma grande destreza (inclusive no momento de tocar só com a mão esquerda, enquanto segura o copo com a direita), é uma execução sem arroubos. Na verdade, Christian Brigueu diz ter tido dificuldade de reconhecer a forma de tocar do pai, com pouca emotividade (em Anexos). Talvez, a indicação de Bresson para Michel Brigueu quanto ao seu toque tenha sido a mesma em relação à voz.

Com efeito, Bresson (2008) preconiza essa maneira de tocar, presente, em sua opinião, no estilo do pianista Dinu Lippati³⁴⁷.

³⁴⁶ O ponto de sincronização é um momento em que a sincronia chama por si mesma bastante atenção. Nos dois últimos planos antes da queda do copo, vemos os dedos do pianista tocando as teclas, mas somente espectadores musicistas poderiam acompanhar a sincronia verossímil entre imagem e som.

³⁴⁷ Num trecho da entrevista de Bresson, contida no livro de Ferrero e Lodato (2004), o diretor diz admirar também os pianistas Maurizio Pollini e Arturo Benedetti Michelangeli.

Um grande pianista não virtuose, como Lippati, toca as notas rigorosamente iguais: brancas, mesma duração, mesma intensidade; pretas, semínimas, colcheias, etc, idem. Ele não superpõe a emoção às teclas. Ele a espera. Ela chega e invade seus dedos, o piano, ele, a sala. (BRESSON, 2008, p.98).

Também no artigo *A arte vocal burguesa*, de Roland Barthes (1975), há referência a Lippati. Assim como Bresson, Barthes (1975) posiciona-se contra o excesso, o “pleonasma de intenções”, presentes frequentemente na arte burguesa, seja na música ou na forma de interpretação dos atores. Para ele, essa economia (palavra de ordem para Bresson) não significa de modo nenhum a falta da emoção. Há falta, sim, do excesso.

[...] a forma mais elevada da expressão artística deve procurar-se na literalidade, isto é, em definitivo, numa certa álgebra; é necessário que toda a forma tenda para a abstração, o que, como se sabe, não é de modo nenhum contrário à sensualidade.
[...] Certos amadores, ou melhor ainda certos profissionais que souberam reencontrar o que se poderia chamar a absoluta literalidade do texto musical, como Panzera para o canto, ou Lippati para o piano, conseguem não acrescentar à música nenhuma intenção : não se debruçam oficiosamente sobre cada detalhe, ao contrário da arte burguesa, que é sempre indiscreta. Confiam na matéria imediatamente definitiva da música. (BARTHES, 1975, p.110-111)

Observamos a ressalva do autor de que sejam somente “certos” amadores ou “certos” profissionais. Pois também amadores tentam interpretar, e essa “intenção” é o contrário do automatismo pregado por Bresson para seus modelos. Por outro lado, Barthes parece se referir ao fato de que, para não buscar um excesso de emoção na música, é necessário um tipo de técnica especial, alcançada só por alguns profissionais como Lippati.

Para Calabretto, Lippati é um “exemplo de regularidade mecânica da qual pode nascer a beleza”³⁴⁸ (CALABRETTO, 2000, p.158), destacando-se por uma transposição objetiva do pensamento do autor, pelo respeito às notações musicais. Seria como os modelos que, para Bresson, deveriam transmitir ao público o seu próprio pensamento. O diretor também disse, numa entrevista, adorar “a mecânica, que é o oposto do virtuosismo”³⁴⁹ (in: FERRERO, LODATO, 2004, p.15).

É interessante também observar que nada de especial acontece no filme enquanto o pianista toca, só o movimento constante da mulher em seus afazeres pelos vários cômodos da casa. É um momento em que a narração dá lugar a uma “descrição pura”, característica da “imagem-tempo” de Deleuze (1990). Seriam “imagens desnarrativizadas”, segundo Provoyeur (2003).

Além disso, enquanto a câmera acompanha a mulher pelos cômodos da casa, há uma preocupação de se dosar o volume do som de acordo com a distância em relação ao piano:

³⁴⁸ “*quale esempio di regolarità meccanica da cui può nascere la bellezza.*”

³⁴⁹ Entrevista traduzida do francês para o italiano: “*adoro la mécanique, che è l’opposto del virtuosismo.*”

aqui, a música não invade o espaço - também uma costumeira convenção do cinema -, em prol, mais uma vez, de uma certa verossimilhança sonora.

A interrupção desse momento contemplativo e de pura paz dos gestos cotidianos só se dá quando o copo cai do piano e se quebra, o que anuncia a ação verdadeiramente violenta: o assassinato das pessoas da casa por Yvon, que só acontecerá momentos mais tarde e totalmente no espaço fora de campo.

Ouvimos um único trecho a mais da *Fantasia cromática*, na verdade, somente um compasso - o terceiro da peça -, na sequência seguinte. A mulher, depois de colher batatas no jardim, pega um casaco e sai. O pai, talvez com medo de ficar sozinho com Yvon, interrompe bruscamente a música para perguntar à filha o seu destino e, a seguir, caminha pensativo pelo jardim. Ao colocar o som do piano interrompido, Bresson enfatiza, nesse momento, o caráter cotidiano do estudo do pai, a falta de espetacularização dessa música. Ela está lá como o ruído do carrinho de batatas.

Sobre a escolha da *Fantasia cromática* de Bach, obra bastante austera, Bresson a justificou por conta de não querer “música sentimental” quando a tempestade (no caso, o assassinato de toda a família) se anunciava. No entanto, anos depois, o diretor considerou que teria “se enganado um pouco”, que mesmo essa obra seria ainda por demais sentimental (em entrevista com CIMENT, 1996)³⁵⁰.

É curioso que toda essa reticência de Bresson quanto à música e seus efeitos emocionais lembre, de alguma forma, diversas observações de Liev Tolstói, autor da novela *Falso cupom*, utilizada como base para *O dinheiro*. Maxim Gorki relata que Tolstói, diante de um pianista tocando Chopin, contou a seguinte anedota: “ – Um reizete alemão disse: ‘Lá, onde querem ter escravos, é preciso compor música o máximo possível’. É uma ideia exata, uma observação exata – a música entorpece a mente” (GORKI, 2006, p.6).

Em seu ensaio *O que é Arte?*, Tolstói (2002) deplorava que desde o Renascimento tivesse havido uma separação da arte das camadas sociais mais altas em relação à do povo e se queixava que a arte mais recente de sua época estava se tornando cada vez mais incompreensível e cada vez mais restrita a um círculo seletivo. Atacava compositores como Wagner, Liszt, Berlioz, Brahms, Richard Strauss e Beethoven.

Em relação a este último, o autor fez uma referência bastante direta em sua novela *Sonata a Kreutzer*, cujo nome é também o da famosa sonata de Beethoven para violino e

³⁵⁰ Na entrevista original: “je ne voulais pas que mon pianiste joue de la musique sentimentale. Quand l’orage s’annonçait, il ne le fallait pas. Or, c’est encore trop sentimental, bien que Bach ne le soit pas du tout. Je me suis trompé un peu...”

piano e que teria sido escolhida para o título por conta de uma suposta sensualidade reconhecida pelo escritor, principalmente no *presto*, o primeiro movimento. Com efeito, no livro, o protagonista mata sua mulher por motivo de ciúmes de um violinista com quem ela tocava a sonata. Nas palavras do personagem,

O que é a música? O que ela faz? E por que ela faz aquilo que faz? Dizem que a música atua de maneira a elevar a alma: é absurdo, é mentira! Ela atua, e terrivelmente, digo-o por experiência própria, mas não de maneira a elevar a alma. Ela não eleva nem rebaixa a alma, ela a excita. Como dizer-lhe? A música obriga-me a esquecer de mim mesmo, da minha verdadeira condição, ela me transporta a uma outra, que não é a minha: sob o influxo da música, tenho a impressão de sentir o que, na realidade, não sinto, de compreender o que, a bem dizer, não compreendo, de poder o que, de fato, não posso. [...] Na China, a música é um assunto de Estado. E assim deve ser. Pode-se acaso permitir que todo aquele que o queira hipnotize outra pessoa, ou muitas outras, e depois faça com elas o que quiser? (TOLSTOI, 2007, p.82-83).

Porém, da mesma forma que em relação a Bresson, não devemos pensar que o autor fosse uma pessoa avessa e insensível à música. Pelo contrário. No posfácio a *Sonata a Kreutzer* (2007), Boris Schnaiderman reúne uma série de depoimentos do filho do escritor, o musicólogo Sergei Tolstoi, e eles nos dão a entender que a música causava no escritor uma imensa perturbação, que ia para além do racional.

Eu não encontrei em minha vida ninguém que sentisse a música tão intensamente como meu pai. Ouvindo música de seu agrado, perturbava-se, tinha um aperto na garganta, soltava soluços e vertia lágrimas. Uma perturbação sem motivo e um enternecimento eram o que lhe provocava a música. Às vezes, ela o perturbava contra a sua vontade, torturava-o até, e ele dizia: *Que me veut cette musique?* (TOLSTOI, 2007, p.107-108).

São, portanto, aspectos curiosos em relação a posturas quanto à música que aproximam Bresson de Tolstoi.

2.4 Alternâncias em *Uma mulher suave*

Em *Uma mulher suave*, a música, sempre diegética, é constituída, principalmente, pelo som dos discos que a jovem protagonista põe na vitrola, além das trilhas musicais dos espetáculos (o filme e a peça de teatro) a que o casal vai assistir e a música incidental do restaurante onde comemoram o casamento.

Sobre esta última, embora no filme passe, talvez, despercebida, em meio ao burburinho do restaurante, Jean Wiener se dedicou bastante à sua composição: encontramos não só a partitura integral, como também as partes separadas de violinos, violas, violoncelo,

contrabaixo e piano³⁵¹. No filme, ouvimos já os primeiros acordes do piano junto com o final do ruído das assinaturas dos recém-casados no cartório (e aí, lembremos do protocolar escrivão de *O processo de Joana d'Arc*), numa antecipação pelo som (procedimento usado também nas sequências dos discos). A seguir, o tema, desenvolvido pelo violino, modulante e cromático, num estilo próximo às valsas da *Belle Époque*. A descrição de Wiener na partitura, *une valse lente assez dégueulasse* (“uma valsa lenta bastante asquerosa”), corrobora na ancoragem do casal num meio burguês, apresentado com bastante ironia.

Mas é quando a mulher coloca discos de estilos diversos na vitrola que a música invade o espaço sonoro do filme, até mesmo porque seu volume contrasta com o silêncio habitual existente no apartamento. Ouvimos, então, em duas sequências, e de forma alternada, as músicas dançantes, compostas por Wiener, e as do repertório clássico: a *Fantasia K 397* de Mozart e parte da abertura de *Come ye sons of Art*, de Purcell. Veremos que a alternância entre os estilos corresponde às mudanças dos estados de espírito da jovem, às suas hesitações entre acreditar na felicidade com o marido e na impossibilidade de comunicação entre os dois.

Um artigo do crítico Michel Capdenac (1969) sobre o filme tem o título de *Uma sonata a duas vozes*, mas não sabemos se o termo musical “sonata” é usado apenas como uma metáfora sem base em fundamentos musicais (e vários outros termos musicais são utilizados ao longo do artigo) ou se o autor realmente pensou nos personagens como os dois temas da forma-sonata. Porém, consideramos que no filme há mais alternância do que sonata.

De fato, a alternância poderia ser uma palavra-chave para este filme, cujas imagens mostram, ora o presente do marido diante do caixão da esposa morta, ora o passado dos dois. E, como evocamos, ela vale também para as músicas. Na decupagem técnica³⁵², era previsto que os créditos passariam sobre o plano de uma vitrola, cujo disco seria trocado. Bresson optou por colocá-los sobre imagens noturnas da cidade (que analisaremos no capítulo três), preferindo representar as trocas de música no próprio corpo do filme.

O primeiro momento em que isso ocorre está pouco depois de 20 minutos de filme, após a sequência passada no cinema. Na imagem do presente, ouvimos a voz *over* do marido sobre o plano do cadáver da mulher: “Ela tinha paixão por livros e discos”³⁵³. A seguir, ainda sobre este plano, ouvimos o ritmo dançante do bolero de Wiener³⁵⁴, que promove um grande contraste com a imagem.

³⁵¹ Partitura presente no Conservatório Jean Wiener de Bobigny, na França.

³⁵² Presente nos fundos de Pierre Charbonnier, na Cinemateca Francesa.

³⁵³ “*Elle avait la passion des livres et des disques*”.

³⁵⁴ Na partitura, não temos nenhum título nem a indicação do ritmo, apenas as partes de piano e acordeon.

Este ritmo dançante é constituído de acordes sincopados de acordeon (um dos instrumentos preferidos de Wiener, como vimos) e pela percussão. São, portanto, dois únicos acordes dissonantes que se alternam (mais uma exteriorização da “palavra-chave” do filme) até o fim e sobre essa base desenvolve-se o solo de piano (na partitura está indicado apenas *clavier*, “teclado”)³⁵⁵. Neste, embora bastante cromático, podemos perceber um esboço da tonalidade de ré menor (o que vai dar uma continuidade com o trecho da *Fantasia K397* de Mozart para piano³⁵⁶, que começa neste tom).

Já no passado, vemos uma vitrola com um disco girando. A mulher o troca por outro com a *Fantasia* de Mozart³⁵⁷. O trecho começa no seu compasso 50, onde há uma transição: uma série de modulações, um elemento de ligação cadencial (o acorde arpejado), chegando, depois de um acorde dissonante (sétima dominante), à seção seguinte, no tom de ré maior.

Para Hocquard (1994), ré maior é um tom glorioso e brilhante, representativo da força e da potência íntima. É a potência não verbalizada da jovem mulher diante de seu marido. Embora o marido tente submetê-la por conta de sua superioridade financeira, de idade e, por que não, de gênero, a mulher não é uma vítima totalmente passiva. Interessante é que a sequência a mostra como uma *DJ*, como alguém que tem o poder de controle, no caso, da música que é ouvida.

Uma outra forma de sua resistência está nos questionamentos propostos ao marido. Nessa sequência, assim que ouvimos os dois últimos acordes da transição para a seção em ré maior, a jovem esposa lhe pergunta se ele já foi ao Museu de História Natural e folheia um livro com desenhos de ossos enquanto fala: “[...] É a mesma matéria-prima para todos, mas arranjada de forma diferente, para um rato, um elefante, um homem”³⁵⁸. A resposta do marido a essa observação aparecerá só bem mais adiante, quando o casal vai ao museu.

A seguir, durante a variação em semicolcheias da música, a mulher folheia um livro de arte com quadros de Manet (primeiro, *La Blonde aux seins nus* e, depois, a famosa *Olympia*). Numa elipse, durante o passeio dos dois no museu do Louvre, vemos um quadro que não pertence ao movimento impressionista, como os do livro da personagem, sendo mais próximo

³⁵⁵ Na verdade, o que ouvimos no filme é uma variação ou uma improvisação em cima da partitura encontrada.

³⁵⁶ Dahan (2004) chama a atenção para o fato de que, ironicamente, apesar de ser ouvida uma peça para piano nesse momento, o instrumento da casa está fechado e se mantém “inativo” durante todo o filme. Ela considera que o piano está ali apenas como símbolo ostentatório da burguesia, também sugerido pelo fato de que, junto ao piano fechado, está o marido e todo poder econômico que dele emana.

³⁵⁷ Na decupagem técnica, era prevista uma música com “orquestra e canto”. Bresson preferiu deixar essa referência para os momentos seguintes, referentes à música de Purcell.

³⁵⁸ Fala completa no original: “*Tu connais le Museum d’Histoire Naturelle au Jardin des Plantes ? Il faut y aller. On a un choc... C’est la même matière première pour tous, mais arrangée différemment, pour une souris, pour un éléphant, pour un homme*”.

ao que se considera como Neoclássico: *Jupiter dévoilant Antiope* (“Jupiter tirando o véu de Antiope”), de Antoine Watteau³⁵⁹. Então, a música é interrompida no primeiro acorde do compasso 86, e o marido diz: “As Vênus e as Psichés nuas que ela admirava no Louvre me faziam pensar na mulher mais como instrumento de prazer”³⁶⁰.

É importante observar que também é neoclássico o quadro grande no apartamento, com uma mulher nua contorcida, presente em vários enquadramentos do filme. Aliás, até esse momento, o filme parece estar sob o signo do Classicismo³⁶¹: Mozart, os quadros mostrados, o filme *Benjamim, o despertar de um jovem inocente* (Michel Deville, 1968) que o casal assistira no cinema.

Sobre este último, com efeito, vários críticos associaram suas imagens a pintores franceses do século XVIII, como Wateau e Fragonard (SEKNADJE-ASKÉNAZI, 2002). Em entrevista, o diretor Michel Deville fala:

Em pintura, sobretudo no que se refere às roupas, nós nos referenciamos principalmente à Fragonard, que pintou ou desenhou mulheres em roupas tão simples quanto as nossas. Quanto ao resto, confesso que a pintura ‘ensolarada’ dos impressionistas nos inspirou mais que a atmosfera um tanto cinzenta dos quadros de Watteau ou de Lancret. (in: LANGLOIS, 2002, p.14, na qual é citada outra entrevista dada por Deville em 1968).³⁶²

Embora Deville negue a inspiração em Watteau, a atmosfera do filme nos faz pensar nas “cenas galantes” do pintor (aproximação feita também por Seknadje-Askénazi, 2002): ele se passa no século XVIII e conta o *début* na vida mundana de um jovem órfão de 17 anos, Benjamim, por meio de uma festa no jardim do castelo de sua tia.

Watteau pertence ao Rococó, considerado como uma variação ostentatória e exagerada do Barroco, ao mesmo tempo em que, na França, o estilo galante o aproxima ao Classicismo. Para Arnold Hauser (1972), as cenas galantes de Watteau não seriam o regresso a uma

³⁵⁹ A exposição temporária apresentada no Museu do Louvre, de 02/12/2010 a 14/02/2011, tinha o título de *L’Antiquité revêe* (A Antiguidade sonhada) e compreendia quadros do chamado Neoclassicismo (1770-1790), movimento que representava uma renovação do gosto pela Antiguidade, apoiando-se na tradição clássica de Poussin. Havia, nessa época, a corrente do Neobarroco, caracterizado por uma arte mais expressiva, como nos quadros de Fragonard, pintor influenciado por Watteau. Houve, ainda, o Neomaneirismo, caracterizado pela estética do sublime, do terrível, das sombras (por exemplo, o quadro do apartamento do casal, no filme). Além disso, como a Psiché de que fala o marido, a propaganda da exposição apresentava o quadro de David, *Psiché abandonnée* (Hauser, 1972, aproxima David também à pintura romântica nascente).

³⁶⁰ No original: “*Les Vénus et les Psychés nues qu’elle admirait au Louvre me faisaient plutôt voir la femme comme un instrument de plaisir*”.

³⁶¹ Na decupagem técnica, era previsto que o casal passeasse pela sala de pinturas da Renascença Italiana do Louvre e o quadro seria de Ticiano. Talvez a mudança para Watteau (e aí, pensando-se na sua série “cenas galantes” sobre a qual comentaremos a seguir) tenha sido em função de buscar uma maior unidade com outros elementos do filme, como a música e o trecho de *Benjamim*.

³⁶² No original em francês: “*En peinture, surtout en ce qui concerne les costumes, nous nous sommes principalement référés à Fragonard qui a peint ou dessiné des femmes dans des costumes aussi simples que les nôtres. Pour le reste, j’avoue que la peinture ‘ensoleillée’ des impressionistes nous a davantage inspirés que l’atmosphère un peu grise des tableaux de Watteau ou de Lancret*”.

natureza idílica rousseauniana, mas sim ao ideal arcádico, que conjuga natureza e civilização, sensualismo e racionalismo. Nelas, o mundo bucólico estaria sob o disfarce artificioso da sociedade civilizada (HAUSER, 1972),³⁶³ tal qual na atmosfera de *Benjamim*, assim como, de certa maneira, nas sequências de *Uma mulher suave* no Bois de Boulogne, onde casais passeiam em seus carros pelo bosque, num dia luminoso³⁶⁴.

Benjamim foi comparado por René Predal (2002) a uma *marivaudage*, adjetivo criado para descrever o espírito das comédias de Marivaux, recheadas de aspectos sociais e, muitas vezes, em torno do amor. Por sua vez, Hauser (1972) aproxima o rococó de Watteau a esse mesmo escritor.

Como mostra Hauser (1972), tanto Watteau quanto Marivaux, embora tenham se expressado segundo as convenções da alta sociedade, só foram redescobertos no século XIX. Pois, durante muito tempo, a arte na França estivera sob influência estrangeira: tanto a Renascença, como o Maneirismo e o Barroco tinham sido importados da Itália e da Holanda. Além disso, a corte era, então, o centro da vida artística. Já na época de Watteau, começava a despontar um novo público, constituído por uma aristocracia de espírito progressivo e uma classe média burguesa ilustrada (HAUSER, 1972).

Há, a partir daí, um “aburguesamento” da pintura francesa, que culminará nas obras do Impressionismo, como os quadros de Manet mostrados em *Uma mulher suave*. Com efeito, neste filme, a atmosfera é a da intimidade burguesa, tendo sido por muitos - como Semolué (1993) e Aspahan (2008) - aproximada às cenas interiores da pintura holandesa do século XVII, em especial, de Vermeer.

O rococó produz uma forma incisiva de *l'art pour l'art*; o seu sensual culto da beleza, a sua linguagem formal, afetada e requintada, equilibrada e melodiosa, excedem toda a espécie de Alexandrismo. A sua arte pela arte é, de certo modo, ainda mais genuína e mais espontânea do que a do século XIX, visto que não é apenas programática e mera intenção, mas a atitude natural de uma sociedade passiva, frívola e cansada, que se volta para a arte para que ela lhe dê prazer e repouso. O rococó representa efetivamente a fase final numa cultura do gosto, em que o princípio da beleza é ainda onipotente, o derradeiro estilo em que ‘belo’ e ‘artístico’ são sinônimos. Na obra de Watteau, Rameau e Marivaux, e mesmo na de Fragonard, Chardin e Mozart, tudo é ‘belo’ e melodioso; em Beethoven, David e Delacroix o caso já é diferente – a arte torna-se ativa, combativa, e a busca veemente dos meios de expressão viola a estrutura formal (HAUSER, 1972, p. 681)

Vemos, na citação de Hauser, referências tanto a Rameau (um dos compositores presentes na trilha musical de *Benjamim*), como a Mozart. Em relação ainda à sua *Fantasia K 397*, é interessante observar que ela foi da mesma época que a *Missa em dó menor*, analisada

³⁶³ Hauser considera também que, nessa série, Watteau rompe com a tendência para o monumental do Barroco, dando lugar a uma maior delicadeza e intimidade. É, para ele, uma arte que segue o critério do agradável e do convencional, características do Classicismo em geral.

³⁶⁴ Uma referência também ao filme de 1945, *As damas do Bois de Boulogne*.

em *Um condenado à morte escapou*, portanto, num período em que Mozart estava bastante interessado em Bach e no Barroco³⁶⁵.

Com efeito, o início da *Fantasia*, em ré menor, lembra bastante alguns prelúdios de Bach. Já o tom principal da seção ouvida no filme, ré maior, é bastante típico da obra de Mozart e de seu Classicismo (HOCQUARD, 1994). Portanto, se nesse primeiro momento dos discos há uma alternância entre as peças de Wiener e o repertório clássico, também em relação à música de Mozart em si e às referências a Watteau, há uma certa dualidade Barroco-Classicismo.

O outro momento de alternância dos discos na vitrola começa segundos antes dos 68 minutos de filme. Ouvimos os acordes do *rock* de Wiener³⁶⁶ ainda sobre as últimas imagens do Museu Nacional de Arte Moderna, visitado pelo casal. No plano seguinte, o marido está em casa, fazendo palavras-cruzadas.

O *rock* de Wiener vem, pois, sobre imagens da modernidade (os quadros do museu, a arte cinética) e do tédio da convivência (como mais uma marca da vida burguesa, as palavras-cruzadas ficam no lugar de um diálogo; é importante lembrar que, nesse momento, o silêncio, mais do que nunca, faz parte da vida dos dois, pois a sequência ocorre após o clímax da crise do casal e a doença da mulher): parece pertencer mais à figura do marido. Ele pega, então, um livro e o folheia. A música é interrompida bruscamente, fazendo com ele repare na mulher.

Passamos, então, a ouvir a peça de Purcell. Sobre a imagem da mulher junto à vitrola, a voz *over* do marido (“Ela tinha um ar tão vencido, tão humilhado, que me causava uma piedade dolorosa. Mas eu sentia também uma espécie de satisfação. A nossa desigualdade me comprazia”³⁶⁷), após o que música permanece ainda quase um minuto.

Figura 22 – alternâncias

Rock de Wiener



Purcell



³⁶⁵ Lembremos, porém, que Sadie (1988) fez a ressalva de que não se deve superestimar essa influência.

³⁶⁶ Aí, a partitura encontrada em Bobigny não corresponde ao que ouvimos. Segundo Madame Mylène Bresson (viúva do diretor), em conversa telefônica no dia 1/5/2012, Bresson não ficou contente e pediu para Wiener reescrever a música.

³⁶⁷ No original : “*Elle avait l’air si vaincue, si humiliée que j’en avais douloureusement pitié. Mais j’éprouvais aussi une sorte de satisfaction. Notre inégalité me plaisait*”.

O trecho de Purcell utilizado corresponde à parte final, de andamento lento (*Adagio*), da abertura instrumental de *Come ye sons of art*, peça constituída por um conjunto de odes (como os diversos movimentos das suítes barrocas) compostas em 1694 para o aniversário da rainha Mary. Embora sejam odes de celebração, devemos lembrar que a rainha morreu ainda jovem (tinha 33 anos), naquele mesmo ano, quando Purcell compôs também a sua música funeral. A morte, portanto, estava à espreita, assim como acontece em relação à jovem mulher do filme.

A abertura tem um nome de “sinfonia”: na época de Purcell, era uma das formas instrumentais que, tal como o “prelúdio”, serviam para introduzir as suítes³⁶⁸. É constituída por uma introdução de andamento lento (*largo*), um *allegro* e um *adagio*, portanto, nos moldes da abertura francesa de Lully. Com efeito, como observa Thurston Dart (1990), na Inglaterra de Purcell, a música francesa estava na moda, sendo a marca desse estilo bem reconhecível nas aberturas do compositor inglês.³⁶⁹ Há, assim, uma afinidade dessa parte do filme, em termos musicais, com *Pickpocket*.³⁷⁰

O *Adagio* (utilizado por Bresson praticamente todo, a partir do final do seu primeiro compasso) funciona como um movimento de interiorização (como costumam ser os segundos movimentos das sonatas, tal qual o *Andantino* de *A grande testemunha*), o que é confirmado pela redução da instrumentação, com retirada do trompete e do oboé. Essa introspecção também acontece no filme: o seu início após a interrupção do *rock* animado coincide com a mudança da imagem do marido para o plano da “mulher suave” (sendo vista por ele), que permanece até o fim da música.

Embora tenha várias notas alteradas e um certo sabor modal, o *Adagio* (e a abertura como um todo) termina no tom de ré maior (na verdade, na terça picarda de ré menor, abrindo para maior, conferindo uma luz e uma esperança à mulher), o mesmo do trecho da *Fantasia* de Mozart. Em sua última frase musical, há um curto diálogo³⁷¹ entre o segundo e o primeiro

³⁶⁸ As sinfonias se caracterizavam por serem executadas por vários instrumentos. A de *Come ye sons of art* é escrita para trompete, oboé, violinos, viola e baixo contínuo em sua primeira parte, e, na segunda, somente para as cordas e o baixo contínuo.

³⁶⁹ Dart (1990) ainda identifica vários “empréstimos” que Purcell teria feito a Lully e observa que o compositor inglês formou um conjunto de 24 violinos, numa imitação direta aos *Vingt-quatre violons* de Luís XIV. Entretanto, nesta abertura, o efetivo da orquestra é maior, com a introdução do trompete, do oboé e das flautas. O tenor Alfred Deller, no texto contido em seu disco (edições Alfred Deller), observa que tal instrumentação dava a *Come ye sons of art* um tom festivo. Já Robert King, no prefácio à sua edição da partitura de Purcell, atribui esse maior efetivo aos recentes sucessos do compositor no palco.

³⁷⁰ Outra afinidade com *Pickpocket* é a corrida de cavalos que o marido vê na televisão, como analisaremos no capítulo três.

³⁷¹ Como vimos nos itens referentes a *Mouchette* (no capítulo 1) e a *O diabo provavelmente*, o diálogo, na linguagem musical, é um dos processos de imitação, bastante utilizada na fuga e em outras peças a várias vezes.

violino, talvez sugerindo a alternância das vozes interiores da mulher. Mais uma vez, o marido é surdo ao conflito interno da esposa, entretido que está com as palavras-cruzadas.

Esse mesmo *Adagio* de Purcell é cantado pela mulher cinco minutos depois, enquanto é observada, sem perceber, pelo marido, que se espanta e sai de casa exasperado. Sémolué considera que essa música é o âmago do segredo da mulher: “o movimento lento de Purcell exprime a *suavidade* da ‘mulher suave’” (SÉMOLUÉ, 2011, p.199).

Esta sequência nos faz lembrar aquela em que Anne-Marie cantava seu tema em *Anjos do pecado*. Porém, diferentemente do canto impostado da personagem do filme de 1943, em *Uma mulher suave*, é realmente um cantarolar, mais próximo ao de Mouchette. Já Chantal Thomas (1989) aproxima esse momento de liberdade da mulher – afinal, ela só canta quando o marido não está em casa – aos momentos de recreação dos presos em *Um condenado à morte escapou*, em que ouvimos a música extradiégética de Mozart. Para Thomas, ambas são músicas que obedecem a uma lógica de necessidade, de alívio.

Na verdade, a indicação do cantarolar da esposa já está na novela de Dostoievski. Porém, nela, a música é “uma romança qualquer” (DOSTOIEVSKI, 2007, p. 70), ao passo em que, no filme de Bresson, a mulher evoca o *Adagio* de Purcell da outra sequência. Na verdade, o canto da mulher nos remete também a uma das odes da partitura: a cantada por soprano, *Bid the virtues* (“Ofereça as virtudes”). Como o trecho da abertura, está predominantemente em tom menor, com modalismos e num andamento mais lento que nas outras odes.

A semelhança não se limita ao aspecto musical: também a letra de *Bid de virtues* se destaca por uma devoção religiosa, enquanto as das outras odes fazem referências aos instrumentos musicais e à natureza. Assim, o soprano exorta um oferecimento de virtudes ao altar, pede que se aprenda com Maria (também uma referência à rainha Mary) a rezar e a conversar com o Eterno³⁷². Embora a religião propriamente dita não entre em questão no filme, a jovem se suicida agarrada a um crucifixo e sua correspondente russa, a um ícone ortodoxo. É interessante que Bresson tenha mantido esse aspecto mesmo num ambiente de um “mundo sem Deus”.

Voltando à sequência, o marido, após ter surpreendido sua mulher cantando, sai de casa e vê um trem passando na estação³⁷³. Quando volta, mais uma vez, temos um trecho de

³⁷² “*Bid the virtues, bid the Graces to the sacred shrine repair / Round the altar, take, take their places / Blessing with returns of prayer their great defender’s care. / While Maria’s royal zeal best instructs you how to play / hourly from her own, conversing with the Eternal throne.*” As letras das odes são, provavelmente, de Nahum Tate.

³⁷³ Isso nos faz pensar na sequência do curta-metragem *Gare du Nord* (1964), de Jean Rouch.

Purcell: a esposa está ouvindo, na vitrola, os trompetes iniciais da introdução instrumental da primeira ode após a sinfonia, *Come ye sons of art*, cujo título dá nome à peça inteira.

Com efeito, neste filme, poderíamos dizer que a música clássica pré-existente como um todo, está ligada à mulher, enquanto o *rock* e o bolero estão mais associados ao personagem do marido. Tal divisão é semelhante ao que acontece em *Vagas estrelas da Ursa*: neste filme de Visconti, anterior em alguns anos ao de Bresson, Suzanne Liandrat-Guigues (1994) observa que a música dançante do rádio é ligada ao marido e, a de César-Franck, à protagonista feminina.

Além das alternâncias de discos na vitrola, também ouvimos, em *Uma mulher suave*, a música incidental de outro filme e de uma peça de teatro. Assim, pouco depois dos 17 minutos de filme, o casal vai assistir ao já citado *Benjamim, o despertar de um jovem inocente* (1968), de Michel Deville.

Ainda sobre o letreiro do cinema Paramount-Elysées, ouvimos já o quarto movimento da *Sinfonia n.88* de Haydn. Na verdade, Bresson deslocou esse trecho sonoro, que, em *Benjamim*, está bem depois das imagens mostradas em *Uma mulher suave*. Com isso, aproximou duas músicas de dança: o rondó de Haydn e a *Pantomima* de Mozart, parte do *ballet Les petits riens* (“Os pequenos nada”), de Noverre³⁷⁴, que acompanha o trecho do filme utilizado.

Então, sobre a imagem do casal no cinema, ouvimos o canto dos passarinhos de *Benjamim* e, logo depois, a música de Mozart. A seguir, vemos imagens do filme de Deville: plano médio do ator Pierre Clémenti, que interpreta o papel-título, plano geral do parque do castelo, com convidados e carruagens, seguindo com o plano em que Benjamim recebe um beijo de uma mulher. A partir daí, ouvimos apenas o diálogo do filme e sua música ininterrupta sobre as imagens da “mulher suave” do filme de Bresson.

Sémolué (1993) e Hanlon (1986) observam que, ao colocar esse trecho de *Benjamim* em seu filme, é como se Bresson mostrasse tudo o que seria contrário ao seu cinema. Por exemplo, o diálogo que ouvimos é realmente interpretado por atores profissionais. Aliás, no

³⁷⁴ A música para esse *ballet* foi escrita por Mozart em 1778, em Paris. Foi durante o período em que, após muitos conflitos com o arcebispo Colloredo de Salzburg, o compositor deixou a cidade para buscar um posto em outro local. Foi inicialmente a Mannheim e acabou ficando um tempo em Paris, sem muito sucesso. *Les petits riens* é, portanto, anterior ao período da *Fantasia*, que ouvimos em *Uma mulher suave*. Contém uma abertura e várias contradanças.

filme de Deville, estão várias estrelas do cinema francês, como Michèle Morgan³⁷⁵, Catherine Deneuve e Michel Piccoli.

Quanto à música, Sémolué (1993) e Hanlon (1986) consideram ser o tipo de clássico que se espera num filme de época. Há, no filme inteiro, peças de compositores do século XVIII, seu próprio tempo diegético: Boccherini, Haydn, Mozart e Rameau. É diferente, pois, do efeito de disparidade, causado, nos filmes de Bresson, pela presença de músicas de um tempo diferente, tal como acontece em *Uma mulher suave*, e como analisamos no capítulo um. No entanto, Deville nos contou, em entrevista (nos Anexos), que normalmente gosta de obter esse efeito de “contraponto” (palavra empregada pelo diretor), embora, em *Benjamim*, não tenha lançado mão dele, pois precisava de músicas diegéticas para as danças.

Na verdade, *Benjamim* foi escolhido para a sequência do cinema em *Uma mulher suave* porque era um filme recente (lançado em 1968, pouco antes do filme de Bresson) da mesma produtora Mag Bodard. Daí, a facilidade de obtenção dos direitos para a exibição do trecho. Apesar dessa praticidade, Bresson não deixa observar uma certa semelhança entre a libertinagem em *Benjamim* e a sensualidade em *Uma mulher suave*.

Tratava-se de projetar um filme qualquer na sala de cinema para onde ia a minha protagonista. A Parc-film e a Paramount, com quem eu trabalhava, eram também os distribuidores de *Benjamim*, isso facilitava as coisas. A libertinagem de *Benjamim* não ia de encontro à sensualidade de *Une femme douce*. (in:TINAZZI, 1976, p.118)³⁷⁶.

Com efeito, no diálogo de *Benjamim* ouvimos uma proposição de encontro amoroso, enquanto vemos, no filme de Bresson, o flerte no cinema do homem sentado na cadeira vizinha à da mulher suave, levando seu marido a trocar de lugar com ela.

Além disso, no filme de Deville, houve a participação de vários colaboradores costumeiros de Bresson, como o sonoplasta Daniel Couteau e o músico Jean Wiener³⁷⁷. É

³⁷⁵ Bresson se refere a esta atriz numa entrevista, em 1955, falando sobre a obviedade da interpretação de atores conhecidos: “Os filmes que fazemos atualmente com atores serão documentários, documentários de atores para uns cem anos. Eis como era Michèle Morgan em 1955, e é tudo o que veremos. Pois, vocês já perceberam provavelmente, os filmes se desatualizam, eles se desatualizam quase sempre pelo jogo”, tradução nossa do francês (in: *Une mise-en-scène n’est pas un art*, entrevista com Bresson presente em *Hommage à R. Bresson*, suplemento ao n. 543 dos *Cahiers du cinéma*).

³⁷⁶ “si trattava di proiettare nella sala del cinema dove andava la mia protagonista un film qualsiasi. La Parc-film e la Paramount, le case con cui lavoravo, erano anche i distributori di *Benjamim*, questo facilitava le cose. Il libertinaggio di *Benjamim* non andava incontro alla sensualità di *Une femme douce*” Tinazzi (1976) não indica de que entrevista veio a fala de Bresson.

³⁷⁷ Há também colaboradores comuns de Bresson em outros filmes de Deville. É o caso de Jean-Jacques Grünenwald, que compôs a música dos quatro primeiros filmes do diretor, entre 1961 e 1964 (*Ce soir ou jamais*; *Adorable menteuse*; *À cause, à cause d’une femme*; *L’Appartement des filles*), sob o pseudônimo de Jean Dalve (como nos chamou a atenção Deville, “Dalve” seria um anagrama do final do nome “Grünenwald”). Segundo Deville, o motivo desse disfarce foi que, na época, Grünenwald estava compondo uma ópera e seu editor não considerava algo sério fazer música para filmes leves (in: LANGLOIS, 2002, p.15; também em nossa entrevista). Deville nos conta também que conheceu Grünenwald e sua música na época em que trabalhava como estagiário

bem verdade, como nos relatou o próprio Deville em entrevista, que o engajamento de Wiener no filme foi sugerido pela produtora Mag Bodard, a fim de que o compositor pudesse receber o dinheiro dos direitos autorais, já que estava com problemas financeiros na época. Foi uma participação pequena, apenas uma peça no final do filme imitando o estilo dos compositores clássicos do restante da trilha musical.

Não só a coincidência desses colaboradores, mas vários outros aspectos fazem-nos pensar que a presença deste trecho de *Benjamim* em *Uma mulher suave* tem uma ambiguidade parecida com a que proporcionava *Amour quand tu nous tient* em *Quatro noites de um sonhador*.

Da mesma forma que *Uma mulher suave*, *Benjamim* contém apenas música diegética (apenas nos créditos ouve-se música extradiegética e, mesmo assim, segundo nos contou o diretor, a pedido de Mag Bodard). Grande parte do filme – inclusive o trecho que Bresson retirou - se passa numa festa no parque do castelo da tia de Benjamim, havendo, assim, um imperativo realista para a presença da música. Inclusive, para justificá-la, Deville mostra, várias vezes, os músicos, no jardim, tocando seus instrumentos, aspecto que nos lembra os filmes de Bresson, em especial os da última fase.

Outro ponto em comum de Michel Deville com Bresson é que, logo no início de *Benjamim*, uma personagem toca, ao cravo, os primeiros compassos do *Adagio* do Concerto n.23 para piano de Mozart, os mesmos que ouvimos, também de forma diegética, em *O diabo provavelmente*.

Sobre a música de *Benjamim*, Jean Wiener concorda com o repertório utilizado, considerando que Deville “achou – com razão – que essas peças eram tão bonitas e ‘colavam’ tão perfeitamente às cenas, que ele as manteve” (WIENER, 1978, p.194)³⁷⁸. Como Bresson, o diretor era um grande amante de música clássica e utilizou o repertório pré-existente em grande parte de seus filmes para obter um controle sobre a música. Na entrevista contida no livro organizado por Garel e Porcile (1992), ele explica que, desta maneira, conseguia conhecer a música já desde a escrita do roteiro, afirmando também que não gostava de “ser

de direção em *La vérité sur bébé Donge* (Henri Decoin, 1952) e *Les amants de Tolède* (Henri Decoin, Fernando Palacios, 1953). Ao fazer seus próprios filmes, pensou em Grünwald, porque gostava do contraste de um compositor “sério” escrevendo música de dança. A parceria foi até brigarem por causa da trilha musical de *L'appartement des filles*. Deville havia gostado muito do esboço que o compositor havia feito. Porém, Grünwald deixou a orquestração a cargo de Jacques Météhem, o que resultou numa música “pesada”(ver na entrevista, nos Anexos). Outro colaborador comum entre Bresson e Deville foi a atriz Dominique Sanda, a mulher suave de Bresson, que atuou num filme de Michel Deville dez anos depois, *A viagem (Le voyage en douce)*, 1980).

³⁷⁸ Tradução nossa do francês: “il trouva - à juste titre - que ces airs étaient si jolis et ‘collaient’ si parfaitement à ses scènes, qu’ils les garda”

colocado no último momento diante do fato consumado, como acontece de maneira mais frequente com um compositor vivo.”³⁷⁹ (GAREL, PORCILE, 1992, p.105).

Deville nos contou também que costumava anotar num caderno as músicas ouvidas no rádio que pudessem ser interessantes para um filme, ou seja, trechos com alguma característica bem marcante e com uma orquestração simples (isso não impediu que o diretor tenha usado compositores normalmente considerados “difíceis” como Bartok).

Em outra entrevista, Deville fala sobre o seu uso de música clássica pré-existente de uma maneira que nos faz lembrar bastante Bresson:

Eu nunca coloco uma música para sustentar uma cena, sentimental porque há sentimento, cômica porque há gags, enfim, uma música que sublinha um efeito, que faria pleonasma. Para mim, a música deve falar por ela mesma, como um personagem (in: LANGLOIS, 2002, p.15).³⁸⁰

Se Deville conseguiu cumprir o que pretendia, já é outro estudo que não cabe aqui fazê-lo.

Críticas ambíguas de Bresson a obras e encenações dentro do filme voltam na próxima saída do casal, dessa vez no teatro, onde assistem *Hamlet*. Chegando em casa, a jovem esposa pega o livro com a peça de Shakespeare e, tal como se fosse o próprio Bresson (HANLON, 1986), reclama que a encenação omitiu justamente a parte em que Hamlet pedia contenção aos atores de sua peça dentro da peça.

Com efeito, muitos críticos reclamaram da falta de qualidade de tal encenação, o que, para Michel Mohrt, seria, por si só, uma proeza:

Claro, Hamlet é muito mal encenado na França, mas encená-lo tão mal, tão falso, já é por si um *tour de force*. A morte tão bela do doce príncipe é escamoteada, o duelo reduzido a uma gesticulação derrisória. Sem dúvida Bresson quis ridicularizar um certo modo de encenar a tragédia (MOHRT, 1969)³⁸¹

Reforçando a ambiguidade dessa sequência, no final da peça, ouvimos trompetes e tambores durante um monólogo de Hamlet. Este, reclama, então: “mas por que esse rolamento de tambores?” Parece revoltado com tal efeito espetacular sublinhando a emoção. Por outro lado, a presença dos tambores nos evoca a música de *O processo de Joana d’Arc*.

Finalmente, observamos também que, se em *Uma mulher suave*, o casal vai assistir a um filme e a uma peça de Shakespeare, na novela correspondente de Dostoievski (2007), os

³⁷⁹ “*je n’aime pas être mis au dernier moment devant le fait accompli, comme cela se passe le plus souvent avec un compositeur vivant.*”

³⁸⁰ No original em francês: “*Je ne mets jamais une musique pour soutenir une scène, sentimentale parce qu’il y a du sentiment, comique parce qu’il y a des gags, en somme une musique qui souligne un effet, qui ferait pléonasmie. Pour moi la musique doit parler en elle-même, comme un personnage.*”

³⁸¹ No original em francês: “*Certes, Hamlet est bien mal joué en France, mais le jouer si mal, si faux, c’est en soi un tour de force. La mort si belle du doux prince est escamotée, le duel réduit à une gesticulation dérisoire. Sans aucun doute Bresson a voulu ridiculiser une certaine façon de jouer la tragédie.*”

personagens vão ver a opereta *Aves canoras* (*La périchole*, 1868) de Jacques Offenbach, quase contemporânea do livro, e, no teatro, uma peça do autor russo P.I. Iurkiévitch, com o sugestivo título *Em busca da felicidade*. Como vimos a respeito das referências musicais em *Noites brancas*, Dostoievski sempre buscava incluir em seus livros peças, óperas e romances contemporâneos. A única referência do livro original mantida em *Uma mulher suave* é a citação do *Fausto* de Goethe, que o homem faz num dos primeiros encontros com a jovem.

2.5 A missa de Bresson

Se eu compusesse uma ópera, sabe, eu me utilizaria de um tema do *Fausto*. [...] Invento uma catedral gótica, o interior, os coros, os hinos. Gretchen entra e ouvem-se os coros da Idade Média, para que se tenha uma ideia do século XV. Gretchen está melancólica: primeiro um recitativo em voz baixa, mas terrível, torturante. E os coros ressoam num canto sombrio, severo, indiferente: *Dies irae, dies illa!* (Dostoievski, *O adolescente*)

Hinos religiosos e música tocada em órgão são ouvidos em alguns filmes de Bresson e, por isso, reunimos todos esses momentos nesse item, como se, juntos, eles correspondessem a uma missa.

Nesses momentos, não aparece, necessariamente, um instrumento ou cantores que justifiquem o caráter diegético da música. Por exemplo, a música de órgão quando Anne-Marie entra na capela para rezar em *Anjos do pecado*. Também durante o casamento de Agnès, em *As damas do Bois de Boulogne* (nesse filme, o órgão já estava indicado por Bresson desde o seu argumento), no qual a solenidade da música adiciona um efeito de tensão quanto à revelação do segredo da moça.

A presença do órgão nesses dois filmes não é nenhuma surpresa: em ambos a música foi composta por Jean-Jacques Grünenwald e são sequências que se passam em igrejas. De fato, o órgão é um instrumento utilizado como acompanhamento na liturgia católica desde o século XV e, por isso, tornou-se quase um símbolo dela³⁸².

Os hinos *Salve Regina*, *Dies Irae*, *Requiem aeternum* e *Panis angelicus*, que analisaremos a seguir, são cantos próprios de determinados dias do ano litúrgico ou de ocasiões especiais, como as missas de Réquiem, no caso de *Dies Irae* e *Requiem aeternum*. No caso do *Salve Regina*, é próprio da festa da Imaculada Conceição, embora fosse também

³⁸² Interessante é que o órgão fora banido da Europa Ocidental durante a Roma Cristã (na verdade, o seu instrumento antecessor, o “órgão hidráulico”) e grande parte da Idade Média, porque tinha estado presente nas arenas romanas durante o massacre de cristãos. Somente no século X foi incorporado ao culto católico, sendo o único instrumento permitido como acompanhamento às vozes durante o restante da Idade Média. Informações contidas na apostila do curso de História da Música, do professor André Santos, da Escola de Música da UFRJ.

bastante cantado nas missas de sábado em geral³⁸³. Finalmente, o *Panis angelicus* é a sexta estrofe do hino *Sacris Solemnis*, escrito por São Tomás de Aquino para a festa de *Corpus Christi*, estabelecida pelo Papa Urbano IV em 1264³⁸⁴.

O uso desses cantos faz referência à Idade Média (tal como a história do *Fausto* de Goethe, baseado numa lenda do século XV, da epígrafe retirada de Dostoievski), ainda mais evidente no *Requiem aeternum*, presente num filme que se passa no próprio Medievo.

Todos são do tipo cantochão, ou melhor, *cantus planus*: um canto em latim *a cappella* (sem acompanhamento instrumental, embora, em *A grande testemunha* haja um acompanhamento de órgão para o *Panis angelicus*), utilizado na liturgia cristã ocidental³⁸⁵, cuja textura é monofônica, ou seja, só há uma voz principal – a outras cantam em uníssono (a mesma nota, na mesma altura) ou numa oitava acima ou abaixo. Mais especificamente, são hinos do tipo canto gregoriano³⁸⁶, executados até hoje por várias congregações no mundo católico. Na missa medieval, o canto era restrito aos homens, porém, em congregações femininas, como a de *Anjos do pecado*, os hinos eram cantados pelas integrantes.

A presença de tais hinos nesses filmes de Bresson, inclusive num contexto mais contemporâneo, como em *Pickpocket* e em *A grande testemunha*, faz-nos pensar nas declarações do diretor, em entrevistas, deplorando o fato de que, na maior parte das missas, tenha-se abandonado o canto gregoriano e toda a grande música religiosa: “essas missas que desviam a adoração de Deus com cantos imbecis” (BABY, 1971)³⁸⁷. O diretor notava mesmo “baixas de tensão mística que acompanham a passagem da missa do latim ao francês, essas perdas de mistério” (DELAIN, 1972)³⁸⁸. Portanto, a presença do canto gregoriano, assim a

³⁸³ Informação contidas no verbete “antifona” da Enciclopédia Grove.

³⁸⁴ <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/SacrisSol.html>

³⁸⁵ Roland de Candé (1978) explica que essa denominação *planus* pode ter várias interpretações. Por exemplo, ele indica que, até o século X, *planus* significava um canto no registro grave. Já no século XIII, *musica plana* se referia àquela de ritmo livre, em oposição à *musica mensurata*, em que a duração das notas é indicada. A partir do século XVIII, *cantochão* se refere a qualquer música litúrgica em latim monofônica. Ricardo Benevides também faz a ressalva que tal denominação foi uma forma depreciativa com que a Renascença polifônica se referia à música medieval. Não queremos entrar nessa polêmica e usaremos “cantochão” sem juízo de valor.

³⁸⁶ Na Idade Média, havia vários tipos de cantos monofônicos, como o velho canto romano, o canto galiano, o canto ambrosiano, o canto moçárabe etc, que foram suplantados pelo canto gregoriano ao longo dos séculos VIII ao XI (com exceção do canto ambrosiano, que permaneceu no Norte da Itália, e do canto moçárabe, em regiões da Espanha), originado ele próprio a partir de elementos do canto galiano e do velho romano (informações contidas na apostila de André Santos e em Candé, 1978). Candé (1978) lembra também que, apesar do nome e de ter sido inicialmente a ele atribuído, não foi o papa Gregório Magno o seu criador, mas foi um tipo de canto imposto em todo o império, dois séculos depois, pelo imperador Carlos Magno, que acreditava estar, com esse repertório, voltando às fontes de Gregório.

³⁸⁷ Tradução nossa de: “*ces messes qui détournent de l’adoration de Dieu par des cantiques imbéciles.*”

³⁸⁸ Idem: “*baisses de tension mystique qui accompagne le passage de la messe du latin en français, ces pertes de mystère.*”

salmódia em latim na missa da prisão em *O dinheiro*, pode ser entendida como uma espécie de manifesto de Bresson contra o estado de coisas nas missas do seu tempo.

A missa ordinária, ou seja, aquela que compreende cantos sempre utilizados ao longo do ano litúrgico, é constituída por: *Kyrie*³⁸⁹ – *Gloria* – *Credo* – *Sanctus* – *Benedictus* – *Hossana* – *Agnus Dei* – *Ite missa est*. Já nas missas de Réquiem – missa pelo mortos, tal como em *Pickpocket* -, há, comumente, um intróito, o *Requiem aeternum* e uma sequência, o *Dies Irae*. Nos filmes em que estão, *Lancelot do lago* e *Pickpocket*, respectivamente, não vemos os cantores, só ouvimos a música, entendida, porém, como diegética por conta do contexto.

O texto de *Requiem aeternum*³⁹⁰ ouvido em *Lancelot do lago* é:

*Requiem aeternam, dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis*

O descanso eterno, dai-lhes Senhor
e a luz perpétua os ilumine.

O canto está no modo tritus plagal³⁹¹, que possui, segundo Candé (1978), um *ethos* entendido como voluptuoso, nostálgico, expressando um arrependimento.³⁹² Embora essa classificação seja um tanto arbitrária (como considera o próprio Candé), essa caracterização parece-nos bastante adequada ao momento de *Lancelot do lago* em que o ouvimos: após a volúpia contida do primeiro encontro de Guinevere e Lancelote, em que este se mostra arrependido pelas demonstrações de amor do passado e pede que a rainha lhe dispense das obrigações para com ela.

Com efeito, os cavaleiros acabavam de voltar de um longo tempo em busca do Graal e muitos foram mortos - como bem vimos na sequência do prólogo -, e o canto pede pelas almas deles, mas sem a carga acusatória de *Dies Irae*. Porém, a placidez da música religiosa, dada tanto pela sua letra quanto pela melodia do canto gregoriano, contrasta com o clima tenso da sequência.

³⁸⁹ Vimos que Bresson utilizou um *Kyrie* em *Um condenado à morte escapou*, analisado no primeiro capítulo. Mas ele é retirado de uma missa de Mozart, não é canto gregoriano.

³⁹⁰ Lindley Hanlon (1986) menciona, equivocadamente, que o canto seria o *Benedictus*.

³⁹¹ Há oito modos medievais, que são divididos entre autênticos e plagais. Diferente da música tonal, cujo grau mais importante é o primeiro na oitava de cada tom (a tônica, que se repete no final da oitava), o modo medieval é caracterizado pela nota final da melodia, que pode não ser a última (CANDÉ, 1978). Os modos plagais, por exemplo, começam uma quarta abaixo de sua nota final (a mesma do correspondente modo autêntico). Há muita confusão por conta do uso concomitante de nomes oriundos dos antigos modos gregos. Adotamos, então, a nomenclatura dos modos eclesiásticos medievais:

Protus autêntico – de ré a ré. Nota final: ré

Protus plagal – de lá a lá. Nota final: ré.

Deuterus autêntico – de mi a mi. Nota final: mi

Deuterus plagal – de si a si. Nota final: mi.

Tritus autêntico – de fá a fá. Nota final: fá

Tritus plagal – de dó a dó. Nota final: fá.

Tetrardus autêntico – de sol a sol. Nota final: sol.

Tetrardus plagal – de ré a ré. Nota final: sol.

³⁹² Agradeço ao estudioso de música medieval Ricardo Benevides pela identificação da letra e do modo.

Ela começa com o plano das pernas de Lancelote entrando no recinto e termina com o olhar inquisidor da rainha se desviando do altar para ele. A tensão aumenta mais ainda pelo fato de que o canto gregoriano é pontuado pelos ruídos da armadura de Lancelote. Na verdade, os ruídos estão em primeiro plano sonoro, com um volume muito mais alto que a música: é como se, nessa sequência, ela fosse apenas música de fundo.

Assim, os ruídos da armadura fazem com que o tema da morte, reforçado pela ênfase nas imagens dos personagens dos dois amantes, se misture e suplante a “presença divina” (DAHAN, 2004), representada pela atmosfera contemplativa da música. Esta é uma das razões por que Sémolué (1993) considera que não há um clima religioso no filme, apesar das referências a Deus e à busca do Graal.

Em *Pickpocket*, o *Dies Irae* está na missa que é celebrada pela morte da mãe de Michel. Na verdade, ouvimos a música já na sequência anterior, quando o protagonista ainda visitava a moribunda, no procedimento de antecipação pelo som. Mesmo sem a competição dos ruídos, como em *Lancelot*, o volume do canto está relativamente baixo. Seguindo também uma lógica semelhante à de outras sequências do filme, é este hino que nos dá uma referência maior do lugar, já que a imagem mostra muito pouco: vemos Michel, Jeanne e Jacques, de costas e contritos, sentados em bancos de igreja, há velas e um pano branco sobre o altar.

O hino é cantado por vozes masculinas (não há referência ao nome dos intérpretes) sem acompanhamento instrumental. Surgido no século XIII, *Dies Irae* está no modo medieval *protus* autêntico, que apresenta um *ethos* nobre e tranquilo (CANDÉ, 1978), como parece ter sido, em vida, a personagem da mãe de Michel.

Por outro lado, faz referência também à situação de Michel já a partir do seu título (“Dia da Ira”). A letra evoca a ira de Deus e o julgamento divino: Bresson começa, justamente, pela sexta estrofe do hino e vai depois para o início dele, momentos em que a palavra “Juiz” aparece duas vezes. Assim, ouvimos, no filme³⁹³:

<i>Judex ergo cum sedebit</i>	Quando o Juiz se assentar
<i>Quidquid latet apparebit:</i>	o oculto se revelará,
<i>Nil inultum remanebit.</i>	Nada haverá sem castigo!
<i>Dies irae! Dies illa</i>	Dia da Ira, aquele dia
<i>Solvat saeculum in favilla</i>	Em que os séculos se desfarão em cinzas
<i>Teste David cum Sibylla!</i>	Testemunham David e Sibila!
<i>Quantus tremor est futurus,</i>	Quanto terror é futuro,
<i>Quando judex est venturus,</i>	quando o Juiz vier,
<i>Cuncta stricte discussurus!</i>	Para julgar a todos irrestritamente!

³⁹³ Letra e tradução em http://pt.wikipedia.org/wiki/Dies_Irae. A letra em latim também está presente no *Graduale Romanum*, enciclopédia de hinos em latim, disponível na Internet.

A primeira estrofe utilizada ainda faz referência a algo “oculto”, os roubos que Michel realiza e cujos objetos ele esconde em seu quarto. De qualquer forma, a letra diz que todos serão julgados, inclusive a mãe morta de Michel, mesmo que Jeanne afirme, na sequência seguinte, que “ela era perfeita”.

Assim, o hino também se associa a esse momento imediatamente posterior em que, já de volta à sua casa, Michel pergunta a Jeanne se ela acha que todos serão julgados. Michel não acredita nesse julgamento: é como se, com a pergunta, ele estivesse se revoltando contra o que dizia anteriormente o *Dies irae*. O personagem está bastante altivo nesse momento, não suplicaria pelo perdão (conteúdo da segunda parte do hino, não utilizada por Bresson no filme).

Na verdade, ao consultarmos a decupagem técnica de *Pickpocket*³⁹⁴, percebemos que Bresson pretendia usar, na verdade, o canto *Libera me*, também parte da missa de Réquiem, porém, presente em seu final, no momento da Absolvição. O canto é uma súplica de perdão a Deus (“Libera, Deus, da morte eterna nesse dia temeroso”) e teria dado uma conotação diferente às lágrimas de Michel. A troca do canto corresponde também à adição à cena do personagem Jacques (na decupagem, Michel estava só na companhia de Jeanne), a voz da razão e do julgamento de valores.

Indo agora para o filme *A grande testemunha*, nele, ouvimos os dois primeiros versos do hino *Panis angelicus*, cantado pelo personagem Gérard (não é indicado quem foi o intérprete da música) durante a missa, no momento de elevação da hóstia. Com efeito, a letra do hino se refere ao “corpo de Cristo”:

<i>Panis angelicus</i>	Pão dos anjos
<i>Fit panis hominum;</i>	Torne-se o pão dos homens. ³⁹⁵

Assim, no início da sequência, a sineta indica a consagração da hóstia e vemos Marie e outras mulheres de costas e ajoelhadas. O órgão dá uma nota de introdução e, logo a seguir, começamos a ouvir os versos do hino. Marie se vira, olha para o alto e vê Gérard cantando na tribuna. Diferente dos outros dois cantos religiosos analisados até aqui, Bresson nos proporciona um certo momento de escuta, embora muito breve.

É também um dos exemplos de como se manifesta a ironia do diretor. Afinal, Gérard, que já nos fora apresentado como o chefe dos *mauvais garçons* na sequência do derramamento de óleo na estrada, agora, mostra ter uma bela voz, sendo mesmo o solista da igreja, e chamando a atenção de Marie. Por outro lado, levando-se em conta a letra do hino e a

³⁹⁴ Presente nos fundos do Crédit National da Cinemateca Francesa.

³⁹⁵ O hino está no modo *tetrardus* autêntico.

futura relação de amor e submissão da moça a Gérard, poderíamos dizer que há, neste momento, uma aproximação do corpo de Marie, a ser humilhado pelo rapaz (como no final do filme), com o corpo de Cristo.

Se os hinos *Requiem aeternam*, *Dies Irae* e *Panis angelicus* só aparecem em momentos pontuais em *Lancelot do lago*, *Pickpocket* e *A grande testemunha*, respectivamente, tal não é o caso do *Salve Regina* em *Anjos do pecado*. Com efeito, o canto é quase como uma marca musical da congregação de freiras dominicanas do filme, sendo ouvido em seis momentos.

Salve Regina é um dos hinos em louvor a Maria mais conhecidos. Segundo alguns pesquisadores, teria sido desenvolvido durante o século XI, como parece indicar tanto o vocabulário utilizado (por exemplo, “advogada”), que refletiria o espírito da época, quanto o tipo de melodia, comum nas missas deste século. É uma antífona, embora não seja seguida de um salmo, pois se constitui num canto independente.³⁹⁶ Por outro lado, possui a característica das antífonas em geral, como vimos no capítulo um: o versículo *Salve Regina*, cantado pelo solista, é respondido pelo coro.

A solista do hino em *Anjos do pecado* foi o soprano Irène Joachim³⁹⁷, que chega a aparecer no filme. Talvez por causa de sua formação lírica, Joachim canta com bastante *vibrato*, o que soa estranho se levarmos em conta a maneira de emissão de voz do *cantus planus* medieval, de que são exemplos as sequências já comentadas em *Pickpocket* e em *Lancelot do lago*. Quanto à letra completa da música, temos:

*Salve Regina, mater misericordiae:
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exules, fili Hevae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hoc lacrimarum valle.
Eia ergo, Advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
Nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens:
O pia:
O dulcis Virgo Maria.³⁹⁸*

*Salve Rainha, mãe de misericórdia:
Vida doçura e esperança nossa.
A vós clamamos, degredados, filhos de Eva.
A vós suspiramos, gemendo e chorando
Neste vale de lágrimas.
Eia, pois, Advogada nossa,
Volvei até nós os vossos olhos misericordiosos.
E Jesus, fruto bendito do vosso ventre,
Mostrai-nos depois deste desterro
É clemente,
É piedosa,
É doce Virgem Maria.*

³⁹⁶ Informações no verbete “antífona” da Enciclopédia Grove.

³⁹⁷ Irène Joachim era neta do famoso violinista Joseph Joachim e ficou conhecida por sua gravação de *Pélléas e Mélisande*, de Claude Debussy, com regência de Roger Désormière, parceiro do compositor Jean Wiener (e também, parte do círculo de amizades deste). A participação dela em *Anjos do pecado* se deve, provavelmente, ao fato de ser prima de Denise Tual, produtora do filme. Por outro lado, não foi a estreia de Joachim no cinema: ela havia aparecido também em *Bas-fonds* (1936), cantando num cabaré, e em *La Marseillaise* (1937), ambos de Jean Renoir. O que também corrobora que havia uma continuidade de técnicos e colaboradores entre Bresson e outros cineastas do cinema clássico francês.

³⁹⁸ Letra contida no CD *Gregorian Chant*, com o Coral da Schola da Hofsburkapelle de Viena, Philips. Tradução também contida no CD.

É, assim, tanto um hino de louvor a Maria, quanto uma prece, um pedido de clemência, sendo este bastante adequado a um filme que se passa basicamente num convento de mulheres, muitas delas ex-presidiárias. Como o *Dies Irae*, está no modo *protus* autêntico, de *ethos* nobre e tranquilo (CANDÉ, 1978), sentimento que convém a um lugar onde se prega a obediência aos preceitos da regra.

Em três dos seis momentos em que o hino está presente, ouvimos a frase “Salve Regina” e a resposta do coro de freiras. No início e no final do filme, o uso da antífona funciona como uma prece e as freiras cantam após uma injunção da madre superiora: antes da ida à prisão para buscar Agnès (o canto, aí, reforça o sentido de comunidade entre elas), como também durante e após a morte de Anne-Marie (nesse momento, temos um plano frontal de Irène Joachim cantando “Salve”).

A última sequência é o único momento do filme em que ouvimos quase todo o hino (até “O pia”), porém, aqui, a música está pontuada por sinos, que, aliás, já são ouvidos antes, anunciando a morte iminente de Anne-Marie (como voltaremos a analisar no terceiro capítulo, Douche, 2003, considera o sino como o símbolo da morte; a própria Anne-Marie escuta o “anúncio” e diz: “Vou morrer”). A música está junto também com as falas, em momentos extremamente tensos: os votos de Anne-Marie, feitos por Thérèse, ao que se segue o caminhar dela para se entregar à polícia.

Interessante é que, aí, o final do hino diegético se funde com o tema principal do filme, extradiegético. Em sua “marcha para o cadafalso”, Thérèse toma para si o tema da prisão. Portanto, há, nesta sequência, um *continuum* de: sinos – *Salve Regina* + sinos + falas – música extradiegética. Seria como uma música contínua da morte.

O segundo e o terceiro momento do *Salve regina* estão bem próximos, no início do filme. Na chegada da madre superiora com Agnès, ouvimos a letra “mostrai-nos depois deste desterro, ó clemente”: há um alívio pela liberação da moça do “desterro” da prisão. O hino também tem caráter jubilatório quando o ouvimos na comemoração da entrada de Agnès e Anne-Marie na congregação. Neste momento, a letra (“Salve Rainha, mãe de misericórdia: vida, doçura e esperança nossa”) celebra duas qualidades da Virgem Maria – cujo nome, aliás, também está no da protagonista, Marie – a vida e a doçura, propriedades que Anne-Marie tenta, a seu jeito, conceder a Thérèse. Com efeito, esta é a missão que a jovem toma como sua, duas sequências depois, ao saber da existência da presidiária, em conversa com Agnès.

Depois desse momento de celebração, o hino só voltará a ser ouvido mais para o final do filme, justamente após Anne-Marie ter sido mandada embora do convento. Num plano em *plongée*, as freiras se reúnem no pátio e suplicam “*Ad te suspiramus[...]* *Jillos tuos*” (“A vós

suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas”), como se fosse uma prece pela moça.

Na verdade, devemos analisar esta sequência já a partir da anterior, quando Anne-Marie se despede da mãe, enquanto ouvimos a música extradiegética de Grünenwald (*Lágrimas*). Depois que a protagonista vai embora, no plano médio da mãe, ouvimos os sinos. A seguir, é o plano das freiras no pátio, já descrito. Há, portanto, aí, outro *continuum* de elementos sonoros: música extradiegética - sinos – *Salve Regina* diegético.

Há, ainda, um outro momento em que ouvimos o *Salve Regina*, bem ao longe, quando Anne-Marie, ao som de trovões e vento, reza junto ao túmulo do fundador da ordem e pede que ele lhe faça ouvir a voz de Thérèse em meio ao coro (que canta “e esperança nossa. A vós clamamos, degredados, filhos de Eva. A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia, pois, Advogada nossa, volvei até nós os vossos olhos misericordiosos. E depois deste desterro mostrai-nos Jesus, fruto bendito de vosso ventre, ó clemente”).

Como no canto das freiras no pátio, aqui, a música reforça que Anne-Marie está num “vale de lágrimas”, “degredada”, “num desterro”. Por outro lado, se a regra da ordem prega um sentimento comunitário, Anne-Marie quer ouvir apenas uma voz individual, a de Thérèse (dedicação exclusiva pela qual ela é criticada, várias vezes durante o filme, pelas outras irmãs). Apesar do vento e dos trovões, que competem com o som do canto, ela não perde a esperança de conseguir identificá-la.

São, portanto, as várias intervenções do *Salve Regina* que, neste primeiro longa-metragem de Bresson, diferentemente da tradicional trilha sinfônica de Grünenwald, apontam já para o modo original de utilização da música em filmes seguintes do diretor.

2.6 “Um filme sobre a dança” – números musicais em *As damas do Bois de Boulogne*³⁹⁹

A princípio, nada mais distante da utopia e da sensação de felicidade proporcionadas pelos musicais do que os filmes de Bresson. Entretanto, em *As damas do Bois de Boulogne* (1945), há dois números de dança da personagem Agnès (vivida por Elina Labourdette). Levando-se em conta que o filme foi feito durante a guerra, tendo sido em parte rodado

³⁹⁹ Este item foi publicado inicialmente no livro eletrônico *Socine 2011*, referente aos trabalhos apresentados no encontro de 2010, em Recife, com o título: ‘*As damas do Bois de Boulogne*’ (1945): o musical bressoniano. Aqui, temos uma versão revisada.

durante a Ocupação⁴⁰⁰, portanto, um tempo de crise, pode-se pensar que, mesmo no cinema de Bresson, tenha havido uma busca da utopia, típica dos musicais americanos.

Paul Guth (1945) relata que, ao encontrá-lo em abril de 1944, Bresson lhe revelou, sem maiores explicações, que pensava em fazer “alguma coisa sobre a dança”⁴⁰¹ (p.11). Por outro lado, Elina Labourdette conta que, tendo sido preterida no *casting* de *Anjos do pecado*, Bresson lhe prometeu um papel no filme seguinte e, com efeito, o diretor teve em mente, ao fazer sua adaptação, o fato de que a atriz era também bailarina (TOMITA, 1999).

Assim, Bresson proporcionou a Agnès dotes artísticos para a dança que a personagem correspondente do livro de Diderot (2006) definitivamente não possuía⁴⁰². Com efeito, na descrição do livro, a senhorita de Aison tinha uma voz “pequena” e era uma bailarina medíocre, restando-lhe apenas como alternativa para ganhar a vida receber homens todas as noites. Já Agnès é uma talentosa dançarina de cabaré, ofício rejeitado moralmente pela burguesia da época e muitas vezes equiparado à prostituição.

A apresentação da personagem se dá justamente durante o seu número musical no cabaré. Aos 11 minutos, é a primeira vez em que ouvimos música após os créditos. Ainda sobre as palavras de Hélène na sequência anterior, “Eu me vingarei”, ouvimos o som do sapateado de Agnès com fundo de uma música jazzística (na decupagem técnica, a indicação é: *musique de danse et claquettes*), no típico procedimento de antecipação pelo som que Bresson tanto apreciava.

No plano seguinte, vê-se uma pessoa de costas se sentando para assistir ao espetáculo (Hélène), além dos pés e da sombra da dançarina. Um novo enquadramento a privilegia: vemos Agnès vestida de cartola, luvas, saia preta longa e transparente sobre um *collant* brilhante e de decote nas costas. Ela sorri, parecendo satisfeita com a sua *performance*.

Então, a música fica mais lenta – mudança prevista já por Bresson em sua decupagem técnica (*Changement de rythme – rythme lent*) -, assim como a dança, que se torna mais

⁴⁰⁰ *As damas do Bois de Boulogne* foi rodado, com interrupções por falta de energia elétrica, entre 10 de abril de 1944 e 10 de fevereiro de 1945. Portanto, antes e depois da Liberação da França ocupada na Segunda Guerra Mundial.

⁴⁰¹ “*quelque chose sur la danse*”.

⁴⁰² Diz o personagem da mãe em Diderot: “*J’étais presque résolue à mettre ma fille à l’Opéra, mais elle n’a qu’une petite voix de chambre, et n’a jamais été qu’une danseuse médiocre.*” (DIDEROT, 2006, p.152-153). É importante lembrar que, na época, entrar no teatro de ópera não era nenhum ideal (como é o de Agnès no filme), mas sim, praticamente um sinônimo de prostituição. Como Burch e Sellier (1996) analisam, Bresson tira das personagens femininas o cinismo da anedota libertina de Diderot, dando a elas uma dimensão trágica. Além disso, seguindo um dos conselhos dados por um dos próprios personagens do livro de Diderot (2006), Bresson aumenta consideravelmente o peso de Agnès, transformando-a numa jovem revoltada contra o seu destino. Ela chega a procurar trabalho para se livrar do jogo de Hélène, e mesmo, tenta revelar a farsa a Jean. É interessante observar que, no argumento e na decupagem, a personagem era bem mais insolente, embora, no resultado final, não perca a sua ironia nas seqüências com Jean.

sensual (até aí, o plano 27 do filme⁴⁰³). Vemos, então, Hélène (plano 28), apreciando o espetáculo (segundo instruções de Bresson, com um “olhar não duro, mas sim interessado”⁴⁰⁴, GUTH, 1945, p.65). Agnès sapateia e dá duas cambalhotas para frente, aparecendo ao fundo os músicos, com os trombones, trompetes, saxofones, o baixo e a bateria. Ela dá uma cambalhota para trás e continua a sua dança mais lentamente (plano 29).

Em plano próximo (30), vemos o rosto dela, sempre com fisionomia de prazer. Então, em primeiro plano, o baixista aparece tocando, enquanto Agnès dá mais saltos (plano 31). A seguir, em plano americano, ela faz uma pirueta lentamente (plano 32). De novo, um plano de Hélène olhando para ela (plano 33). Finalmente, depois de uma série de piruetas (plano 34), a dançarina termina o número caindo ao chão com as pernas totalmente abertas (plano 35 e figura 23⁴⁰⁵) e, num plano próximo (36), saúda o público tirando sua cartola.

Figura 23: primeiro número de Agnès



Fonte: FRODON, 2007

A *performance* inteira dura cerca de um minuto e meio e, de seus dez planos, dois são da personagem Hélène.

Em relação aos princípios de Bresson, é interessante notar a presença dos músicos, confirmando o caráter diegético da música. O baixista chega a ficar em primeiro plano, de costas, de forma que podemos observar os movimentos do arco quando ele toca o instrumento: há uma preocupação com a verossimilhança.⁴⁰⁶ É diferente, por exemplo, da

⁴⁰³ A numeração de planos corresponde à decupagem de Vincent Pinel publicada na revista *Avant-Scène Cinéma* em 1977.

⁴⁰⁴ “Bresson (à Maria Casarès): - *Regard pas dur, mais intéressé*” (GUTH, 1945, p.65).

⁴⁰⁵ Em *Lola* (1961), Jacques Demy escalou Elina Labourdette e mostra essa mesma foto de cena: num determinado momento do filme, a filha da personagem de Elina, querendo reforçar a sua vontade de tornar-se uma dançarina contra a desaprovação da mãe, mostra a foto ao convidado. Sem graça, a mãe diz: “Era um disfarce”, fazendo referência à cena onde, em *As damas do Bois de Boulogne*, a mãe de Agnès diz a Jean a mesma coisa para despistar a verdade sobre o passado da filha, quando a cartola dela cai da prateleira. Jacques Demy confessa que *As damas do Bois de Boulogne* fora o primeiro filme que o marcara na vida: “É o primeiro filme que me fez compreender que o cinema fazia parte da grande arte” (In: Sémolué, 1993, p.27, tradução nossa). Nada mais justo, que o primeiro filme de Demy, *Lola*, fizesse uma homenagem ao de Bresson. É curioso também que o personagem de Elina Labourdette se chame Madame Desnoyers, enquanto a mãe de sua personagem em *As damas do Bois de Boulogne* tivesse o nome de Madame D. na decupagem.

⁴⁰⁶ A música e o som dos sapatos foram gravados antes e, na filmagem, tanto os músicos quanto Elina Labourdette faziam uma dublagem em cima do *playback* (GUTH, 1945), como de hábito nesse tipo de sequência.

sequência em *A roda da fortuna* (*The band wagon*, 1953) em que se vê uma orquestra tocando no Central Park, mas a música é bem distinta da que os instrumentos mostrados produziriam.

Além disso, embora os planos de Elina Labourdette privilegiem o espetáculo do seu corpo inteiro, tal como costumava acontecer nas danças de Fred Astaire, o número é extremamente curto e, mesmo assim, tem ainda dois cortes para a figura de Hélène. É como se esta pairasse sobre todo o espetáculo, como se o objetivo de mostrá-lo fosse muito mais apresentar a sua influência sobre Agnès do que a dança propriamente dita. Levando-se em conta a desconfiança de Bresson em relação ao deleite musical e que, nesses números, o deleite vem pela observação da dança, as interrupções seriam uma maneira de Bresson não permitir que o espectador se inebrie por muito tempo. É um “prazer controlado”, como aquele provocado pelos curtos trechos de música nos filmes a partir de *Um condenado à morte escapou*.

Como lembra João Luiz Vieira (1996), desde as danças registradas nos primeiros filmes da História do Cinema, a mulher era o objeto preferencial de espetáculo mostrado pela câmera. Com efeito, os musicais foram um alvo comum para as críticas feministas e Laura Mulvey (2003) relatava a objetificação da figura da mulher em relação ao olhar ativo de um homem.

Porém, aqui, embora haja vários homens no ambiente, o filme ressalta Agnès como objeto do olhar intenso de outra mulher, Hélène. Na verdade, como lembra Thibaut Shilt, no plano em que Agnès é vista pela primeira vez, ela é enquadrada entre duas mulheres do público sentadas às mesas, sendo os homens apenas sombras ou vultos. Shilt mostra como esse fato é contrastante com *performances* femininas em filmes hollywoodianos ou mesmo em filmes franceses da época, como *Lola Montès* (1955), de Max Ophüls⁴⁰⁷.

Com efeito, a dança de Agnès toma parte da estrutura Plano-Ponto-de-vista, em que Hélène é o sujeito e Agnès, o objeto do olhar. Por essa estrutura, depois do plano médio de Hélène, a câmera ocupa o lugar físico dela: o que vemos a seguir – a dança de Agnès – é o que ela vê. Com efeito, Hélène é a grande manipuladora de tudo o que acontece no filme. A personagem poderia ser um prenúncio da misoginia e das *femmes fatales*, comuns no cinema francês do pós-guerra (identificadas por Burch e Sellier, 1996), porém, Bresson a mostra como uma mulher ferida e a humaniza ao mostrar, em vários momentos, lágrimas silenciosas em seu rosto.

⁴⁰⁷ Na verdade, a decupagem técnica de Bresson ressalta que o ambiente estava cheio de homens; Hélène chega mesmo a se encontrar com um conhecido, Antoine. Tanto essas indicações como a sequência seguinte, no camarim, tornam mais clara na decupagem a prostituição de Agnès. No corte final do filme, Bresson optou por algo mais elegante e um pouco mais sutil.

Assim, Burch e Sellier (1996) consideram Hélène muito mais próxima de uma personagem trágica do que de uma mulher diabólica e nisso veem uma concordância com a austeridade moral da Ocupação. Embora, no momento em que seja mostrado o número de Agnès, o espectador já conheça as intenções de Hélène pela sua frase “Eu me vingarei”, até aí há uma empatia com o sofrimento da personagem. Mesmo depois havendo uma identificação mais forte com Agnès, Hélène ainda pode ser vista como vítima de sua dor e de sua obsessão de vingança. *As damas do Bois de Boulogne* é, pois, um filme de mulheres, como era comum na época da guerra⁴⁰⁸. Praticamente o único homem da história, Jean é um personagem fraco e ingênuo, fácil vítima da manipulação de Hélène.

Além disso, Joseph Cunneen (2003) observa que a dança de Agnès é muito mais acrobática que lasciva, o que, para ele, seria mais uma das maneiras com que Bresson suaviza a representação de Agnès em relação à personagem do livro de Diderot.

Seja pelo tipo de música – o jazz - ou pela roupa – a cartola -, há, neste número, uma referência aos musicais de Hollywood⁴⁰⁹. Com efeito, a cartola é um acessório típico dos personagens interpretados por Fred Astaire⁴¹⁰ (embora Chion, 2002b, observe que, na verdade, ele apareça em poucos filmes com ela). Em *A roda da fortuna* (1953), por exemplo, ela surgia logo nos créditos, como a marca do seu personagem. É importante, então, verificar qual era o peso da influência dos filmes americanos na época.

Durante a Ocupação, todos os filmes anglo-saxões haviam sido proibidos na França e a atividade cinematográfica passara a sofrer um grande controle estatal, seja na França Ocupada, seja no governo de Vichy (DARRÉ, 2000). Apesar das difíceis condições de trabalho e das proibições profissionais antissemitas⁴¹¹, o cinema francês apresentou um grande desenvolvimento na época, em parte por ter sido liberado da concorrência norte-americana no mercado (que ocupava 50% dele antes da guerra).

Segundo Yann Darré (2000), foram produzidos 60 filmes em 1941, 78 em 1942, 58 em 1943 e 11 no início de 1944. Alguns cineastas fizeram mesmo a sua estreia nessa época, como é o caso de Bresson, com seu primeiro longa-metragem, *Anjos do pecado*, em 1943,

⁴⁰⁸ Também é um filme de mulheres o longa-metragem anterior de Bresson, *Anjos do pecado*.

⁴⁰⁹ Para Burch e Sellier (1996), também há uma referência à silhueta andrógina de Marlene Dietrich nos filmes de Sternberg.

⁴¹⁰ No caso de Astaire, Steve Cohan em seu artigo “*Feminizing*” *the Song-and-dance man* (in: COHAN, S. *Hollywood musicals: the Film Reader*. Routledge, 2002) faz uma ressalva ao que foi dito por Laura Mulvey e outras críticas feministas, no sentido de que, no musical, por conter números com homens, o corpo dele também é objeto do olhar, ele também pára a continuidade narrativa, havendo uma certa “feminização” do homem, embora, é claro, mantenha, muitas vezes, o papel patriarcal de agir como um professor ou um guia para a parceira feminina.

⁴¹¹ Encontramos, nos fundos do Crédit National, uma declaração do produtor de *As damas do Bois de Boulogne*, Raoul Ploquin, de 24 de maio de 1944, atestando não ser judeu.

seguido do segundo, *As damas do Bois de Boulogne*. Em abril de 1946, o mercado francês foi aberto aos filmes americanos, havendo uma verdadeira inundação destes nos cinemas franceses e Robert Bresson só conseguirá filmar novamente em 1951 (*Diário de um padre*).⁴¹²

Entretanto, mesmo no ambiente de interdição a filmes americanos da Ocupação, Burch e Sellier (1996) destacam o fenômeno dos *zazous*⁴¹³: jovens urbanos que recusavam o enquadramento ideológico e se distinguiam por um gosto pelo entretenimento de forma geral, em especial, pela dança americana. O ator Jean Marais, por exemplo, foi proibido de encenar uma peça na época, acusado de “zazouísmo”. Ele era para ter feito o personagem Jean de *As damas*, o que só não aconteceu porque já estava comprometido com outro filme, ficando o papel com Paul Bernard. Como relatam Burch e Sellier (1996), as relações do ator com Jean Cocteau, dialoguista do filme, eram como um amálgama de homossexualismo e zazouísmo.

Portanto, mesmo proibidos, o espírito dos filmes americanos pairava na França ocupada. Embora o gênero predominante na época tenha sido o melodrama em torno de conflitos de moral e sentimentos, os filmes de estilo *zazou* utilizavam a música para dismantelar a seriedade. Neles, eram comuns as comédias musicais e a utilização de canções e música alegres (BURCH, SELLIER, 1996). Embora *As damas do Bois de Boulogne* esteja mais para o melodrama, o número de Agnès faz referência à alegria *zazou*.

É interessante também observar o compositor Jean-Jacques Grünenwald, embora tivesse trabalhado no serviço litúrgico durante grande parte de sua vida, gostava muito de fazer improvisações de *jazz* (com efeito, improvisar era algo por que o compositor era bastante conhecido e é também a base do *jazz*) a quatro mãos com um colega, como relata o organista J. Jacques Laubry (SERRET, 1985). O próprio Grünenwald afirmou a Paul Guth (1945) que pretendia tratar toda a música de *As damas do Bois de Boulogne* como um “*jazz* sinfônico”⁴¹⁴ (e nisso, lembra o tipo de música que compôs, mais tarde, para os primeiros filmes de Michel Deville, sob o pseudônimo de Jean Dalve).

Richard Dyer (1992) elaborou uma série de categorias da sensibilidade utópica do entretenimento que caracterizariam o musical. De acordo com elas, apesar de curto, o número de Agnès tem bastante energia, como é comum nos números de sapateado identificados pelo autor. Entretanto, embora Agnès esteja o tempo todo sorrindo, vemos que, após o término do

⁴¹² Há, claro, outras razões: *As damas do Bois de Boulogne* não teve sucesso de crítica nem de público, além de que, em *Diário de um padre*, não havia vedetes, como desejado em geral pelos produtores.

⁴¹³ A palavra *zazou* apareceu pela primeira vez na canção de 1939 *Eu sou swing*, de Johnny Hess (primeiro parceiro de Charles Trenet), adaptada do cantor americano Cab Calloway (BURCH & SELLIER, 1996). A palavra acabou servindo para significar “jovem excêntrico”. Usaremos no texto o termo zazouísmo, em francês mesmo, para indicar o fenômeno.

⁴¹⁴ Mas, lembremos, a orquestração do número de sapateado de Agnès foi feita por outro compositor, Roger Roger.

número e já no camarim, ela está bastante insatisfeita justamente por ter que ganhar a vida no *show-biz*. Deixa de se aplicar, então, a categoria “intensidade”, que implicaria uma falta de ambiguidade: toda a alegria mostrada durante o número revela-se uma grande mentira, indo de encontro à costumeira felicidade proporcionada aos dançarinos no sapateado americano pelo próprio ato de sapatear.

De modo semelhante a Dyer, Jane Feuer (1981) identifica três categorias em que pode ser subdividido o mito do entretenimento num determinado número musical. Seriam: o mito da espontaneidade, o mito da integração e o mito da audiência. O mito da espontaneidade se refere tanto à excessiva facilidade na realização do número (o que realmente é mostrado na dança de Agnès com suas cambalhotas e piruetas) quanto ao transbordar de alegria espontânea transmitido pelos personagens de musical, algo que, como vimos, é falso em Agnès.

O mito da integração se refere à concomitância do sucesso na *performance* com o sucesso na vida pessoal e à integração do indivíduo a uma comunidade. Como vemos, a bela *performance* de Agnès não combina com a tristeza de sua vida fora do palco. Com efeito, o casamento da moça só será possível após o abandono do *show-biz* e, ainda assim, por conta do plano maquiavélico de Hélène. Finalmente, o único mito que se aplica ao número de Agnès é o da audiência, como atestam as palmas da plateia presente no filme.

Depois do cabaré, como vimos no item 2.1, Agnès dança com um dos homens presentes no apartamento ao som de um *slow* na vitrola. De acordo com a descrição da rodagem do filme por Guth (1945), Agnès deveria fazer, nesse momento, uma *performance* de uma *cogna* cubana (embora, isso não esteja indicado na decupagem técnica do filme).

A seguir, acreditando livrar-se da “mancha moral” da dança no cabaré, Agnès e a mãe aceitam a ajuda de Hélène e se instalam num apartamento mais simples na praça Port-Royal⁴¹⁵, onde vivem reclusas. A partir daí, ao invés da bela roupa da dança, Agnès passa a vestir uma capa comprida e um chapéu pequeno, um tanto masculinizada, como que para esconder seus encantos. Esta vestimenta simplória também é um modo de indicar a penúria vivida durante a guerra. De fato, um dos poucos móveis do apartamento onde vão viver é um piano (que não é utilizado em nenhum momento por Agnès, tal qual o piano do filme *Uma mulher suave*), em relação ao qual a jovem observa: “Privam-me da dança, deixam-me a música”⁴¹⁶

⁴¹⁵ Esta é considerada uma referência ao Jansenismo, cujo núcleo se encontrava na Port-Royal, mas também a Jean Cocteau, que morava na região.

⁴¹⁶ “*On me prive de la danse, on me laisse la musique...*”, no original.

É justamente nesse apartamento que acontece o segundo número musical de Agnès. Descalça e vestida com trajes típicos de camponesa da Europa Central, ela dança com um ar de felicidade, rodopiando por todos os cômodos da casa. A música é alegre, semelhante a *ballets* com cenários campestres, como, por exemplo, o *ballet Giselle*⁴¹⁷.

O número se inicia com o plano (182) de um disco numa vitrola (indicado já na decupagem técnica). Michel Chion (2003) e Antoni Gryzik (1984) observam que primeiros planos de objetos emissores de som eram usados já no cinema silencioso, em montagem alternada com a reação dos personagens, para enfatizar que o som estaria no centro da ação⁴¹⁸. Aqui, Bresson parece lançar mão desse procedimento para confirmar que a música é diegética.

Logo após o plano da vitrola, Agnès coloca uma guirlanda na cabeça e vai para a sala, onde está a mãe (figura 24). Ela é vista, então, num enquadramento emoldurado pela porta, sempre dançando e saltando para uma poltrona e dela para o chão (plano 183). No plano seguinte (184), a câmera está do lado de fora da janela aberta: vemos a mãe sentada e Agnès dançando. A mãe se levanta para fechar a janela, diminuindo o som.

Figura 24: segundo número de Agnès



Fonte: FRODON, 2007

Depois de rodopiar pela sala, Agnès sai para outro cômodo, mas a câmera permanece na sala. Ela volta, vemos ainda sua dança e depois vai para o espaço fora-de-campo, enquanto a câmera se aproxima de mãe, que fala: “Quando você dança, você é outra pessoa, você se ilumina como um lustre suspenso no ar”⁴¹⁹ (plano 185). No plano seguinte (186), no meio de uma cambalhota, Agnès responde que ela quer apagar o lustre, pois resolveu parar de dançar. Plano (187) só da mãe sentada na poltrona, com expressão contrariada. Sempre rodopiando

⁴¹⁷ *Ballet* francês de 1841 com música de Adolphe Adam e libreto de Théophile Gautier.

⁴¹⁸ Preferimos usar “cinema silencioso” a “cinema mudo”. Em primeiro lugar, como explica Mitry (2001), o som estava representado nos planos, cabia ao espectador imaginá-lo. Além do mais, estava presente sob diversas formas nas projeções: por meio de orquestras, pianos, narradores, dubladores ao vivo, sonoplastia, etc, como mostrado em vários estudos, entre eles, os de Rick Altman e, no Brasil, o livro de Fernando Moraes da Costa, *O som no cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008). E, o que pode parecer uma contradição para alguém que usava o som com tanto cuidado, Bresson era um grande admirador do cinema silencioso.

⁴¹⁹ “Quand tu danses, tu es une autre personne. Tu t’allumes comme un lustre suspendu en l’air”, no original.

em volta da mesa, Agnès diz que resolveu parar de se disfarçar (plano 188) e a mãe se levanta com expressão preocupada (plano 189).

Ao final de um giro, Agnès cai desmaiada (plano 190), momento em que também termina, sincronicamente, a música. Ao recobrar os sentidos, tal qual a camponesa Giselle do *ballet* homônimo, ela diz ter sido o seu coração⁴²⁰ e, nesse final da sequência, ouvimos a música extradiegética correspondente à personagem. O número dura um minuto e dez segundos e tem oito planos, incluindo aqueles em que só aparece a mãe.

Com base nas categorias de Richard Dyer (1992), podemos dizer que há bastante energia, como no número anterior. Ultrapassa-se mesmo os limites de um palco ou de um cômodo: Agnès dança pela casa inteira. A energia é tanta, que a mãe fecha a janela para que os vizinhos não se incomodem. Entretanto, ainda há uma certa ambiguidade impedindo que o número seja realmente intenso e transparente, pois ao mesmo tempo em que Agnès parece feliz, ela afirma que não dançará mais. Isso se confirma com o desmaio final, um anúncio da síncope do fim do filme.

Este desmaio também torna duvidosa a espontaneidade do número (FEUER, 1981). Quanto ao mito da integração, Agnès continua sem esperança de mudar de vida enquanto continue nas mãos de Hélène.

A única audiência é a mãe, mas podemos perceber como a *performance* é cativante pelas palavras dela. Por outro lado, a ausência do olhar masculino faz com que, segundo Burch e Sellier (1996), essa dança de Agnès seja uma expressão de seu desejo de pureza e felicidade, um último protesto de energia vital contra a ordem patriarcal que a oprime.

É curioso que, num determinado momento, Agnès vá para o outro quarto, mas a câmera não a acompanhe, permanecendo na sala, onde está a mãe. O número é interrompido na imagem e, ainda por cima, há uma conversa sobreposta a ele. Diferente de números musicais cantados em que a letra da música pode servir como um complemento, aqui a palavra desvia para si a atenção da dança. É, mais uma vez, a forma com que Bresson não deixa que o espectador obtenha prazer por muito tempo.

Levando-se agora em consideração os dois números de Agnès, vemos a presença tanto da cultura popular, representada pelo sapateado e o *jazz*, quanto da erudita, com o *ballet* campestre no apartamento. Mas a oposição entre popular e erudito, bastante comum em musicais americanos, e nos quais normalmente se eleva o sapateado como a nova arte em

⁴²⁰ Em *Giselle*, a personagem-título é uma camponesa com problemas de coração. Ela se apaixona por um príncipe que se disfarçava de camponês e, ao descobrir a farsa, dança tão intensamente, que acaba caindo morta.

contraste com as artes clássicas, está, aqui, invertida: o sonho de Agnès seria dedicar-se à dança clássica, enquanto o sapateado só é motivo de vergonha para ela.

Neste segundo capítulo, vimos que o repertório clássico pré-existente também está presente, embora mais esparsa que nos filmes analisados no capítulo anterior, pois, como música diegética, deve estar sempre justificado. Ainda representado por uma única peça em *O dinheiro* (a *Fantasia cromática* de Bach), já em *O diabo provavelmente* e em *Uma mulher suave*, Bresson fica entre o Barroco (Monteverdi, Purcell) e o Classicismo de Mozart.

Neste último filme, as alternâncias também se dão entre o próprio repertório clássico e as músicas populares instrumentais, compostas por Jean Wiener. Embora seja sempre o personagem da mulher que manipule a vitrola, o fato de que o *rock* esteja no plano em que vemos o marido pode nos levar a pensar no uso da música popular como crítica do mundo contemporâneo.

Tal aspecto é ainda mais evidente nas canções *yé-yé* de Wiener, compostas com letra de Jean Dréjac, para *A grande testemunha*, ainda mais por conta de serem oriundas do rádio do *bad boy* Gérard. No entanto, é uma crítica sempre ambígua; por exemplo, o mesmo Gérard é solista na missa. Além disso, em *Mouchette*, durante a festa dominical, o *rock* de Wiener é o único raio de felicidade para a personagem-título.

Parece que a música popular entra aí mais como reflexo do mundo contemporâneo. Daí, a presença importante das canções do grupo Batuki em *Quatro noites de um sonhador*, que conferem aos personagens e ao espectador um momento de escuta e apreciação.

Mesmo o “jazz sinfônico” dançado por Agnès, em *As damas do Bois de Boulogne*, embora traga vergonha à personagem por causa do ambiente do cabaré, é uma dança plena de energia, numa certa afinidade com os musicais americanos, tendo inspirado também Jacques Demy para o seu primeiro longa-metragem, *Lola* (1961).

Já a presença do canto litúrgico do tipo gregoriano em vários filmes (*Anjos do pecado*, *Pickpocket*, *Lancelot do lago* e mesmo o canto de Gérard em *A grande testemunha*) se referem a outra crítica de Bresson: a da invasão das missas de seu tempo por novas músicas, talvez numa tentativa de aproximação com os jovens. Mais uma vez, a música – no caso, a religiosa – age como um momento de crítica do mundo.

3 RUÍDOS, VOZ E SILÊNCIO

*Il y eut d'abord un silence où le sifflet du marchand de tripes et la corne du tramway firent résonner l'air à des octaves différentes, comme un accordeur de piano aveugle. Puis peu à peu devinrent distincts les motifs entrecroisés auxquels de nouveaux s'ajoutaient. Il y avait aussi un autre sifflet, appel d'un marchand dont je n'ai jamais su ce qu'il vendait, sifflet qui, lui, était exactement pareil à celui d'un tramway et comme il n'était pas emporté par la vitesse, on croyait à un seul tramway, non doué de mouvement, ou en panne, immobilisé, criant à petits intervalles comme un animal qui meurt.*⁴²¹ (Proust, *La Prisonnière*, p.232).

No trecho de Proust temos exemplos de elementos que serão analisados nesse capítulo: ruídos, como a buzina do bonde, e o silêncio, que nos permite percebê-los isoladamente.

A grande maioria dos sons dos filmes de Bresson era refeita na pós-produção⁴²². Segundo o diretor, a mixagem era “o verdadeiro ato de criação. É o momento onde todos os elementos do filme, sonoros e visuais, colocados em contato uns com os outros, **agem** uns sobre os outros, **transformam-se**.”⁴²³ (in: ABDELMOUMEN, 1968, p.68, grifos originais).

Como consequência disso, havia um uso bastante preciso e econômico de cada som. Bresson explica que os ruídos da rua, quando gravados diretamente, resultavam numa grande confusão de sons indiscerníveis, então, ele os “recompõe a partir de cada automóvel gravado separadamente no silêncio, de cada passo dos pedestres, etc”⁴²⁴ (in: ABDELMOUMEN, 1968, p.69). Ou seja, como observa Douche (1994): “os sons vão ser retirados, decupados, como se um escalpelo invisível os tivesse destacado de sua cacofonia inicial.”⁴²⁵ (p.115).

O sonoplasta Daniel Couteau, que trabalhou com Bresson durante trinta anos na maior parte de seus filmes, contou uma anedota que demonstra bem o cuidado do diretor com os sons. Certo dia, durante a pós-produção de um filme, o diretor foi chamado ao telefone.

⁴²¹ “Houve a princípio um silêncio, em que o apito do tripeiro e a buzina do bonde fizeram ressoar o ar em oitavas diferentes como um afinador de piano cego. Depois pouco a pouco se tornaram distintos os motivos entrecruzados, aos quais outros novos se vinham juntar. Havia também uma nova buzina, chamado de um vendedor que eu nunca soube a que vendia, buzina esta que soava exatamente igual à de um bonde, e como o som não era levado pela velocidade, dir-se-ia um só bonde, não dotado de movimento, ou então enguiçado, imobilizado, gritando a pequenos intervalos como um animal moribundo.”, p.156. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar.

⁴²² Isso foi confirmado durante debate com Philippe Donnefort, assistente de som em *O dinheiro* (o debate aconteceu após projeção do filme em Paris, no dia 03/04/2012). Donnefort contou que, após ele e o técnico Jean-Louis Ughetto terem fechado as janelas nas cenas da loja de fotografia, filmadas no Boulevard Henri IV (uma grande artéria de Paris, com muito trânsito), Bresson pedira para abri-las, o que levou Ughetto a dizer: “Eu não sirvo para nada...”. Mesmo assim, Donnefort relata que, em *O dinheiro*, Bresson acabou usando muito mais som direto que nos seus outros filmes.

⁴²³ No original: “*Le mixage est, pour moi, le véritable acte de création. C’est le moment où tous les éléments du film, sonores et visuels, mis au contact les uns des autres, agissent les uns sur les autres, se transforment.*”

⁴²⁴ No original: “*je les recompose à partir de chaque automobile enregistrée séparément dans le silence, de chaque pas des piétons, etc...*”

⁴²⁵ No original: “*les sons vont être prélevés, découpés, comme si un invisible scalpel les avaient détachés de leur cacophonie initiale.*”

Aproveitando-se de sua ausência, Couteau sugeriu à equipe que não refizessem o som, que o deixassem como estava. Mas, ao voltar, Bresson percebeu imediatamente o logro (COUTEAU, 2000).

Conforme observara o primeiro assistente de direção em *A grande testemunha*, Jacques Kébadian (em entrevista com Manlio Piva em 2001), a relação de Bresson com Couteau era “como aquela de um regente de orquestra que dirige os músicos: o violino, o violoncelo ... Ali se compunha uma mistura particular de sons.” (PIVA, 2004, p.170).⁴²⁶

Há, então, uma busca de se isolar e de se recriar objetos sonoros que antes não possuíam coerência (ABDELMOUMEN, 1968). É o que diz Bresson em *Notas sobre o cinematógrafo*: “Reorganizar os ruídos inorganizados (o que você acredita ouvir não é o que você ouve) de uma rua, de uma estação ferroviária, de um aeródromo... Recolocá-los um a um no silêncio e dosar a mistura” (BRESSION, 2008, p.46). Assim, “cada objeto representa algo de reconhecível”⁴²⁷ (in: ABDELMOUMEN, 1968, p.69).

Essa questão da “organização”, da “colocação em ordem” dos ruídos, aparece também em outra entrevista com o diretor, que, desta vez, aproxima-os à música, partido que tomamos aqui neste trabalho: “Música, não é somente a música propriamente dita ou a voz humana. É igualmente todos os ruídos que nos rodeiam e que se trata de colocar em ordem para torná-los acessíveis, quer dizer, audíveis”⁴²⁸ (in: BABY, 1965).

Embora muito criticado por musicólogos que sentem no termo “organização” uma vontade de se justificar as obras normalmente estudadas na Análise Musical tradicional, além de que não contemplaria músicas com outros princípios de composição (CAESAR, 2010), mesmo John Cage, que utilizou bastante o acaso em suas obras, define música como “organização do som” (CAGE, 1961, p.3). Também Chion (2002) usa a palavra várias vezes em sua discussão sobre música e ruídos, assim como Douche (1994) em seu item sobre a sonoplastia. Acreditamos que, no caso de uma realidade construída, como a do cinema, e principalmente nos filmes de Bresson, a organização se refere à seleção, às escolhas a serem feitas quanto aos ruídos.

Por outro lado, é interessante que Abdelmoumen (1968) utilize a expressão “objeto sonoro” como parte da discussão em sua entrevista com Bresson, mesmo sem se referir ao

⁴²⁶ Tradução nossa do italiano : “*la relazione che aveva Bresson con Couteau in rapporto ai suoni era proprio come quella di un direttore d’orchestra che dirige i musicisti: il violino, il violoncello... Se ne stava lì, a comporre una particolare mescolanza di suoni.*”

⁴²⁷ No original: “*Chaque objet représente quelque chose de reconnaissable*”

⁴²⁸ Tradução nossa de: “*Musique, ce n’est pas seulement la musique proprement dite ou la voix humaine. C’est également tous les bruits qui nous entourent et qu’il s’agit de mettre en ordre afin de les rendre accessibles, je veux dire, audibles.*”

criador do conceito, Pierre Schaeffer. Para Bresson, “há uma realidade sonora dos objetos e eles são mais **dramáticos** na sua realidade sonora que na sua realidade visual”⁴²⁹ (in: ABDELMOUMEN, 1968, p.69, grifo original).

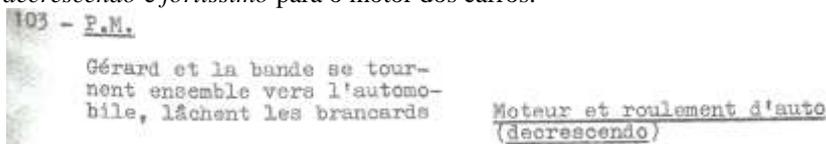
Segundo Schaeffer (1966), os objetos sonoros podem ser “convenientes”, e mesmo, mais próximos do que normalmente se considera como musical. Seria o caso das chaves sendo arrastadas sobre o corrimão da escada em *Um condenado à morte escapou*, cujo som se assemelha ao de um xilofone.

Ruídos normalmente presentes nos filmes de Bresson são os de passos, portas se abrindo e se fechando, sinos, o som do trânsito da cidade, etc, em relação aos quais era bastante levado em conta o seu caráter rítmico, um critério musical: “*Valor rítmico de um ruído*. Ruído de porta que se abre e se fecha, ruído de passos, etc, pela necessidade do ritmo.” (BRESSION, 2008, p.45, grifo original).

O caráter rítmico é dado pela ocorrência repetida desses ruídos e, como observa Chion (2003), “toda repetição sonora evoca forçosamente a música” (p.103). O sentimento musical que temos ao ver os filmes de Bresson seria dado pela “percepção de uma lei de repetição intrínseca aos sons, nascendo dos próprios sons como processos no tempo, e não de uma causalidade externa”⁴³⁰ (CHION, 2003, p.103).

Bresson também faz, em várias de suas decupagens, anotações de *crescendo*, *decrecendo* e *fortissimo* para qualificar ruídos; por exemplo, os sons dos motores de carros em *A grande testemunha* (figura 25). São notações características do domínio musical, o que mostra essa preocupação já antes da filmagem.⁴³¹

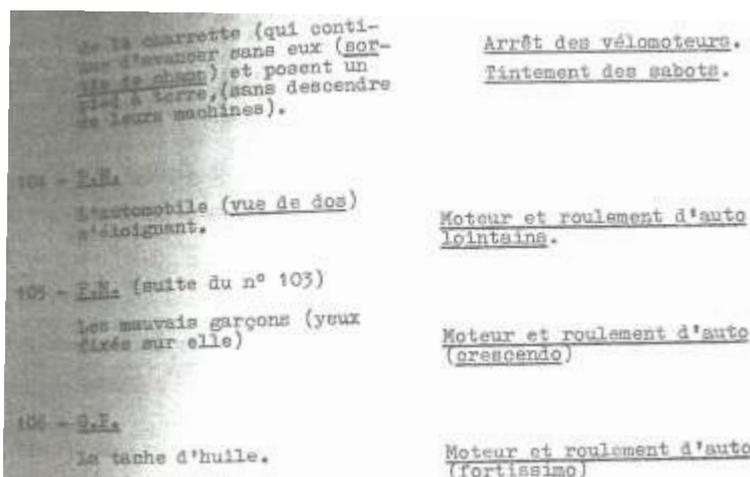
Figura 25 – decupagem técnica de *A grande testemunha*, p.25 e 26, onde se nota as descrições *crescendo*, *decrecendo* e *fortissimo* para o motor dos carros.



⁴²⁹ No original: “il y a une réalité sonore des objets et ils sont plus **dramatiques** dans leur réalité sonore que dans leur réalité visuelle.”

⁴³⁰ Tradução nossa, respectivamente, de: “*toute répétition sonore évoque forcément la musique*” e “*la perception d’une loi de répétition intrinsèque aux sons, naissant des sons eux-mêmes comme processus dans le temps, et non d’une causalité externe, suffit pour créer ce sentiment [musical]*”

⁴³¹ Também na decupagem de *A grande testemunha*, o zurro de Balthazar atua numa função normalmente desempenhada pela música, unindo momentos afastados no tempo (a “placa giratória espaço-temporal” de Chion). Por exemplo, numa sequência após a morte de Arnold - e não mantida no filme (na decupagem já há uma interrogação) -, o zurro de Balthazar atravessa vários planos em que vemos a passagem das estações.



Fonte: Cinemateca Francesa

Faremos, então, uma escuta reduzida dos sons, mas sem nos opormos à sua referencialidade (a escuta causal) e, ao caracterizarmos seus aspectos, utilizaremos o vocabulário de Schaeffer (1966). Identificaremos também as principais “paisagens sonoras” representadas nos filmes, segundo o conceito de Murray Schafer (2001). Não é nosso objetivo fazer um inventário de todos os ruídos utilizados nos filmes de Bresson, mas sim, salientarmos aspectos de alguns deles que os aproximariam da música.

Tal aproximação à música dos ruídos, em especial, por conta de seus ritmos, é sugerida por Bresson na entrevista a Baby, falando de *O processo de Joana d’Arc*: “Foi pelos ritmos, antes de tudo, que eu tentei tocar o público. Eu acredito na potência total dos ritmos. Nós mesmos somos ritmos e vivemos no meio de ritmos. A música contemporânea é testemunha disso” (BABY, 1965; Bresson parece estar se referindo mesmo à música eletroacústica quando fala em “música contemporânea” em 1965)⁴³².

Ao construir suas paisagens sonoras, o diretor utiliza muitos sons cujas fontes não são vistas, presentes no espaço-fora-de-campo. Seriam acusmáticos, segundo o conceito de Schaeffer (1966)⁴³³, retomado por Michel Chion (1990). Para Schaeffer (1966) o acusmático faz preponderar a escuta, ele nos apresenta o “sonoro” e nos torna possível descobrir nele o “musical”.

Por sua vez, Trevor Wishart (1986), em conformidade com sua definição de “paisagem”, observa que, numa situação acusmática, tem-se uma maior propensão a imaginar

⁴³² Tradução nossa: “C’est par les rythmes, avant tout, que j’ai tenté de toucher le public. Je crois à la toute puissance des rythmes. Nous sommes nous-mêmes rythmes, et nous vivons au milieu de rythmes. La musique contemporaine en témoigne”.

⁴³³ Na verdade, Schaeffer (1966) confessa ter recorrido ao dicionário francês Larousse, no qual a definição de acusmático se referia aos discípulos de Pitágoras, que escutavam as lições do mestre escondidos atrás de uma cortina, sem o ver. Segundo Michel Chion (1990, 2002, 2003 e em suas aulas na Universidade Paris 3), nos estudos de cinema, o termo pode ser empregado para todos os sons cujas fontes não são vistas, caso tanto dos sons fora-de-campo, quanto da voz *over* e da música extradiagética.

as fontes sonoras, que nos fariam reconstruir mentalmente o espaço acústico virtual expresso por esses sons (vê-se que Wishart também não descarta a referencialidade). Como Bresson (2008) observava: “Um grito, um ruído. Sua ressonância nos faz adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha. Seu eco nos indica as distâncias.” (p.79).

Com efeito, a utilização de sons presentes no espaço fora-de-campo era uma das maneiras como Bresson criava interesse para o sonoro, eliminando a sua redundância com a imagem (e era também, na época de Eisenstein e Pudovkin, o sentido de “assincronismo”, MITRY, 2001): “Se um som é o complemento obrigatório de uma imagem, dar preferência seja ao som, seja à imagem. Em igualdade, eles se prejudicam ou se matam, como se diz das cores” (BRESSION, 2008, p.52).

Assim, em tais sequências de preponderância de sons fora-de-campo, consideramos que o termo “paisagem sonora” é mais que justo: identificamos a natureza pelos seus sons, mais do que pelas imagens. É o que acontece, por exemplo, em *Diário de um padre*: sons de pássaros, o latir de um cachorro, os sinos das vacas e o cantar de um galo são ouvidos geralmente sobre a imagem do pároco em sua janela e nos fazem imaginar todo o ambiente ao seu redor. De forma semelhante, muitos espaços de *Pickpocket* são construídos com seus sons, como é o caso do hipódromo e do parque de diversões.

Principalmente nos filmes da última fase, os ruídos chegaram a ser utilizados no lugar da música em momentos em que essa está tradicionalmente presente, caso dos créditos. Assim, nos créditos iniciais de *Uma mulher suave* e em *O dinheiro*, ouvimos o ruído dos carros, enquanto, em *O diabo provavelmente*, é o som de um barco passando no Sena e sua sirene.

Na afirmação da página 208 (da entrevista a Baby), Bresson também coloca a voz quase em pé de igualdade com a música. Com efeito, a voz dos personagens bressonianos, tanto a *in* quanto a *over*, revela uma concepção musical, seja pelo seu timbre, seja pelo ritmo entremeado de silêncios, seja por enfatizar, como observa Chion (2003), o caráter ritual da linguagem por conta de sua dicção particular. Definindo o cinema de Bresson, Sémolué (2011) afirmou: “Cinematógrafo-música: a voz é um som em meio a outros sons” (p.314).

O elemento da repetição também está presente nos diálogos, assim como certas figuras de retórica: a parataxe, analisada por Hanlon (1986) em *Lancelot do lago*, e o assíndeto, que René Prédal (1992) observa ao longo de toda a filmografia de Bresson. Analisaremos esses aspectos com detalhes no item sobre as vozes.

Além disso, Paul Zumthor (2005), medievalista e estudioso da poesia oral, considera a voz como uma “coisa” e, desta forma, podemos aproximá-la da concepção de Schaeffer de

“objeto sonoro”. Para Zumthor, a voz possui, além de características simbólicas, qualidades **materiais** (grifo nosso) “que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro” (ZUMTHOR, 2005, p.62).

Tais qualidade materiais da voz eram bastante levadas em conta por Bresson na escolha de seus modelos: “Sua voz me desenha sua boca, seus olhos, seu rosto, me faz seu retrato inteiro, externo e interno, melhor do que se ele estivesse na minha frente. A melhor decifração obtida pelo ouvido apenas.” (BRESSION, 2008, p.23). Chegava mesmo a pregar o uso do telefone nessa escolha, para que pudesse se concentrar na voz: “Telefone. Sua voz o torna visível” (BRESSION, 2008, p.95).

Durante a filmagem e a pós-sincronização, o diretor exercia um grande controle sobre as vozes de seus intérpretes, fazendo com que repetissem exaustivamente as falas até chegarem a um resultado que o satisfizesse. Isso aconteceu principalmente a partir de *Diário de um padre*, quando Bresson começou a deixar de trabalhar com atores profissionais em prol dos “modelos”⁴³⁴. Segundo ele, “somente os timbres de voz **não trabalhados** trazem cinematograficamente algo muito precioso musicalmente”⁴³⁵ (in: ABDELMOUMEN, 1968, p.69, grifo original). Com efeito, o timbre será uma categoria que analisaremos.

O fato de que a voz não era trabalhada dramaticamente fez com que os filmes de Bresson ficassem conhecidos pela dicção, que o próprio diretor definiu como *recto-tono*:

⁴³⁴ *Diário de um padre* é considerado, efetivamente, o primeiro filme de Bresson a ter não-atores em papéis principais, caso do *curé* de Torcy, interpretado pelo psicanalista Armand Guibert (foi dito que ele teria sido o analista do próprio Bresson, informação negada pelo diretor). Michel Estève (1983) conta quatro atores profissionais no filme, como Antoine Balpêtré (o doutor Delbende) e Marie-Monique Arkell (a condessa; no teatro, usava o nome de Rachel Berendt). Claude Laydu, o protagonista, era um ator de teatro iniciante, que fazia parte da trupe de Jean Dasté, em Saint-Etienne, e fora indicado a Bresson por Jacques Becker. De qualquer forma, não era uma vedete, como se esperaria para o papel na época. Finalmente, Nicole Ladmiral (Chantal) havia participado da narração *off*, junto com Georges Hubert, do documentário curta-metragem *Le sang des bêtes* (“O sangue dos bichos”, de Georges Franju, 1949) e já tinha trabalhado no teatro. A partir de *Um condenado à morte escapou*, Bresson afirma não ter contratado mais atores, embora Godard tenha feito uma lista de todos os profissionais que, a despeito disso, atuaram nos filmes dele (GODARD, DELAHAIE, 1966). Por exemplo, Paul Hébert, o pai de Mouchette, era cantor e participava de um programa de televisão (CARDINAL, 1967). Mesmo Marie Cardinal (a mãe de Mouchette) já havia feito teatro amador e atuou, paralelamente a *Mouchette* e sem o conhecimento de Bresson, em *Duas ou três coisas que eu sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967), de Godard.

É preciso também dizer que, embora Bresson pedisse aos modelos que abandonassem o cinema, alguns continuaram a atuar, como Anne Wiazensky (a Marie de *A grande testemunha*) – que começou a trabalhar com Godard no ano seguinte em *A chinesa* e foi sua mulher por algum tempo – e Dominique Sanda (a protagonista de *Uma mulher suave*) – só para citar os que tiveram sucesso. Além disso, Isabelle Weingarten (Marthe, de *Quatro noites de um sonhador*) foi convidada por Jean Eustache para o papel principal de *La mamain et la putain* (1973) por conta de sua participação no filme de Bresson e Martin de Lassalle (o *pickpocket*) foi para os EUA estudar no Actor’s Studio, cujo método poderia ser considerado, sob vários aspectos, o contrário do sistema de Bresson; ele teve, depois, uma carreira como ator no México. Outros modelos se tornaram diretores, como Claude Laydu e François Letterier (Fontaine de *Um condenado à morte escapou*), ou assistentes de direção, como Humbert Balsan (Gauvain, de *Lancelot do lago*), assistente do próprio Bresson em *O diabo provavelmente*.

⁴³⁵ “*seuls les timbres de voix non travaillées apportent cinématographiquement quelque chose de très précieux musicalement*”

“sem inflexão e sem mudar o tom”⁴³⁶, como na leitura religiosa das freiras do convento. Manlio Piva (2004) confirma essa inspiração religiosa ao definir o *recto-tono* como um canto modulado sobre uma só nota, usado tradicionalmente no rito de muitas confissões cristãs⁴³⁷.

No entanto, para além da influência religiosa, o que Bresson buscava fundamentalmente combater eram as inflexões normalmente presentes na interpretação tradicional dos atores, sejam profissionais ou não. Resultava numa uniformidade do tom de todos modelos, o que corresponderia a uma única concepção, a dele próprio (vimos no Prelúdio, como Bresson expressou várias vezes a necessidade de um autor único para o filme).

Segundo Chion (1993), essa fala era obtida pela maneira de se reter a voz na emissão e pela contenção da reverberação na pós-produção. A reverberação é um dos parâmetros considerados por Wishart (1986) e será evocado nas análises.

Em três filmes, Bresson lança mão do recurso da voz *over*: assim, os protagonistas de *Diário de um padre*, *Um condenado à morte escapou* e *Pickpocket* contam a sua história. Como as vozes em geral, sua reverberação também é contida, o que lhes dá um caráter semelhante ao das vozes *in*. Por conta de sua importância na filmografia do diretor, o uso da voz *over* constituirá um item à parte.

Já o ritmo das vozes é dado, em grande parte, pela alternância da emissão das frases com o silêncio. Como lembra Zumthor (2005), “antes da voz há o silêncio. [...] A voz jaz no silêncio; às vezes ela sai dele, e é como um nascimento. Ela emerge de seu silêncio matricial.” (ZUMTHOR, 2005, p.63). Na verdade, a análise do silêncio estará presente tanto no estudo das paisagens sonoras, quanto no das vozes.

3.1 Paisagens sonoras⁴³⁸

*Le ronflement d'un violon était dû parfois au passage d'une automobile, parfois à ce que je n'avais pas mis assez d'eau dans ma bouillotte électrique.*⁴³⁹ (Proust, *La Prisonnière*, p.233)

A frase de Proust ressalta o caráter musical que podem ter elementos de certas paisagens sonoras: a passagem do automóvel é comparada ao “ronco” de um violino, numa aproximação do universo dos ruídos ao dos instrumentos musicais.

⁴³⁶ “*sans inflexion et sans changer le ton*” – na continuidade dialogada de *Anjos do pecado*, nos fundos do Crédit National, na Cinemateca Francesa.

⁴³⁷ Essas definições do *recto-tono* nos evocam também a aproximação entre fala e música nos filmes de Bresson.

⁴³⁸ Parte deste item foi publicada na revista *Ciberlegenda*, em 2011, com o título *Paisagens sonoras de Robert Bresson*.

⁴³⁹ “O ronco de um violino era devido às vezes à passagem de um automóvel, às vezes a não ter eu posto água bastante no meu saco elétrico”, p.157. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar.

Como observamos em nosso prelúdio, ao longo de sua obra, Bresson refaz o caminho de Schafer em *A afinação do mundo* (2001), no sentido de possuir filmes que se passam no campo (como *Diário de um padre*, *Mouchette*, *A grande testemunha*, *Lancelot do lago* e, também, em sua maior parte, *Anjos do pecado*), outros que se passam na grande cidade (*Pickpocket*, *Uma mulher suave*, *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente*) e um filme de passagem desta para o campo (*O dinheiro*).

Porém, em nenhum deles, Bresson aponta o campo como o lugar da felicidade. Além disso, ruídos presentes nos filmes do campo, como o canto dos passarinhos, não estão ausentes dos filmes da cidade. De forma semelhante, Chantal Thomas (1989) considera que a natureza em Bresson é o espaço da violência (tal qual veremos nas análises de *A grande testemunha* e *Mouchette*) e do crime (por exemplo, em *O dinheiro*).

Vamos refazer também, aqui, o caminho de Schafer (campo e cidade) ao estudarmos as paisagens sonoras dos filmes de Bresson, destacando os seus sons predominantes e / ou aqueles com um caráter musical mais evidente.

Lembramos, então, a classificação de Schafer (2001) quanto aos sons das paisagens sonoras:

- o som fundamental: sons de fundo de um determinado ambiente, como, em geral, os dos pássaros e os dos carros. Podem ser mais ou menos evidentes, dependendo se o ambiente é *lo-fi* (com baixa razão sinal /ruído, é um ambiente mais ruidoso) ou *hi-fi* (com alta razão sinal/ruído);
- o sinal: som destacado do fundo, “avisos acústicos”, como sinos, buzinas e sirenes;
- a marca sonora: som característico de um determinado lugar.

Teremos um item específico para o ambiente *hi-fi* da prisão, incluindo, principalmente, os filmes *Um condenado à morte escapou* e *O processo de Joana d’Arc*.

Há que se enfatizar que essas paisagens sonoras são construídas. Como observa Bazin (1991), Bresson nunca nos apresenta toda a realidade, mas sim se apoia “numa dialética do concreto e do abstrato pela ação recíproca de elementos contraditórios da imagem” (p.110). Bazin (1991) exemplifica que, em *As damas do Bois de Boulogne*, sons realistas, como a queda da chuva e da água da cascata, de “uma qualidade sonora de extraordinária justeza” (p.111), opõem-se à falta de som de outros elementos da imagem. Por exemplo, constatamos que o cachorrinho de Hélène está bastante presente no filme, mas, em nenhum momento, ouvimos sequer um latido⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ É curioso que, como conta Paul Guth (1945), o cachorrinho Katsou foi um dos gastos da produção e chegou a ficar na casa da atriz Maria Casarès para que se acostumasse com ela.

Como utilizaremos, além das categorias de Murray Schafer, o vocabulário de Pierre Schaeffer, vamos fazer um pequeno glossário dos termos deste último presentes nas análises (por vezes, incluindo uma representação gráfica para melhor compreensão):

- objeto sonoro: refere-se ao som em si que é ouvido, ao passo que o “corpo sonoro” seria associado à fonte do som.
- objeto de massa complexa: a massa é a ocupação na tessitura pelo som e ela é complexa quando o objeto sonoro não tem uma dominante de altura. Já a massa tônica possui uma altura identificável, caso dos sons da maior parte dos instrumentos musicais.
- objeto compósito: formado por vários componentes, que se combinam em sucessão.
- quanto ao modo como o som ocupa a duração, teríamos:
 - impulso: som muito breve (•)
 - som sustentado: é contínuo (—)
 - som iterativo: formado por vários impulsos seguidos (• • • •)
- som granuloso: nele, tem-se a percepção rítmica das marcas formadoras do objeto, de suas micro-iterações.

3.1.1 Os filmes do campo – passarinhos e sinos

*L’hiver cependant finissait ; la belle saison revient et souvent, comme Albertine venait seulement de me dire bonsoir, ma chambre, mes rideaux, le mur au-dessus des rideaux étant encore tout noirs, dans le jardin des religieuses voisines j’entendais riche et précieuse dans le silence comme un harmonium d’église la modulation d’un oiseau inconnu qui sur le mode lydien chantait déjà matines et au milieu de mes ténébres mettait la riche note éclatante du soleil qu’il voyait.*⁴⁴¹ (Proust, *La Prisonnière*, p.498)

O canto dos passarinhos e o badalar dos sinos (grandes ou pequenos) são elementos sonoros bastante presentes ao longo de toda a obra de Bresson, mas, principalmente, nos filmes que se passam no campo.

Na verdade, ambos os sons possuem aproximações com a música em sentido estrito. O canto dos passarinhos tem sido estudado por seu aspecto musical e várias imitações estão presentes em músicas vocais (como em *Le chant des oiseaux*, de Clément Janequin) ou instrumentais (como diversas peças de Olivier Messiaen). Já os sinos estão em muitas obras orquestrais, como por exemplo, na *Terceira Sinfonia* de Gustav Mahler (estando presente

⁴⁴¹ “Entretanto o inverno chegava ao fim; vinha chegando a primavera, e muitas vezes mal Albertine me dera boa-noite, estando ainda o meu quarto, as cortinas, a parede acima das cortinas completamente escuros, no jardim das religiosas vizinhas eu ouvia, rica e preciosa no silêncio como um harmônio de igreja, a modulação de um pássaro desconhecido que, no modo lídio, cantava já matinas e no meio das minhas trevas punha a rica nota luminosa do sol que ele via.”, p.449. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar.

tanto fisicamente, quanto na onomatopeia *Binn Bann* do coro de crianças) e em *Cantus em memória de Benjamim Britten*, de Arvo Pärt, em que chega mesmo a ser instrumento solista.

Nos filmes de Bresson, o canto dos passarinhos, que funciona, muitas vezes, tal qual na classificação de Schafer (2001), como um som fundamental, normalmente é indicativo do afastamento da cidade e pode até apontar para uma ambiência de calma e alegria. Porém, no vilarejo de *Diário de um padre*, este som não é suficiente para combater a crueldade predominante e característica do livro de Bernanos em que Bresson se baseou.

Também em *A grande testemunha* (cuja atmosfera, como vimos, tem várias semelhanças com a de *Mouchette*, também de Bernanos), o canto dos pássaros está presente, ironicamente, na sequência da sedução de Marie por Gérard, sem nada de romântico ou inocente. Não havendo falas, o som dos pássaros fica em evidência (está mesmo indicado na decupagem técnica do filme).

Michel Chion (1990) chama a atenção para o caráter de pontuação de determinados ruídos, que sublinham uma palavra ou dividem um diálogo. É o caso, em *Diário de um padre*, do ruído do ancinho durante a conversa entre o padre e a condessa e também do latir dos cachorros, do som das charretes e do canto do galo.

O ruído do ancinho, por exemplo, é ouvido no início da conversa, fazendo com que a condessa feche a janela, para ter maior silêncio. Depois, esse mesmo som irrompe durante três pausas longas no diálogo (interessante é que a imagem do jardineiro, a fonte do ruído, só aparece na terceira pausa). É preciso observar que o som apenas se torna perceptível por começar justamente no silenciar das falas, tal como, numa peça orquestral, a dosagem de timbres, quantidade e intensidade de instrumentos.

Na última pausa longa, no fim da sequência, ao invés do ruído, há música, um meio comum de pontuação no cinema (CHION, 1990). O fato de que ela feche a sequência em que o ancinho predominava como pontuação pode estar confirmando a função semelhante exercida pelo objeto sonoro.

Já o latir dos cachorros está associado principalmente à pontuação inicial e final das entradas e saídas do padre no castelo do conde. Possuem um caráter ameaçador, já presente na sua grande ressonância e pelo fato de que os cachorros são animais de guarda e representativos do poder do conde.

Por outro lado, as charretes são elementos sonoros que indicam a presença do vilarejo e de seu atraso. Enfim, o canto do galo, além de elemento diegético indicativo das madrugadas insones do padre, funciona como prenúncio de sua morte, estando bastante presente nas sequências próximas ao final do filme.

Em relação ao primeiro longa-metragem de Bresson, *Anjos do pecado*, a protagonista Anne-Marie está associada tanto a um tema musical idílico – definido pela personagem como a imitação do canto de um pássaro –, quanto aos próprios sons dos pássaros que cantam sobre os túmulos do cemitério do convento. A união desses elementos contrastantes, natureza poética e morte, explica bem a personagem e demonstra que todo idílio em Bresson contém o gérmen da maldade.⁴⁴²

Tal é o que acontece em *A grande testemunha*. Há, no início do filme, um pequeno oásis idílico: o jardim onde as crianças brincam junto ao jumento Balthazar. Passarinhos cantam ao fundo e vemos também um banquinho, onde o menino Jacques desenha sua declaração de amor à amiga Marie. Para Frodon (2007), esse jardim é como “o paraíso verde dos amores infantis” (p.48)⁴⁴³. Porém, mesmo aí, a morte já se faz presente, ao vermos as cenas da irmã moribunda de Jacques.

Outro som bastante presente neste filme é o dos sininhos das ovelhas. Já na primeira sequência, Balthazar nasce em meio a uma paisagem campestre montanhosa, ao som desses sinos. Utilizando a classificação de Schafer (2001), poderiam ser considerados tanto como sons fundamentais quanto marcas sonoras dessa paisagem das montanhas.

São também eles que fecham o filme, após o rebanho de ovelhas ter envolvido o moribundo Balthazar. Assim, terminada a música de Schubert extradiegética junto com a morte do animal, permanece o som dos sininhos, que, segundo Jean Sémolué (1993), parecem chamar Balthazar após sua morte. Na classificação de Chion (1990), seriam ruídos anempáticos, pois parecem indiferentes à morte do burrinho. É a música da natureza que continua após a música de Balthazar (e a sua vida) ter cessado.

Já no filme seguinte, *Mouchette*, embora se passe no campo, o que prevalece é o constante ruído dos caminhões de contrabando na estrada, sugerindo a crueldade dominante no ambiente do vilarejo. Por outro lado, segundo Frodon (2007), este som aponta também para um alhures, um lugar para onde se poderia fugir, uma abertura do espaço.

Também o campo de *A grande testemunha* está semeado de sons de carros, tratores e pelas motocicletas de Gérard e seu grupo, como arautos da crueldade.⁴⁴⁴ Bem diferente é a motocicleta de Olivier, em *Diário de um padre*, que proporciona o único momento de felicidade para o protagonista do filme, próximo à sua morte. O som chega a ser indicado

⁴⁴² Curioso é que, em seu delírio no leito de morte, Anne-Marie vê “uma mulher com pássaros”.

⁴⁴³ “*le vert paradis des amours enfantines*”.

⁴⁴⁴ Talvez numa intertextualidade com *Orfeu* (1949), de Jean Cocteau, em que os anjos da morte usam motocicletas. Outra característica intertextual entre Cocteau e Bresson é a presença de Maria Casarès, a Hélène de *As damas do Bois de Boulogne* (filme em que Cocteau foi dialoguista), como a Morte em *Orfeu*.

como um “canto de rodas” (*chant des roues*) na decupagem técnica, sugerindo-se a ênfase no aspecto musical dos elementos sonoros por Bresson⁴⁴⁵.

Em *Mouchette*, a presença da crueldade é mais clara na sequência da tempestade no bosque, quando a protagonista encontra o caçador Arsène. Ruídos de trovões, chuva e vento constroem o clima ameaçador desse evento que selará o destino da menina. De todos esses elementos, o vento é predominante, estando presente do início ao fim da sequência como um fundo tenebroso. O cuidado que Bresson teve com a sua sonoridade (e, por que não, com a musicalidade) é revelado em entrevista a Georges Sadoul (1967), onde conta ter usado dez tipos de vento, chegando a ter tido uma mixagem de 30 a 40 pistas sonoras.

Aliás, *Nouvelle Histoire de Mouchette*, de Bernanos (2009), começa com uma descrição de uma paisagem sonora: as vozes dispersas pelo vento noturno, comparadas ao som das folhas mortas caindo (e observemos, já nesse início do livro, a referência ao vento).

Mas já o grande vento negro que vem do oeste – o vento dos mares, como diz Antoine – dispersa as vozes na noite. Ele brinca com elas por um momento, depois as junta todas e as joga não se sabe onde, roncando de cólera. Aquela que Mouchette acaba de ouvir fica muito tempo suspensa entre o céu e a terra, assim como as folhas mortas que não param de cair. (BERNANOS, 2009, p.19)⁴⁴⁶

Nessas vozes (humanas? Ou vozes da natureza?), cujo som se assemelha ao da queda das folhas mortas, sugere-se um caráter musical, mais evidente no fim do filme, quando a voz que a Mouchette do livro ouvia, ao se afogar, é corporificada no *Magnificat* de Monteverdi.

Diferente do livro, o filme de Bresson começa no bosque, onde o caçador Arsène monta uma armadilha, sendo observado pelo guarda Mathieu. Uma perdiz fica presa, mas Arsène a solta. A sequência total dura cerca de cinco minutos e nela o espectador não faz mais que observar a natureza envolta no clima de tensão entre os dois personagens.

Embora não ouçamos tiros, que já apresentariam com maior evidência a crueldade de toda a história, o silêncio pontuado por poucos ruídos é igualmente ameaçador. Já na caçada à lebre do final do filme, os tiros estão bem presentes, fazendo eco à sequência do início e lembrando *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939), de Jean Renoir. Sua morte anuncia a de Mouchette, sendo ela, aqui, comparada à caça⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Também é indicado como “canto”, na decupagem, o som das rodas do trem em Lille.

⁴⁴⁶ Tradução nossa do francês: “*Mais déjà le grand vent noir qui vient de l’ouest – le vent des mers, comme dit Antoine – éparpille les voix dans la nuit. Il joue avec elles un moment, puis les ramasse toutes ensemble et les jette on ne sait où, en ronflant de colère. Celle que Mouchette vient d’entendre reste longtemps suspendue entre ciel et terre, ainsi que les feuilles mortes qui n’en finissent pas de tomber.*”

⁴⁴⁷ Bresson revelou que essa aproximação lhe veio intuitivamente, pois, já em seu livro, Bernanos a compara todo o tempo a um animal (in: SADOUL, 1967). Segundo o diretor, ela seria como o touro que não pode escapar de sua morte, decorrente dos ferimentos dos picadores e da espada do toureiro, semelhante aos espanhóis que Bernanos viu, em 1936, em Majorca, sendo levados para o fuzilamento (durante a Guerra Civil Espanhola) – inspiração confessada pelo próprio Bernanos para a escrita de *Nouvelle Histoire de Mouchette*.

Uma sequência também muito importante quanto ao silêncio é quando, no dia seguinte ao estupro e após a morte da mãe, Mouchette caminha pelo vilarejo deserto, numa manhã de domingo. Sobre essa paisagem de solidão, um sino ecoa repetidamente. Seria, segundo a classificação de Murray Schafer (2001), um sinal nesta paisagem sonora, mas é também um sinal na narrativa que anuncia a morte da menina. Ele é ouvido de forma bem destacada já que há poucos ruídos no ambiente, sendo uma paisagem *hi-fi* (SCHAFER, 2001).

Bernanos já descrevia, em seu livro, essa paisagem pontuada por sinos e cujo silêncio é ameaçador para Mouchette, um indicativo de que todos já saberiam do seu segredo:

Um fato a surpreende, no entanto: o vilarejo está tranquilo – dir-se-ia que era uma manhã de domingo igual às outras, com aquele imperceptível rumor de alegria, esse ruído de colmeia do qual se lança, subitamente, o canto vertiginoso dos sinos [...] Mas ela começa a se dar conta, pouco a pouco, dessa tranquilidade tão surpreendente, ao passo que o atentado já deve ser do conhecimento de todos. Ela não enxerga nisso nenhum motivo de esperança, pelo contrário, aceita-o como presságio sinistro. É como se o vilarejo, secretamente inimigo, se abrisse diante de seus passos, alargando sorrateiramente em volta dela a zona de silêncio traidor (BERNANOS, 2009, p.84-85)⁴⁴⁸

No entanto, se o sino de Bernanos toca só até a chegada de Mouchette à casa de Mathieu, o de Bresson insiste durante todo o seu caminho até a morte, como se marcasse o final de cada um dos passos da Paixão, como um refrão de uma canção da Morte: a caminhada até o vilarejo, a chegada à mercearia (mesmo a porta do estabelecimento tem um som de pequenos sinos ao ser aberta), a caminhada pela praça da igreja, o passar pelos garotos que provavelmente querem, como de hábito, mostrar-lhe algo obsceno, a chegada e a saída da casa de Mathieu, a caminhada pelo bosque logo antes de ver a caçada à lebre, o momento em que o tiro atinge a lebre pela primeira vez, a morte da lebre, a chegada ao lago, o momento em que o vestido de musselina fica preso nos arbustos antes de seu primeiro “escorregão” na colina, a passagem do trator que não pára diante de seu pedido de ajuda, o segundo “escorregão” (o sino que fecharia o terceiro é substituído pela música de Monteverdi).

Schafer (2001) lembra que o sino tanto é um som centrípeto, pois atrai a comunidade para a igreja, como também foi considerado, no passado, um som centrífugo, quando era utilizado para expulsar os espíritos do mal. Nesse sentido, Mouchette poderia estar sendo associada a um ser maligno, expulso do vilarejo ao som dos sinos.

⁴⁴⁸ Tradução nossa do francês: “*Un fait l'étonne cependant: le village est tranquille – on dirait un matin de dimanche pareil aux autres, avec cette imperceptible rumeur joyeuse, ce bruit de ruche d'où s'élançait soudain le chant vertigineux des cloches [...]. Mais elle commence à prendre peu à peu conscience de cette tranquillité si étonnante, alors que l'attentat doit être connu de tous. Elle n'y voit aucun motif d'espérance, elle l'accepte au contraire ainsi qu'un présage sinistre. C'est comme si le village déjà, secrètement ennemi, s'ouvrait devant ses pas, élargissait sournoisement autour d'elle la zone de silence traîtresse.*”

Já no caso de *Anjos do pecado*, o sino é um som centrípeto. Seus toques chamam as freiras do convento para alguma reunião, para a missa ou outras atividades. Como o ambiente do convento é marcado pelo silêncio, também uma paisagem *hi-fi*, e como Bresson não usa quase nenhum outro ruído (a exceção é para os passos das freiras, rápidos e abafados, diferentes dos sons destacados dos saltos altos de Thérèse quando ela vai matar o comparsa), o sino se destaca bastante e se constitui no elemento sonoro principal do filme.

Em alguns momentos dele, o sino funciona narrativamente como a pontuação de uma conversa importante, tal qual o ruído do ancinho em *Diário de um padre*. Por exemplo, na intriga de Thérèse, fechando a conversa em que diz à Anne-Marie haver um complô contra ela, ou mesmo, dando fim à música extradiegética, presente na sequência em que Anne-Marie se despede da mãe. Se a música está associada aos ideais da protagonista, a presença dos sinos, ao final desta sequência, leva a moça de volta à “realidade”, além de marcar a sua saída do convento (talvez aí, também, exercendo uma função de som centrífugo), enquanto o cotidiano dele segue em frente.

A importância da morte iminente de Anne-Marie é também salientada pelos sinos maiores, utilizados só nesse momento do filme. Aí ficam mais evidentes as características do seu som, segundo a morfotipologia de Schaeffer (1966): um objeto sonoro de massa complexa, com ataque possível de ser isolado ao ouvido e o restante constituído pela sua ressonância.

Como já mencionamos, para Douche (2003), o sino em Bresson é símbolo da morte e isso acontece tanto em *Anjos do pecado*, como em *A grande testemunha* e em *Mouchette*. Segundo a autora, no caso do final de *Anjos do pecado*, ele funciona como uma nota-pedal, ligando diferentes planos pelo seu som, ou seja, dá continuidade ao delírio de Anne-Marie, ao *Salve Regina* e à marcha final de Thérèse para o aprisionamento (em que passamos a ouvir a música-tema do filme).

Essa associação do sino com a morte pode ser observada também em *O processo de Joana D'Arc*. Além de estarem no prólogo do filme, anunciando o início do processo que culmina com a execução da jovem, os sinos são ouvidos quando Joana, sentindo ser sua sentença inexorável, interroga-se se foi abandonada por seu povo, assim como no momento de sua caminhada para a fogueira.

Em *Lancelot do lago*, como em *Mouchette*, a natureza é assustadora. O caráter ameaçador da floresta é reforçado na sequência da tempestade pelo som do vento, que balança portas e janelas. Com efeito, pouco antes da chuva, um dos personagens diz, numa referência já ao próximo filme de Bresson, “a floresta é o diabo”.

Neste filme, Hanlon (1986) considera também as “vozes” dos cavalos e pássaros, que funcionariam como portadores da profecia da morte, pressentindo o perigo à sua volta. Assim, o relinchar dos cavalos pontua as conversas dos cavaleiros como gritos de alerta. Lembram, aliás, o zurro do burrinho Balthazar em *A grande testemunha* (como neste filme, há, em *Lancelot*, alguns planos dos olhos dos cavalos, que atuam como testemunhas das rivalidades e alianças).

Já o som do pássaro, que pontua uma das conversas de Lancelote e Guinevere, é como um grito de mau agouro. Segundo Hanlon (1996), ele parece comentar a respeito do lenço da rainha, esquecido sobre um banco e que depois é usado como indício de adultério. Por outro lado, o pássaro também está presente no encontro de Guinevere com Gauvain após o desaparecimento de Lancelote: neste momento, Hanlon (1986) o vê como portador da mensagem de que o cavaleiro está vivo.

Outros pássaros e corvos são ouvidos também na sequência final do massacre na floresta. Para Hanlon (1986), eles têm uma função semelhante à dos arqueiros, como indicada por Sémolué (1993): seriam os arautos da chegada de uma nova civilização.

Tendo o filme muito pouca música, em *Lancelot do lago*, fica ressaltado o tilintar das armaduras dos cavaleiros (Sémolué lembra que elas eram realmente de metal e, pelos seus elmos fechados, evocam a época do fim da Idade Média), praticamente um som fundamental do filme segundo a classificação de Schafer (2001). Na verdade, esse som está trabalhado de forma hiper-realista, favorecendo o clima agressivo do filme. Funcionaria também, segundo Sémolué (1993), utilizando o clássico conceito de Roland Barthes (1984), como um “efeito de real”⁴⁴⁹.

Como o filme se passa na floresta, no acampamento dos cavaleiros e nas dependências do castelo medieval, ou seja, em paisagens sonoras extremamente *hi-fi*, também o relinchar dos cavalos e os sinos da igreja são ruídos ouvidos com muita ênfase, pontuando todo o filme. Se as armaduras funcionariam como um som fundamental, esses outros ruídos seriam sinais ou marcas sonoras (na classificação de Schafer, 2001) do ambiente.

3.1.2 Os filmes da cidade – carros, barcos, passos

Nos filmes da cidade, que, em geral, é representada pela capital francesa, Paris, embora os passarinhos e os sinos ainda estejam presentes, predominam os sons dos carros, de buzinas, dos barcos no Sena e dos passos dos personagens. Aliás, pensando-se na música

⁴⁴⁹ Provoyeur (2003) também analisa os “efeitos de real” nos filmes de Bresson, mas, dentro de sua concepção, são associados a momentos de “des-narratização” do filme.

eletroacústica, passos e sons de trânsito têm sido também fundamentais e amplamente utilizados desde as composições precursoras do futurista Luigi Russolo (1885 – 1947).⁴⁵⁰

Já no primeiro longa-metragem de Bresson, *Anjos do pecado*, embora ele se passe principalmente no ambiente silencioso do convento, o som do trânsito é utilizado para representar as intromissões no / do mundo urbano. Logo em sua primeira sequência, quando as freiras chegam à prisão para buscarem uma detenta recém-liberada, vemos o plano frontal de um automóvel e o som granuloso de seu motor está em destaque.

O som do trânsito é ouvido também nas duas sequências em que Thérèse, após sair da prisão, compra um revólver e atira no antigo comparsa. Com efeito, a personagem é um elemento alheio à ordem religiosa das dominicanas, pois não busca ali a conversão, mas sim, a fuga da polícia. Nada mais compreensível que o som da cidade, estranho ao mundo de paz do convento, seja associado a ela. Neste filme, já ocorre um tratamento deste som, que diminui quando se fecha uma porta, tal qual no último longa-metragem de Bresson, *O dinheiro*.

Por outro lado, nessas duas sequências, o trânsito é representado principalmente pelo som das buzinas, como acontece em *As damas do Bois de Boulogne*. Chion (2003) observa que, desde o início do cinema sonoro, buzinas e sirenes de ambulâncias eram usadas para significar e, mais ainda, resumir a cidade, ou, nos termos que estamos utilizando, a paisagem sonora urbana como um todo. O autor atribui isso ao fato de que elas emergem em meio à massa caótica por sua potência sonora e clareza, seja como um som de massa tônica ou como um *glissando* nítido. Além disso, sua reverberação prolongada e relativamente nítida suscita o espaço.

Levando em conta a classificação de Schafer (2001), observamos que essa qualidade de se destacarem do fundo faz com que as buzinas e sirenes sejam “sinais” por excelência. Chion (2003) conclui que são objetos de “boa forma acústica”, “objetos convenientes” no vocabulário de Pierre Schaeffer (1966).

Assim, em *Anjos do pecado*, quando Thérèse compra o revólver, ouvimos um ciclo de um toque agudo + um grave e, a seguir, outro de dois toques agudos + dois graves, com repetição dos dois ciclos em *loop*. Já na sequência em que ela atira no comparsa, mais curta e com outros sons – passos e tiros –, só o primeiro ciclo é repetido.

⁴⁵⁰ Na composição contemporânea do norueguês Rolf Wallin (1957 -), *Under City Skin* (para viola, orquestra e som *surround*; é uma música mista, com a parte gravada e a parte ao vivo), de 2009, há uma divisão de paisagens sonoras à la Murray Schafer, com os sons da cidade – ruídos de carros e ônibus e de sapatos de salto alto apressados - e os sons da natureza (na parte *O parque à noite*).

No segundo longa-metragem, *As damas do Bois de Boulogne*, logo após os créditos iniciais com a música de Grünenwald, a primeira sequência é marcada pelo som do trânsito: Hélène e seu amigo Jacques saem do teatro num automóvel, dentro do qual se dá toda a conversa entre os dois. Além dos sons de carros passando, mais uma vez, a buzina é um dos elementos sonoros fundamentais para evocar o ambiente urbano.

Utilizando a morfotipologia de Schaeffer (1966), observamos que há um primeiro som agudo compósito formado pela iteração de três sons agudos antes dos dois sons graves, de massa mais densa e ataque rápido, com um último impulso agudo três-quatro segundos depois (• agudo; █ grave, de ataque rápido):

... █ █ •

Já na sequência em que Agnès e a mãe chegam ao apartamento da praça Port-Royal, o primeiro som é formado por vários impulsos agudos, enquanto o som grave agora é iterativo, composto por três-quatro toques, cujos ataques são mais prolongados (▶ grave, de ataque prolongado):

• • • • ▶▶▶▶

Bresson utiliza essas duas composições distintas de buzinas durante o filme, sendo que a segunda parece predominar nas sequências em que Agnès é o foco de atenção: na chegada ao apartamento, no primeiro encontro no Bois de Boulogne, na busca infrutífera por emprego. Há também uma periodicidade regular entre os ciclos das buzinas nas diversas sequências: a cada 10, 15 e 20 segundos.

Aliás, o carro é tão importante neste filme que ele, além de começar com um, quase termina com outro: a chegada do personagem Jean à casa depois da revelação de Hélène sobre o passado da sua recém-esposa Agnès, revelação esta feita entre os ruídos de ir e vir do carro de um Jean desesperado e furioso ao volante (indicados, na decupagem técnica, como “motor acelerado e depois desacelerado”, *moteur accéléré puis ralenti*⁴⁵¹). Mesmo as margens do bosque de Boulogne estão cheias de automóveis e não vemos nenhum engarrafamento que pudesse explicar o som das buzinas: elas parecem estar colocadas mais para compor a paisagem sonora urbana.

Nem as sequências junto à cascata, marcadas pelo som da água caindo e de passarinhos cantando, representariam um idílio. A primeira, quando se dá a apresentação de Jean às “damas” (Agnès e sua mãe), marca o início da execução do plano maquiavélico de Hélène. A

⁴⁵¹ Aí, Bresson ainda não usa os termos musicais *crescendo* e *decrescendo*, presentes em decupagens posteriores.

segunda, embora seja um encontro romântico de Jean com Agnès, dá-se em meio às preocupações da moça.

Diferente desses dois primeiros filmes, em que a buzina evoca a paisagem urbana, nos filmes da última fase de sua carreira, como *Uma mulher suave* e *Quatro noites de um sonhador*, o diretor prefere o som mais granuloso dos motores dos carros, que sugere de forma mais intensa a agressividade das grandes cidades. É um sinal menos eficiente que as buzinas (CHION, 2003) e, segundo a terminologia de Schafer, estaria mais para o “som fundamental” da cidade.

Uma mulher suave é o primeiro filme em cor de Bresson e seus créditos ocorrem numa paisagem urbana noturna de néons e letreiros. Ao mesmo tempo em que, pela primeira vez, rejeita a música *stricto senso* sobre os créditos, Bresson parece seguir uma tendência nos filmes dos anos 60, ao ter, neles, carros em movimento (STRAW, 2010).

Como observa Straw (2010), esse tipo de crédito funcionaria como “ponte” entre os nomes da equipe técnica e as palavras presentes na própria paisagem da cidade - vemos, em *Uma mulher suave*: “Jacques Borel”⁴⁵², “Wimpy”, “*Libre Service*”, “Clio”, “Hotel”, “Grand Café”, “PAR” (as três primeiras letras do cinema onde o casal vai assistir *Benjamim*). Se o crédito, muitas vezes, dá o tom do filme, neste, as suas palavras são o prenúncio de uma série de outras que o povoam: Chez Lipp (um restaurante), a placa do Boulevard Lannes, a fachada do Museu de Arte Moderna com o seu nome.

Também são paisagens parisienses marcadas pela mobilidade e pelos sons urbanos as sequências de créditos de *Quatro noites de um sonhador* e de *O diabo provavelmente*. Neste último, porém, o que está em movimento não é um carro, mas sim um barco passando no rio Sena. Para Chion (1993), o seu som grave e profundo lembra o de um instrumento ritual que, em determinadas tradições mágicas, servia para evocar uma voz ancestral.

Se o som do trânsito sobre as imagens da Paris moderna nos créditos já ancora *Uma mulher suave* na contemporaneidade, ele vai ser transportado (e mesmo amplificado) até a intimidade do quarto do casal, quando a recém-casada liga a televisão e vemos uma corrida de Fórmula 1. É esse som de massa complexa (menos granuloso que o som dos motores que ouvíamos nos créditos, embora não menos perturbador) que, junto com o ruído da água enchendo a banheira, precede o ato sexual. Em outros momentos do filme, vemos (e, nestes casos, principalmente, ouvimos) os sons de bombas e canhões num documentário sobre a Segunda Guerra Mundial, além de uma corrida de cavalos, numa referência a *Pickpocket*.

⁴⁵² Sémolué (1993) lembra que, de forma contrastante, nenhum dos dois protagonistas é nomeado no filme.

Falando em *Pickpocket*, mesmo que neste filme ouçamos bastante o ruído do trânsito, seu som principal é o dos passos. Este constitui uma espécie de hiper-realismo, ou seja, há uma hiperampliação perceptiva dos sons, contradizendo mesmo a imagem em sua veracidade sensorial (CAPELLER, 2008). Tal característica dos passos está presente também em outros filmes, como nas sequências externas de *Quatro noites de um sonhador*.

Suzana Reck Miranda (2008) explica que, na paisagem sonora de seus filmes, Bresson costuma privilegiar um determinado som, intensificando, assim, a sensação de solidão, criando um “silêncio construído”. A autora lembra a sequência do hipódromo de *Pickpocket*, em que esses passos soam muito mais em comparação com outros ruídos, como o das pessoas conversando e dos cavalos correndo.

Chamamos também a atenção para a sequência na Gare de Lyon, no mesmo filme, onde, se tivesse sido feita uma construção sonora calcada na verossimilhança, os passos seriam pouco ouvidos em meio ao burburinho e aos outros sons da estação. Porém, como em todo o restante do filme, os passos das pessoas que cercam o protagonista e os seus próprios estão destacados no ambiente, demarcando uma presença dentro de uma constante ausência e desenvolvendo uma “coreografia sonora” (MIRANDA, 2008).

Da mesma forma, Marguerite Chabrol (2005) observa que os passos destacados sobre o fundo sonoro do trânsito da cidade (que poderia estar funcionando como o som fundamental da classificação de Schafer, 2001) são “destinados a criar variações de tempo, a fazer surgir num profundo silêncio células rítmicas de caráter diferente”⁴⁵³ (p.88). Isso acontece, por exemplo, na sequência do banco, em que os passos de Michel em velocidade decrescente constroem um silêncio, quebrado pelos passos mais rápidos das outras pessoas. Para Chabrol, o contraste entre esses dois ritmos reforça ainda mais o suspense da iminência do roubo.

Como já analisado, muitos espaços de *Pickpocket* são identificados mais pelos seus sons do que pelo que é mostrado deles nas imagens. É o caso do hipódromo: durante a corrida, vemos apenas o protagonista à espreita e as outras pessoas de costas; nada de cavalos, só ouvimos os seus sons. Inclusive, é aproveitando o momento da passagem deles, a que se acrescenta a euforia dos gritos dos espectadores, que Michel pratica os seus roubos. Como o ruído do trem que facilita a fuga de Fontaine em *Um condenado à morte escapou*, aqui o som produz oportunidades de fuga da ordem estabelecida.

⁴⁵³ Na citação original: “*les bruits de pas y sont destinés à créer des variations de tempo, à faire surgir dans un profond silence des cellules rythmiques de caractère différent.*” Neste e em parágrafos seguintes, fazemos referência apenas a Chabrol e não a Jardonnet, pois foi a primeira que escreveu o capítulo.

Marguerite Chabrol (2005) também vê no som da caixa registradora do hipódromo uma célula rítmica importante nessa sequência⁴⁵⁴. É constituída por três batimentos, como se fossem três colcheias (♪♪♪), seguidas por uma pausa após o último, que o deixa ressoar. São ouvidos conjuntos de quantidades variáveis desta célula, com intervalos regulares entre si, (e também são quase sempre regulares as pausas entre cada célula).

Chabrol (2005) chama a atenção para o efeito desencadeador deste som sobre as ações. Com efeito, este é um dos primeiros ruídos ouvidos em cada uma das duas sequências do hipódromo do filme, como se anunciasse os roubos a serem desenvolvidos. Por exemplo, ele abre a primeira sequência do hipódromo sobre o plano-detalle da bolsa da mulher, que será roubada por Michel.

Além da associação do som da caixa registradora com o roubo, Dahan (2004) o aproxima ao som do fliperama, artifício que os batedores de carteira utilizam para o “treinamento” de suas mãos e que aparece em duas sequências, numa, manuseado pelo primeiro comparsa, na outra, pelo próprio Michel. Assim, o som das alavancas do fliperama é bastante similar ao da caixa registradora e também se faz com batimentos repetidos e regulares – segundo Provoyeur (2003), poderíamos considerá-lo mesmo como uma “rima sonora” do anterior.

De fato, se fizermos uma escuta reduzida, e, descrevendo ambos nos termos de Schaeffer (1966), cada um dos batimentos seria um objeto sonoro de massa complexa, um tanto rugoso, com ataque nítido e decaimento rápido. Além disso, na engrenagem do fliperama, há também sons semelhantes aos dos sinos do hipódromo.

Na primeira sequência em Longchamps, o som da caixa registradora tem quatro ciclos: dois com três repetições da célula rítmica, um com duas repetições e um último constituído por uma única célula. Há uma pausa maior antes desse último, correspondendo, na imagem, ao momento em que o acompanhante da mulher da bolsa (a do primeiro plano da sequência) se vira para Michel. Há um destaque, portanto, para esse plano. Até aí, ouvimos de forma intermitente um som que funcionaria como uma marca sonora do hipódromo: o autofalante que convida os turfistas às apostas e que, depois, anunciará os cavalos competidores.

⁴⁵⁴ Dahan (2004) não identifica esse som como o da caixa registradora. Chega a classificá-lo como “som produtor” (*son producteur*), que não pertenceria à diegese, em oposição aos “sons ilustrativos” (*sons illustratifs*) do autofalante, do burburinho, etc, ou seja, sons *in* ou *off* diegéticos. Para a autora, o referido som é colocado na sequência do hipódromo como símbolo do percurso de Michel e com o objetivo de ser relacionado ao fliperama. Comentaremos esta associação a seguir, mas não consideramos o primeiro como “som produtor”. Acreditamos, como Chabrol (2005), que seja realmente o som da caixa registradora, mostrada apenas parcialmente na imagem, fragmentação bastante comum no cinema de Bresson.

Em meio ao burburinho e ao autofalante, os sons da caixa registradora e os sinos caracterizam a progressão da sequência: primeiro, faz-se as apostas (os sons da caixa), depois, os sinos anunciam o início da corrida, e, finalmente, sinos mais graves marcam a entrada dos cavalos na pista.

Já na segunda sequência do hipódromo, a caixa registradora está presente em dois momentos, mas com sons de características e ritmos diferentes. Ao som de uma única célula de três batimentos, vemos Michel fazendo suas apostas, o que já é uma diferença em relação à primeira sequência. A partir daí, há ciclos com três células - quatro - cinco - uma - duas - quatro. O ciclo com cinco células acontece quando Michel vê o homem que encontrara no café (na verdade, um policial à paisana). Destacando a decisão do protagonista de ir até ele, ouvimos mais uma célula, logo a seguir, com uma pausa menor de separação. Os sinos tocam, mas Michel não se dirige à pista, fica observando os números dos cavalos ganhadores.

Então, correspondendo a novas apostas, ouvimos os batimentos da caixa registradora, só que, agora, em número de cinco por célula, mais graves e com andamento dobrado, como se fossem cinco semicolcheias (♪♪♪♪♪). Essa mudança funciona como um aviso de que algo dará errado. Com efeito, Michel vê chegar o homem, que lhe mostra ter ganhado dinheiro, mesmo não tendo apostado no vencedor. O protagonista resolve seguir o chamado dos sinos e cai na armadilha.

Neste mesmo filme, na sequência do roubo na Gare de Lyon, não há música, mas os sons são orquestrados para funcionar como tal. Burburinho, passos, o autofalante, buzinas, o carrinho de carregar malas, as portas e outros sons do trem. Alguns ruídos se sobressaem durante um tempo e depois dão vez a outros, como a diversos naipes de instrumentos.

Assim, após a introdução com a imagem do diário e os sons da voz *over* e da música, vemos Michel andando em direção à porta da Gare de Lyon. Somente quando ele chega na entrada, é que ouvimos, de repente, o som da estação em volume alto, como o efetivo completo de uma orquestra. O volume diminui e passamos a ouvir um fundo de burburinho, no qual se destacam os passos e um carrinho de carregar malas sendo empurrado.

De forma semelhante ao ruído do ancinho em *Diário de um padre*, esse carrinho funciona como uma pontuação das duas sequências da Gare de Lyon. Ele é um dos primeiros sons destacados na sequência, como se indicasse o risco do que vai se seguir. É ouvido também na plataforma do trem, um alerta para o perigo sempre presente.

Tal como em *Pickpocket*, em *Uma mulher suave*, os sons dos passos também são fundamentais, pois, ao longo de todo o filme, o marido vai e volta em torno do cadáver da esposa. Na novela correspondente de Dostoiévski (2007), o narrador já dizia: “eu não paro de

andar, andar, andar ...” (DOSTOIEVSKI, 2007, p.19). Eles também possuem um volume hiper-realista, como que para enfatizar a solidão e a dor do marido na presença do corpo silencioso. De todo modo, Hanlon (1986) mostra que os passos ressoam muito também porque não há outro som para contrabalançá-los no ambiente isolado do apartamento.

A incomunicabilidade do casal que esse som transmite é ainda mais enfatizada pelo silêncio. Este é um elemento o tempo todo indicado por Dostoiévski (2007) em sua novela: já no começo do casamento, quando “não havia brigas, mas também havia silêncio” (DOSTOIEVSKI, 2007, p.42); o “silêncio mortal” (p.55, 57) durante o episódio em que a esposa coloca o revólver na cabeça do marido, enquanto este fingia estar adormecido, após o que ambos permanecem “em silêncio” (p.57-58); seguiram também “absolutamente calados” (p.62) depois que a jovem mulher caiu doente.

Como observa Michel Estève (1969), longe de ser um silêncio de comunhão entre dois seres que se amam profundamente, é o da não-comunicação. E, se considerarmos os sons do filme como um todo, podemos observar que o silêncio pertence mais à mulher e seus olhares (HANLON, 1986), enquanto o marido está mais associado aos passos ressoantes e à sua voz que tudo pretende explicar.

O filme se passa na cidade de Paris e o casal visita vários de seus parques, como o Bois de Boulogne e o Jardin des Plantes, e museus (o Louvre, o Museu de Arte Moderna, o Museu de História Natural). Mesmo nos parques – as “escapadas” para o exterior, algo comum no meio burguês urbano, como lembra Capdenac (1969) -, onde podemos ouvir os sons dos passarinhos, o que se destaca é a incomunicabilidade do casal.

Curioso é que, se o canto dos pássaros é pouco ouvido neste filme, ele não deixa de estar bem presente, mesmo que indiretamente: a mulher lê um livro (podemos ver na imagem a palavra *oiseaux*, “pássaros”) tratando da predisposição de que cada pássaro tem de emitir o canto característico de sua espécie.

Já *Quatro noites de um sonhador* também se passa no ambiente urbano de Paris, mas abre com uma sequência em que o protagonista caminha por um subúrbio florido e calmo, idílico que não vai se refletir na sua trajetória posterior, embora o filme seja muito menos sombrio que o anterior (assim como a própria novela de Dostoiévski correspondente, *Noites brancas*). Curiosamente, os intérpretes dos protagonistas chamam-se Isabelle Weingarten – Weingarten, “vinhedo” em alemão- e Guillaume des Forêts – “das florestas”, em francês. Ou seja, os seus próprios nomes fazem referência a uma paisagem do campo, como se representassem uma nostalgia de uma natureza, na qual as suas histórias talvez algum dia se encontrassem.

É predominante, neste filme, a paisagem noturna e os seus sons correspondentes: os barcos e os músicos de rua de Paris. Afinal, como o título indica, são quatro noites. Mas há também uma alternância com paisagens diurnas da cidade em movimento. Nelas, ouvimos o trânsito, passos e, no parque, sons de crianças brincando e passarinhos. São, portanto, sons bastante cotidianos e prosaicos em comparação com os da atmosfera noturna, embora, mesmo aí, o filme não transmita tanto o clima onírico do livro de Dostoievski.

Em *O diabo provavelmente*, Bresson volta ao cais do Sena em Paris, onde, novamente, vemos jovens que lá passam o tempo (porém, diferente de *Quatro noites de um sonhador*, como afirma Sémolué (1993), aqui, as margens do rio são bem menos acolhedoras). É um elemento visual constante no filme, assim como a paisagem sonora dos barcos passando.

Na sequência seguinte aos créditos, ouvimos o som da sirene de um barco sobre dois planos de recortes de jornal com a notícia do suicídio do protagonista Charles no cemitério Père Lachaise e as dúvidas sobre a possibilidade de assassinato. Schafer (2001) observa que a sirene, embora pertença à mesma classe de sons que os sinos, a dos sinais comunitários, não reúne a comunidade, mas sim, fala da sua desarmonia, de algo errado que aconteceu, como no caso aqui, a morte do rapaz no cemitério. Por outro lado, se pensarmos na observação de Sylvie Douche (2003) de que o sino em Bresson é o símbolo da morte, a sirene estaria aqui funcionando como “o sino da cidade”.

Numa outra sequência, o grupo de jovens ecologistas assiste a imagens sobre destruição do meio ambiente⁴⁵⁵. Essa destruição é presenciada, mais tarde, por Charles e seu amigo Michel quando assistem, *in loco*, a um desmatamento, representado principalmente pelos sons, tanto o da caída das árvores ao chão quanto o da serra elétrica. O volume sonoro é tão forte, que Charles tapa os ouvidos. Nota-se uma intenção do diretor de mostrar os planos das árvores caindo repetidamente, tal como uma repetição musical, e há também uma música dos “gemidos” da serra. É a “música da destruição”, ou talvez, a voz do ancestral, como sugerida por Chion, ou ainda, a voz do Diabo.

Se a paisagem da natureza é marcada pela destruição provocada pelo homem, a paisagem urbana é caracterizada, muitas vezes, pelo desentendimento. Numa sequência

⁴⁵⁵ Bresson contou que as imagens mostradas foram cedidas pela televisão, pois, se ele mesmo as tivesse rodado, teria excedido os custos de produção. O mal-estar causado por elas não se desvincula de um pessimismo em relação à nova geração (os jovens que deixam a casa dos pais, mas não conseguem se manter financeiramente), como pondera o diretor (in: FIESCHI, 1977): “O resto era um problema de forma: condensar esses documentos rodados no Mediterrâneo ou no Canadá, e misturá-los pela montagem à vida cotidiana. Logo depois da morte do bebê-foca, vemos a jovem [Alberte] deixando seu apartamento com as bagagens.” (Tradução nossa de: “*Le reste était un problème de forme: condenser ces documents tournés en Méditerranée ou au Canada, et les mêler par le montage à la vie quotidienne. Juste après la mort du bébé-phoque, on voit la jeune fille quittant son appartement avec ses bagages.*”).

diurna, em que Charles anda de ônibus com Michel, o veículo freia bruscamente. A imagem fica um bom tempo num plano fixo da porta aberta do ônibus, enquanto ouvimos as buzinas dos carros impacientes, tal qual um outro movimento dessa “música da destruição”.

Freios e sirenes são também os sons predominantes que ouvimos durante a sequência do suicídio da mulher suave. O caráter agressivo desses sons reforçam a fatalidade do gesto e associam, mais uma vez, a cidade a um mal-estar generalizado e inexorável.

3.1.3 Do campo à cidade, ou, do carro ao riacho

O dinheiro mantém a estrutura dual da novela de Tolstoi (2005), *Falso cupom*, em que se baseia. Porém, se na novela a dualidade é marcada pela divisão nas partes correspondentes à escalada do mal e ao movimento em direção à redenção, no filme, ela se dá pela mudança de paisagem (assim como de suas respectivas paisagens sonoras) da cidade para o campo.

O filme começa na cidade, onde dois colegas falsificam uma nota de dinheiro, que vai chegar até o protagonista Yvon e causar, ao final de contas, a sua revolta, a entrada no mundo do crime e a sua prisão. Após a saída do cárcere, Yvon vai parar num subúrbio arborizado.

A cidade é, portanto, o lugar da injustiça, enquanto o campo apresenta para o protagonista uma oportunidade de recomeço que o mesmo, já ferido pelo Mal, descarta. Cosgrove (2008) observa que, no século XVI, Ortelius via o jardim como um *locus amoenus* onde se poderia descansar de uma longa e exaustiva jornada no mundo. Assim, depois de muito sofrer na cidade, Yvon é acolhido no jardim pela mulher bondosa de cabelos grisalhos, correspondente à Maria Semeonovna do livro de Tolstoi.

Também no jardim ele passa a se ocupar de coisas simples e cotidianas, como estender roupas no varal e colher nozes⁴⁵⁶. Porém, para Chantal Thomas (1989), tais atividades, na verdade, seriam sinais premonitórios do crime. Este, efetivamente, dá-se com uma ferramenta encontrada por Yvon no estábulo: um machado.

De todo modo, o campo teria um potencial regenerativo, como considerava Tolstoi. Com influência claramente de Rousseau, o escritor russo afirmara: “A natureza é quem mais nos dá esse prazer supremo da vida, esse esquecimento de nossa própria pessoa insuportável” (citado no prefácio de Paulo Bezerra a *O diabo e outras histórias*, 2005, p.10), frase que se adequa ao percurso de Yvon no filme. Aliás, essa relação dual campo-cidade, em que o

⁴⁵⁶ Os sons da sua colheita e da sua quebra nos dentes estão destacados e foram importantes para Bresson na concepção da sequência, como diz em entrevista: “Eu gosto do ruído da sua colhida, o desenho de suas folhas, da sua cor” (no original: “*J’aime le bruit de leur cueillette, le dessin de leurs feuilles, et leur couleur*” (in: GUIBERT, 1983, p.19).

campo representava a pureza e a cidade era o lugar da perdição, foi usada pelo próprio Tolstói em *A Sonata a Kreutzer* (2007). Nesta novela, o crime se dá pouco depois da mudança do protagonista de sua fazenda para uma casa urbana.

Em *O dinheiro*, a parte da cidade é marcada pelo som incessante dos carros passando, que diminui quando se fecha uma porta, mas permanece sempre ao fundo, mesmo quando Yvon está na prisão.⁴⁵⁷ Está presente já nos créditos, funcionando como música. Porém, diferente do que acontecera em *Uma mulher suave*, não vemos uma paisagem urbana de carros em movimento, mas sim a porta do caixa eletrônico se fechando (que não deixa de parecer com uma porta de prisão).

O som dos carros se torna ainda mais importante porque vários personagens são filmados em seus meios de transporte (como os colegiais nas motocicletas), ou o veículo é o seu meio de vida, como para Yvon, motorista de caminhão (além disso, ele usa um carro no assalto a banco). Segundo a classificação de Murray Shafer (2001), o ruído do trânsito seria um som fundamental, porém, por conta de seu papel no filme, corresponderia quase a uma marca sonora da cidade.

Na parte do campo, há também um som constante: o murmúrio do riacho. Segundo Schafer (2001), funciona como um acorde de muitas notas. O autor nos lembra que, nos jardins da Renascença e do Barroco, o frescor da água fazia um grande contraste com o calor do verão e propiciava uma sensação de tranquilidade. Como relata Cosgrove (2008), o riacho fazia parte da estrutura do jardim tanto na cultura islâmica quanto na cristã, numa evocação de que os rios estariam ligados, ao final de contas, às correntes originadas no Paraíso Terrestre.

Mas Yvon não chega ao Paraíso neste jardim, pois sobre este pairam os indícios do Mal, representados pela revolta do próprio Yvon e pela violência com que é tratada a boa mulher pelo pai. Como considera Chantal Thomas, na verdade, o campo de Bresson é diferente da natureza de Rousseau admirada por Tolstói, “a natureza bressoniana não atrai em direção ao repouso, mas sim em direção a um endurecimento da atitude dos personagens”⁴⁵⁸ (THOMAS, 1989, p.12).

Há, portanto, em *O dinheiro*, duas paisagens sonoras bem distintas: a da cidade e a do jardim. A marca sonora da paisagem da cidade é novamente ouvida quando, com Yvon já dentro de casa, a mulher vai comprar pão no comércio próximo. Ouve-se, então, novamente, o

⁴⁵⁷ Tal tratamento do som do trânsito já estava indicado na decupagem (presente nos Fundos François Truffaut da Cinemateca Francesa): *bruits assourdis de la rue* (“ruídos da rua abafados”), quando uma porta era fechada.

⁴⁵⁸ Tradução nossa do original: “*La nature bressonienne n’attire pas vers le repos, mais vers un durcissement de l’attitude des personnages.*”

ruído do trânsito e vemos policiais junto a um carro, tudo isso representando a ameaça da cidade.

Com efeito, a diferença de paisagens sonoras transmite sentimentos diversos e, com a ida de Yvon para o campo, até certo momento, a paisagem sonora torna-se pacificadora, embora seja um repouso que apenas prepara o personagem para a grande violência final.

3.1.4 Água: a pureza maculada

Ressaltamos, agora, a partir do que vimos em *O dinheiro* no item anterior, um elemento importante e presente em outros filmes de Bresson, principalmente, em *Um condenado à morte escapou*, *Mouchette*, *Uma mulher suave*, *As damas do Bois de Boulogne* e *Anjos do pecado*: a água.

Em *Um condenado à morte escapou*, o nome mesmo do protagonista, Fontaine (“fonte” em francês) é uma referência direta à água. Mesmo na decupagem e na continuidade dialogada de Bresson⁴⁵⁹, em que o seu nome é outro, ainda pertence ao mundo aquático: Rivière (“riacho”).

Vimos que, em *O dinheiro*, a água fazia parte do mundo de pureza do campo, associado à bondosa mulher de cabelos grisalhos. Em *Uma mulher suave*, a água se relaciona com a protagonista do título: é também a personagem mais pura, no sentido de alguém que se apega a ideais. Pois é a mulher suave, que em contraposição ao cinismo do marido, critica o modo de vida da sociedade burguesa, é ela que busca uma maneira de ser coerente com uma verdade interior.

Já durante a noite de núpcias, ela abre a torneira da banheira, um som que permanece durante toda a sequência. Na verdade, Dahan (2004) observa que a sua sonoridade é mais semelhante à da água corrente de um riacho – como o de *O dinheiro* – que ao fluxo regular de água numa banheira. Junto a isso, passamos a ouvir também os sons granulosos da corrida de Fórmula 1 da televisão, ligada pela própria mulher. Como em sua manipulação dos discos, nessa sequência, a personagem põe em evidência as duas forças opostas em ação: a pureza da água (ela) e a maldade do mundo (o marido).

Há outros momentos de associação da jovem com o elemento aquático: ao tomar banho na banheira e quando coloca água em recipientes para flores – que, por sua vez, normalmente são associadas à fertilidade; a personagem já as havia rechaçado do marido na sequência do bosque, mas, agora, aceita o provável presente de um admirador. Porém, o

⁴⁵⁹ Presentes na Cinemateca Francesa, respectivamente, na Coleção *Scénarios* e nos fundos Pierre Charbonnier.

marido, com toda a sua carga de cinismo, invade as duas sequências: ele entra de supetão no banheiro e surpreende o cuidado da mulher com as flores.

Em *O dinheiro*, a água “pura” - no caso, o tanque onde a mulher bondosa lavava as roupas - é maculada pelo machado que Yvon joga e com que cometera os assassinatos. É uma impulsão brusca que quebra o “acorde de muitas notas” do som habitual da água corrente do campo.

Talvez devêssemos associar a pureza não ao som da água em si, mas sim, ao da água corrente dos rios, das torneiras, da água sendo derramada nas garrafas (embora seja numa torneira que Yvon lave as mãos sujas de sangue pelo crime cometido), da brincadeira de Mouchette com o café (este, também um elemento líquido).

É o ruído da água corrente que permite a Fontaine e a seus companheiros de prisão trocarem algumas poucas palavras durante os momentos no lavatório, driblando a vigilância dos soldados alemães. Com efeito, o som está em primeiro plano sonoro, algo já indicado por Bresson desde sua decupagem técnica.

Da mesma forma, é a interrupção súbita do som da água corrente, por exemplo, na queda do machado em *O dinheiro*, ou pela injunção raivosa do marido, interrompendo o enchimento das garrafas pela mulher suave, que destitui seus poderes.

Se o som da água corrente pode ser associado à pureza, o som da chuva, água caindo verticalmente do céu com rápidos sons iterativos de pouca intensidade, é normalmente indicativo de uma “pureza em perigo”. O caso mais evidente é o da personagem Mouchette na sequência da tempestade, prenúncio do estupro que virá a seguir. Também a pureza de Anne-Marie e seus ideais são postos em risco quando a moça vai à noite ao cemitério do convento em meio a uma tempestade, em *Anjos do pecado*. Com efeito, isso culminará na doença e na morte da protagonista.

No caso de *As damas do Bois de Boulogne*, a associação da água em diversas formas (a cascata do Bois de Boulogne, a fonte da praça, a chuva) à personagem Agnès problematiza a questão. Agnès, como a mulher suave, ainda acredita nos ideais de sua juventude. É também o personagem que se contrapõe à manipuladora Hélène. Mas, como o seu próprio nome indica, é um “cordeiro” oferecido em sacrifício pela mãe em prol da sobrevivência financeira das duas.

Por outro lado, o amor de Jean, correspondido pela moça, é a salvação dessa pureza mas é também, ao mesmo tempo, a contribuição de Agnès para a vingança de Hélène. Não deixa de ser uma “pureza em perigo”, indicada pelo elemento aquático, sempre presente nos encontros de Jean com Agnès.

Por exemplo, temos o som iterativo da chuva na sequência do encontro dos dois, na frente do prédio dela, e o ruído da fonte da praça. Finalmente, o som da cascata, durante o encontro no bosque, encobre mesmo a voz de Jean, num procedimento que lembra as experiências de Godard nos anos 60, em que a boa audibilidade da fala não é imprescindível (e mesmo, não desejável) em todas as situações.

A “pureza maculada” do machado de Yvon, pleno de sangue, caindo no tanque, em *O dinheiro*, está também no desfecho fatal de *Mouchette*, no caso, com a queda do corpo da menina no lago. Porém, embora o som seja semelhante⁴⁶⁰, o significado do “corpo que cai” é bastante diferente em cada um dos filmes. Por razões que já apresentamos no primeiro capítulo, ao receber o corpo de *Mouchette*, a água resgata a sua pureza.

3.1.5 O silêncio da prisão

O CINEMA SONORO INVENTOU O SILÊNCIO
(Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*)

Como afirma Chantal Thomas, “a prisão é, sobretudo, um lugar vibrante de escuta”, “uma escola da economia dos meios e da atenção aos sinais” (THOMAS, 1989, p.13).⁴⁶¹ Vários filmes de Bresson se passam totalmente ou parcialmente numa prisão: *Anjos do pecado*, *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket*, *O processo de Joana d’Arc*, *O dinheiro*.

Mas é em *Um condenado à morte escapou* que a câmera de Bresson nos confina, tal qual os prisioneiros do filme, nos seus ambientes fragmentados, na própria cela de Fontaine. Como o protagonista, o espectador tem informações acerca do ambiente ao redor principalmente por conta da escuta. Em vários momentos da decupagem de Bresson⁴⁶² e do livro de Devigny (1956), lemos que “*Fontaine tend l’oreille*”. Ou seja, ele está todo tempo fazendo uma escuta acusmática dos sons, partindo da percepção de sua materialidade para descobrir as suas causas.

Para a construção da paisagem sonora do filme, Bresson lançou mão de sua própria experiência, suas memórias, pois fora também prisioneiro durante a Segunda Guerra Mundial, em 1941⁴⁶³:

Esses ruídos de fora que formam o cenário sonoro de *Um condenado à morte escapou* não são exatamente aqueles que se ouvira na prisão de Montluc, na França,

⁴⁶⁰ Na filmagem, foi utilizada uma pedra grande para obter o efeito da queda.

⁴⁶¹ Tradução nossa de: “*La prison est, surtout, un lieu vibrant d’écoute*” e “*une école de l’économie des moyens et de l’attention aux signes*”.

⁴⁶² Coleção *Scénarios* (presente na Cinemateca Francesa).

⁴⁶³ Segundo fontes variáveis, Bresson teria ficado de oito a 18 meses preso na Alemanha. Teria também conhecido lá o padre Bruckberger, que lhe deu o argumento para o seu primeiro longa-metragem em 1943, *Anjos do pecado*. Vê-se já nesse elemento biográfico marcante uma origem para a importância da prisão nos filmes do diretor.

mas sim, aqueles que eu mesmo ouvira quando prisioneiro na Alemanha e que minha memória recriava forçosamente no abstrato. (in: BUREAU, 1966)⁴⁶⁴

Toda uma paisagem sonora de opressão é construída com ruídos em meio ao silêncio: o abrir e fechar de portas, os sons das chaves nas fechaduras das celas, as falas em alemão dos oficiais nazistas, etc. Para Briot (1957) esses ruídos agem mais sobre a sensibilidade que sobre o intelecto do espectador, estando ele concentrado nos prisioneiros e no plano de fuga.

Talvez seja também para enfatizar o lado subjetivo do sonoro na prisão que a multidão de *O processo de Joana d'Arc*, durante a execução da protagonista, esteja presente só pelos seus gritos. Da mesma forma, nunca vemos a origem das vozes em inglês que pontuam o filme. Pouco vemos também dos cenários, embora Bresson tenha filmado em locação (e esta recusa a mostrar o todo foi um dos motivos dos desentendimentos com o diretor de fotografia Léonce-Henri Burel; in: QUANDT, 1998).

Em *Um condenado à morte escapou*, há uma constante dramatização da escuta dos sons-fora-de-campo e de sua desacusmatização, ou seja, uma materialização visual no espaço *in* da tela de um personagem ou objeto emissor, cujo som pertencia antes ao fora-de-campo (CHION, 2003).

Durante a fuga, há uma desacusmatização que é consciente tanto ao espectador quanto aos personagens: o ranger do pedal da bicicleta da sentinela que faz a ronda do último muro a ser transposto por Jost e Fontaine.

Já no início da fuga, quando os dois andam no primeiro terraço, ouvimos o som e Fontaine se indaga em voz *over*: “O que era esse rangido que ouvíamos com intervalo regular? Eu não conseguia explicar a causa.”⁴⁶⁵

Só vamos conseguir descobrir a sua origem, junto mesmo com Fontaine e Jost, alguns minutos depois, quando os dois veem, do alto do segundo muro, o sentinela ciclista. Curiosamente, em todo o intervalo entre o primeiro terraço e o segundo muro, tal som não é ouvido: ficamos só com os apitos e sons da circulação dos trens e os passos dos soldados. Mais do que respeitar uma verossimilhança, é importante para Bresson, dentro do seu regime de economia, que cada som esteja destacado: é como se, a cada etapa da fuga, um ruído pudesse ser o “solista”.

⁴⁶⁴ Tradução nossa do original: “*ces bruits du dehors qui forment le décor sonore d'Un condamné à mort s'est échappé, ne sont pas exactement ceux qu'on avait entendus à la prison de Montluc, en France, mais ceux que j'avais entendus moi-même, étant prisonnier en Allemagne et que ma mémoire recréait forcément dans l'abstrait.*” O termo “cenário sonoro” (*décor sonore*), utilizado por Bresson, lembra a “cenografia sonora” proposta por Virgínia Flores (2005) – ver nota 32.

⁴⁶⁵ Tradução nossa de: “*Quel était ce grincement qu'on entendait à intervalle régulier ? Je ne pouvais m'en expliquer la cause.*”

Também é preciso notar que o ritmo regular das pedaladas e, conseqüentemente, o *crescendo* e o *decrecendo* do rangido, é o que vai permitir a Fontaine calcular o momento exato de jogar a corda para o outro muro, etapa essencial na fuga.

Chion (2003) reconhece mais dois exemplos muito importantes de desacusmatização neste filme: o bonde e o trem.

O bonde já está desde a primeira seqüência, quando ouvimos a sua sineta (*ding* com um som, dois ou três; esquematizando: 1-1-2-3-1-1) no espaço-fora-de-campo. Logo a seguir, ele é desacusmatizado: vemos a sua imagem, cruzando a rua, no momento em que Fontaine aproveita para abrir a porta do carro e tentar fugir.

Chion (2003) lembra que, no restante do filme, quando Fontaine está na prisão, a sineta do bonde, principalmente na sua forma de dois sons (*ding-ding*), vem junto com os ruídos de crianças (todos acusmáticos), nos momentos em que o protagonista se coloca à janela. Esta paisagem sonora faz uma referência contínua ao espaço da cidade, que não é mais visto, mas existe logo além dos muros. O rumor da vida continua, apesar do horror da guerra e da prisão de Montluc.

Chion (2003) considera que a sineta, em todas essas seqüências, traz com ela uma imagem concreta daquele bonde que víamos no começo. Já o trem, por não ser visto numa forma particular em nenhum momento até o final do filme - quando, na verdade, só vemos a sua fumaça -, é o trem “em geral”, símbolo de um espaço maior a ser conquistado (CHION, 2003).

Segundo Aspahan (2008), a figura do bonde está associada à liberdade, sentimento que, para Douche (1994), está mais relacionado ao trem. Na verdade, o bonde, junto com as vozes das crianças, pertence à paisagem sonora diurna em situações de comunicação com o Outro: seja nos primeiros contatos de Fontaine com Terry, no início do filme, seja nas conversas com o prisioneiro do lado, Blanchet. São como a marca sonora da janela da cela.

Por sua vez, o trem é ouvido por Fontaine, na grande maioria das vezes, à noite⁴⁶⁶ e, principalmente, durante a fuga (com exceção da parte concentrada no rangido da bicicleta), quando seus sons apresentam funções semelhantes à da música no filme, como veremos.

Mas o seu apito está também presente em momentos ameaçadores diurnos, seja quando todos os prisioneiros são reunidos no pátio para serem convencidos a devolverem os lápis que possuem, ou no momento em que Fontaine o atravessa, de volta à prisão, após saber do veredicto de fuzilamento próximo. Isso nos faz pensar no trem como símbolo de morte,

⁴⁶⁶ Bresson fez gravar o som um verdadeiro trem à noite para que ele pudesse ter bastante destaque e reverberação.

principalmente se nos remetemos àqueles utilizados para o transporte dos judeus para os campos de concentração e extermínio.

Além disso, o apito do trem lembra também os do guardas, que anunciam e comandam cada descida dos prisioneiros ao pátio. No entanto, fazendo uma escuta reduzida dos dois, observamos que o do trem possui uma reverberação maior, enquanto o apito dos guardas possui mais rugosidades, é um som mais “agressivo”.

Já em sequências noturnas, ouvimos o apito do trem quando Fontaine sai pela primeira vez no corredor e quando sobe ao terraço, momentos tensos, mas, ao mesmo tempo, de alívio e esperança. Para Dahan (2004) seriam como “fugas fictícias”, em que os apitos estariam substituindo a música (lembramos do coro do final sobre a verdadeira fuga). Não seria mesmo o trem, mais que o bonde, o símbolo da liberdade, do “espaço maior a ser conquistado” como considerou Chion (2003)?

Dahan (2004) constatou que os apitos são diferentes em timbre (uns mais agudos que outros), duração e reverberação. Alguns são seguidos do som da passagem do trem, outros não, além de que, às vezes, ouvimos apenas tal som da passagem sozinho.

No caso dos apitos de curta duração (cerca de dois segundos), geralmente ouvidos de forma isolada, Dahan (2004) os chama de performativos, pois, muitas vezes, eles incitam uma ação. É o caso do apito final, que tira Fontaine da indecisão e desencadeia a sua travessia do último espaço por meio de uma corda. É também o apito do trem que, na noite anterior da fuga, anuncia para Fontaine a sua premência e o seu caráter irrevogável.

Na verdade, poderíamos considerá-los como sinais da progressão da fuga - considerando também “sinais” no sentido dado por Schafer (2001) -, apontando os perigos de cada uma de suas etapas⁴⁶⁷. Assim, o primeiro apito da sequência da fuga marca o seu início, com Fontaine passando pela abertura em direção ao terraço (seguido, depois, do som da circulação do trem, durante a passagem de Jost). Depois, a descoberta do guarda que faz a ronda no pátio embaixo. Outro apito isolado e de curta duração marca da decisão de matá-lo. Finalmente, o último do filme, marca a travessia do último obstáculo para a liberdade.

Há também apitos de duração prolongada, alguns constituídos por sons mais sustentados, outros por uma série de iterações. Para Dahan (2004), eles caracterizam momentos de hesitação de Fontaine: quando este observa o guarda acendendo o cigarro e, pouco depois, quando, ainda indeciso quanto a matar ou não o guarda, desce a corda para o

⁴⁶⁷ Dahan (2004) identifica três etapas da fuga, cada uma com o seu obstáculo: a primeira, da cela até a extremidade do primeiro terraço, onde é necessário lutar contra o barulho dos cascalhos do chão; a segunda, do pátio, vigiado por um guarda, até o segundo muro; a terceira, a travessia entre este e o muro externo da prisão, espaço habitado pelo soldado ciclista.

pátio. O apito sustentado também marca a dificuldade de Fontaine de escalar o muro ao final deste pátio e a constatação da imperiosa necessidade de Jost na fuga.

Já as passagens do trem estão, muitas vezes, em situações perigosas, em que o seu ruído complexo, granuloso, de alto volume e com uma duração maior que a dos apitos, ajuda aos dois fugitivos. Assim, eles podem andar pelo telhado cheio de cascalhos sem chamar muita atenção e Fontaine consegue matar uma sentinela sem produzir ruídos audíveis.

O silêncio é, na verdade, uma ameaça ao sucesso da fuga, como explica André Devigny (1956) ao companheiro Gimenez (Jost, no filme):

Nosso inimigo mortal, Gimenez, é o silêncio. O resto, ou não é nada, ou não é grande coisa. Ele estará em torno de nós, nos vigiará, nos impressionará, mas nós teremos a cumplicidade dos trens que, a cada quinze minutos aproximadamente, passam sobre a via férrea vizinha fazendo um grande barulho. Quando você os ouvir chegar, será preciso se preparar para avançar. (DEVIGNY, 1956, p.208-209)⁴⁶⁸

Lembremos que, além do trem, outros ruídos ajudaram Fontaine na preparação da fuga. Por exemplo, a tosse de Orsini “cobria” os ruídos do desmantelamento da porta do protagonista e mesmo a água da torneira, que tornava possível as conversas no lavatório, como vimos anteriormente.

Mas o silêncio e os ruídos possuem um sentido diferente nas curtas sequências da prisão do final de *Pickpocket*. No caso, os sons internos da prisão, como os passos do guarda e o som da porta, não são ameaçadores, não fazem alarme para a presença de inimigos no campo de escuta, mas significam, para Michel, a chegada de uma carta de Jeanne ou da própria. No caso, a escuta acusmática do personagem possui um caráter esperançoso em relação à presença desses ruídos. Portanto, o silêncio é igualmente insuportável para Michel, mas são tais sons internos da prisão e não os externos (tais como o trem e o bonde em *Um condenado à morte escapou*) que representam o contato do protagonista com o mundo exterior e a possibilidade do amor.

Em relação a *Um condenado à morte escapou*, Chion (2003) o considera como “filme ritualizado”. Vimos, no capítulo um, que tal característica estava presente na própria música de Mozart escolhida. Indo além disso, o conceito de Chion se refere ao fato de que, pela raridade da música e dos diálogos, assim como pela sua sobriedade, este filme faz com que o espectador perceba o modo como os ruídos e os movimentos na imagem organizam o tempo.

⁴⁶⁸ Tradução nossa do original: “Notre ennemi mortel, Gimenez, c’est le silence. Le reste, ce n’est rien ou pas grand-chose. Il sera tout autour de nous, nous guettera, nous impressionnera, mais nous aurons la complicité des trains qui, tous les quarts d’heure environ, passent sur le voie voisine en faisant un grand bruit. Quand tu les entendras arriver, il faudra te préparer à avancer.”

Por exemplo, a descida dos prisioneiros ao pátio é construída normalmente com os ruídos: abertura das portas – passos dos prisioneiros e ruídos metálicos dos baldes – apitos – passos do cortejo descendo. Assim, com a repetição de certos ruídos, cria-se “um sentimento musical embrionário, que é de fato a impressão de uma forma temporal ritualizada”⁴⁶⁹ (CHION, 2003, p.103).

Além disso, os ruídos dos objetos de que o protagonista Fontaine lança mão para a “produção” de sua fuga, como a colher, o lápis, etc, dão ritmo ao filme, como considera Sémolué (1993). Chion (2003) observa que, diferente da reverberação do trem e das portas, tais objetos produzem sons opacos. Afinal, Fontaine tem que “retê-los” para que os guardas não percebam o seu trabalho de fuga. Por outro lado, Chion (2003) os vê como plenos de “indícios sonoros materializantes”, ou seja, aspectos no som que enfatizam o caráter material e concreto de sua fonte, como os rangidos e sons provenientes da fricção da colher com os talhos de madeira da porta.

Sons de portas sendo abertas e fechadas também estão bem presentes nas prisões de *O processo de Joana d’Arc*, *Anjos do pecado*, *O dinheiro* (e vários críticos chamaram a atenção para o fato de que o filme começa e termina com uma porta; mesmo nos créditos iniciais, há a porta do caixa eletrônico) e em *Pickpocket*. São essenciais também em *Uma mulher suave*: embora não haja uma prisão propriamente dita neste filme, a protagonista feminina se sente encarcerada.

Chion (2003) criou a expressão “plano-refrão” para o plano da fonte sonora que, no cinema silencioso, era alternado repetidamente com a imagem daqueles que escutam para causar a ilusão do fato sonoro. Nesses filmes de prisão de Bresson, o plano da porta age como um “plano-refrão”, só que junto com o seu som.

E o som de cada uma das portas tem a sua característica. Por exemplo, em *Anjos do pecado*, as portas elétricas possuem um som granuloso e iterativo (um ruído “surdo e peremptório”, segundo Piva, 2004). São, curiosamente, mais “modernas” que as portas rangentes de *Pickpocket* ou as reverberantes de *Um condenado à morte escapou* (ambos filmes dos anos 50), mais semelhantes àquelas do filme da Idade Média, *O processo de Joana d’Arc*.

Mesmo em *O dinheiro*, em que uma campainha anuncia a sua abertura automática, as portas são ainda fechadas com o tilintar das chaves. Embora não tenha a granulosidade do som grave e reverberante das chaves de *Um condenado à morte escapou*, este não deixa de ser

⁴⁶⁹ Tradução nossa de: “un sentiment musical embryonnaire, qui est en fait l’impression d’une forme temporelle ritualisée.”

um ruído agressivo, parecido, em alguns momentos, com os sons agudos iterativos dos cacos de vidro do copo caído do piano.

Tanto na prisão de *Anjos do pecado* como na de *O dinheiro*, há um clímax emotivo e sonoro por conta de atos de rebelião de seus protagonistas no momento da refeição. No primeiro, a sequência é construída com dois ciclos dos seguintes ruídos sucessivos: o ranger do carrinho – um ruído composto constituído por sons semelhantes a assobios e um outro mais rugoso –, o ruído aquático da sopa sendo derramada no pote de cada prisioneira, o tilintar das chaves abrindo cada porta e os ruídos metálicos e pesados da tampa da panela de sopa, que Thérèse move displicentemente.

Como observa Manlio Piva (2004), o clímax é anunciado durante o final da passagem de Thérèse com o carrinho, pelo empurrão reprobatório da guardiã e a música extradiegética de fundo (o trecho *En prison*, “Na prisão”, da partitura de Grünenwald), constituída por uma série de acordes, numa marcha harmônica dissonante, dando um caráter de suspense.

A música é interrompida quando Thérèse joga o carrinho com força e passamos a ouvir o ruído deste em primeiro plano, caindo escada abaixo. A partir daí, ouviremos principalmente os apitos, a sirene estridente, os passos apressados de Thérèse, como se estivessem abafados com feltro (Piva os aproxima mesmo aos tamancos enlameados de Mouchette), e os mais ruidosos dos guardiães, além do som das portas automáticas. Como constata Piva (2004), o ruído do carrinho prolonga metaforicamente o estado de espírito de Thérèse. Sem ter outra forma de agir, ela grita histericamente, interrompendo a conversa com Anne-Marie, que a encontrara encurralada.

Portanto, a prisão de *Anjos do pecado*, embora com uma presença também de música propriamente dita, já apresenta sequências em que Bresson se serve apenas dos ruídos para a construção de seu clima. Para Manlio Piva (2004), o uso pregnante de poucos elementos sonoros já demonstra, neste primeiro filme de Bresson, um uso estético para além do funcional. A própria apresentação da personagem Thérèse começa com a abertura de uma porta e termina com o fechamento de outra, na confirmação de que sua fuga não será possível.

Em *O dinheiro*, seu último filme, não há mais música extradiegética para anunciar o clímax, quando Yvon ameaça os outros presos com a escumadeira. Com efeito, sua prisão é bem mais silenciosa que a dos filmes anteriores. Mesmo assim, ouvimos, curiosamente, o ruído cotidiano de um aspirador de pó (depois mostrado na imagem) - que nos faz lembrar da sequência na igreja de *O diabo provavelmente*, a ser analisada no item 3.4.2.1.

3.2 Mixagens – ritmos de imagens e sons

No item 1.2, evocamos a sequência inicial do suicídio da protagonista em *Uma mulher suave* e o seu retorno ao fim do filme como próxima às perguntas e respostas que faz a música em *Mouchette*, *O processo de Joana d’Arc* e *Lancelote do lago*. Com efeito, nas obras de Bresson, as imagens e os sons possuem um ritmo muito particular, o que levou muitos comentadores a definirem vários de seus filmes como “musicais”.

No campo da música, o ritmo foi uma característica essencial para o alargamento de sua abrangência, já começando pelo aumento do naipe de percussão (instrumentos, em sua maioria, sem sons de alturas definidas, em que o elemento rítmico é fundamental) nas orquestras no século XIX, passando pelas experiências no século XX de Pierre Schaeffer, John Cage e da música eletrônica.

O ritmo é também uma das formas como se materializa no cinema o conceito de trans-sensorialidade de Michel Chion (1990, 2002). O autor explica que o ouvido é capaz de veicular uma série de informações pertencentes a vários sentidos, sendo apenas algumas delas especificamente auditivas. Por sua vez, sensações trans-sensoriais seriam as que utilizem os canais de mais de um sentido (CHION, 2002), tal como acontece com o ritmo.

Por outro lado, houve uma tendência muito grande, em especial no início do século XX, de se buscar, no sentido de uma suposta correspondência entre as artes, uma “escrita musical” na pintura, nas artes plásticas, na literatura, no cinema. Como exemplos, poderíamos citar as pinturas e teorias de Paul Klee, o conto *Clone* de Julio Cortázar (com diversas referências a músicos do início do século XVII como Gesualdo e Monteverdi, o conto apresenta um epílogo, em que Cortázar associa cada um dos oito personagens a um instrumento musical, em várias combinações, segundo cada uma das partes da peça polifônica *Oferenda Musical*, de Bach) e as experiências no cinema de diretores como Walter Ruttmann (sua série *Opus*, do início dos anos 20, é uma experimentação com formas e cores, baseada em procedimentos musicais – o próprio título se refere ao universo da música)⁴⁷⁰.

Ainda que muitas dessas teorias e tentativas tenham se mostrado falhas ou imprecisas em vários pontos, é um pouco desse raciocínio que vamos utilizar aqui quanto às imagens,

⁴⁷⁰ Sobre Paul Klee e sua relação com a música, houve a exposição *Polyphonies* na Cité de la Musique, em Paris, no período de 18/10/2011 a 15/01/2012, com o catálogo correspondente. O conto de Cortázar é citado na tese de Maurício Santos sobre Marguerite Duras. Coincidentemente, já comentamos que vários autores viram na obra de Bach, *A oferenda musical*, a inspiração para o tema de Hélène em *As damas do Bois de Boulogne*. Ruttmann é um dos diretores citados por Mitry (2001) em seu panorama histórico. Recentemente sobre o assunto, Marcelo Carneiro de Lima desenvolveu a tese de doutorado *Vídeo-Música* (2011), no departamento de Música da UNIRIO.

embora tampouco deixemos o som de lado, nos filmes de Bresson. O assunto é por demais vasto e fazemos apenas um pequeno parêntesis.

Jean Pelegri afirmara que, nos filmes de Bresson, era questão “de orquestrar os ritmos visuais, de compô-los de maneira musical”⁴⁷¹ (PELEGRI, 1959). Por sua vez, Jean-Louis Provoyeur (2003) considera que o diretor privilegia, em sua montagem, efeitos de simetria e repetição (e analisamos, no capítulo um, como tais elementos foram empregados por Bresson na disposição e seleção dos trechos musicais propriamente ditos), havendo, muitas vezes, planos quase idênticos, e sendo este aspecto o principal responsável pela criação de uma sensação de ritmo em seus filmes.

Por exemplo, em *Uma mulher suave*, além da sequência do suicídio, outras imagens usam o padrão da repetição, como as da empregada Anna abrindo as cortinas pela manhã. Aqui, a sua função é mostrar uma rotina, embora, tal como a repetição musical, nunca é exatamente “igual”. Após a grande crise do casal, quando a mulher colocara à noite o revólver na cabeça do marido, o abrir das cortinas pela manhã traz um certo suspense: será que o encontraríamos ferido? (morto, não, pois ele é quem nos conta a história). Posteriormente, após a noite de delírio febril da esposa (depois de perceber que o marido a ama), o abrir das cortinas poderia indicar o alívio de um novo dia ou a marcha inexorável para o suicídio.

Dentre os planos utilizados como células de repetição nos filmes de Bresson, são particularmente importantes os de portas, escadas, elevadores, etc, sendo o som deles também fundamental. Justamente, esses planos levaram muitos críticos da época a desprezarem os filmes como tediosos e repetitivos em sentido pejorativo.

Por exemplo, já em 1945 (e, em relação a um filme que, normalmente é visto como um Bresson pré-bressoniano), Luc Estang fazia uma crítica ácida dos planos de subida e descida de escadas e elevadores em *As damas do Bois de Boulogne*, numa listagem bastante completa, que, numa perspectiva bem diversa, fazem para nós um panorama dos ritmos “verticais” do filme: Hélène chega do teatro no elevador, Jean sai por ele logo após a conversa; Hélène vai ao encontro de Agnès e da mãe no apartamento delas subindo escadas; também é subindo que as duas chegam à nova moradia; elas descem para falar ao telefone e sobem, terminada a conversa; entre a primeira sequência no Bois de Boulogne, Jean e Hélène sobem e descem de elevador; Jean sobe as escadas do apartamento de Agnès em suas visitas; há, por sua vez, um movimento de dupla descida, do elevador e das escadas, quando Jean

⁴⁷¹ Tradução nossa : “*Il s’agit d’orchestrer des rythmes visuels, de les composer d’une manière musicale.*”

deixa repentinamente a casa de H el ene e   alcançado por ela; e assim por diante (ESTANG, 1945).

Uma listagem semelhante, mais ou menos extensa, poderia ser feita nos outros filmes do diretor. A preferência de Bresson por esses planos de portas, escadas e elevadores   um dos aspectos que, segundo Provoyeur (2003), caracterizariam o seu cinema como des-narrativo. O autor considera como uma imagem tipicamente des-narrativizada em Bresson os planos que normalmente começam vazios (de escadas, da rua, do metro, etc), no interior dos quais entra um personagem, deixando-os novamente vazios em sua saída.

Afinal, planos como esses são considerados totalmente dispensáveis dentro do regime clássico narrativo, onde o que importa   a a o. Para Provoyeur (2003), são tais planos des-narrativos que aproximam o cinema de Bresson   música. Citando Mitry, ele considera que, de forma semelhante a alguns filmes das vanguardas dos anos 20, Bresson faria do cinema uma “música visual [...] por meio de um ritmo significante por ele mesmo”⁴⁷² (MITRY, 2001, p.174).

Porém,   importante lembrar que essas vanguardas consideravam, em geral, apenas o ritmo das imagens (por exemplo, a rela o de planos curtos e longos). Mais uma vez, ressaltamos que não devemos perder de vista - nem de nossos ouvidos -, que essa música não   apenas visual nos filmes de Bresson, pois seus sons constroem, junto com as imagens, a sensa o de ritmo.

Por exemplo, *O processo de Joana d’Arc* se desenvolve   base de uma série de interrogatórios. Seu ritmo   dado tanto pelo som das portas e dos passos subindo e descendo escadas, que pontuam todo o filme, quanto pela alternância de vários elementos: as perguntas dos inquisidores e as respostas de Joana; os espaços do tribunal e da cela da protagonista (no início do filme) ou a alternância entre a cela e o corredor (quando os interrogatórios passam a ser feitos na própria cela da prisioneira); finalmente, o *ping-pong* da técnica de campo e contracampo, base de quase todo o filme.

Em rela o a este último elemento, cada um dos planos do campo e contracampo tem dura es diferentes: a câmera se demora sobre o rosto de Joana e s  ouvimos a voz fora de campo dos inquisidores, ou vice-versa, ou ainda, há sequências em que o falante está sempre enquadrado. Esse jogo com os tempos dos planos ajuda na cria o do ritmo geral do filme.

⁴⁷² Na cita o completa, “*faire du cinéma une musique visuelle, s’exprimer au moyen d’un rythme signifiant par lui-même.*” Embora Mitry (2001), depois, na continua o de seu texto, diga que o ritmo “puro” não   visual, mas sim, apenas musical. Na verdade, no que concerne o movimento puramente visual das formas geométricas dos filmes de Ruttmann e outros, Mitry (2001) discorda que o ritmo, em termos de dura o de planos e sequências, seja percebido pelos olhos na maioria deles.

No que concerne os espaços, temos o seguinte padrão nas sequências, a partir do primeiro interrogatório até a primeira admoestação do bispo Cauchon⁴⁷³:

1. sala do tribunal – primeiro interrogatório (público)
2. cela de Joana
3. sala do tribunal – segundo interrogatório (público)
4. cela de Joana
5. sala do tribunal – terceiro interrogatório (público)
6. cela de Joana
7. sala do tribunal – quarto interrogatório (público)
8. cela de Joana
9. sala do tribunal – quinto interrogatório (público)
10. cela de Joana – sexto interrogatório (secreto)
corredor
11. cela de Joana – acusações de que Joana não seja virgem.
corredor
12. cela de Joana – exame da virgindade.
corredor
13. cela de Joana – sétimo interrogatório (secreto)
corredor
14. cela de Joana – oitavo interrogatório (secreto)
corredor
15. cela de Joana – insistência do bispo para que Joana use roupas de mulher.
pátio – corredor

Vemos, portanto, que o padrão de alternância é rompido parcialmente (e lembremos que rupturas de ritmos e climas são utilizados de forma expressiva na música) quando os interrogatórios deixam de ser na sala do tribunal, onde temos também todo um desenho sonoro de burburinho da audiência, com a pontuação das falas em inglês, e passam a ser na própria cela de Joana d'Arc. Perde-se, então, a composição de tais elementos sonoros, mas, em compensação, começam a ser mais enfáticas as alternâncias com a presença de Warwick no corredor (inclusive, com momentos em que a imagem do interrogatório é do ponto de vista dele, pelo buraco da fechadura, assim como do seu ponto de escuta, com uma diminuição no volume sonoro).

O filme continua com esse padrão de alternância entre espaços, planos e perguntas e respostas. Mas, além da quebra do padrão tribunal-cela em meio aos interrogatórios, Jean De Bongnie (1967) nota uma ruptura de ritmo ainda mais marcante no final, quando o filme perde o *staccato* das alternâncias em andamento rápido – um ritmo do “afrontamento intrépido” – para se tornar uma “nota de órgão” sustentada, com a imagem da fumaça se esvaindo em meio à estaca.

⁴⁷³ Uma descrição completa das sequências e espaços do filmes está em PICHONNIER, s / d. Pichonnier considera que o ritmo do filme é dado pela sucessão dos espaços, como listado; pelo padrão dos diálogos baseado na alternância entre perguntas e respostas; pelo campo e contracampo na imagem; pela repetição de termos no interior das próprias réplicas ou entre as falas; pela retomada periódica dos grandes temas da acusação; pelo uso de falas em inglês regularmente (sobre isso, voltaremos a comentar no item 3.4.2.1)

Padrões rítmicos de sons e imagens são também muito importantes em *Lancelot do lago*, especialmente na sequência do torneio. Ouvimos, ao todo, nove vezes o som da cornamusa (sempre com a mesma melodia), que anuncia o início da célula rítmica-melódica-audio-visual⁴⁷⁴: cornamusa (imagem e /ou som) – flâmula – pernas do cavalo - Gauvain – imagem e /ou som da lança⁴⁷⁵. Uma célula que é repetida e variada ao longo da sequência, como descrevem Baroncelli (1974), Martin (1974) e Cugier (1985):

A repetição de uma mesma ação, mas modificando-se, a cada vez, um de seus elementos, a partir de uma estrutura de base [...]: cornamusa - flâmula - cavalo. A seguir, os elementos variam e se estreitam, os temas se articulam (a arquivancada, a lança, as quedas, o rumor da multidão, o *Lancelot* pronunciado por Gauvain) até a partida do cavaleiro de escudo branco [...]. Cada elemento remete ao conjunto, e tudo é questão de ritmos (MARTIN, 1974).

[...] O episódio do torneio, onde tudo é sugerido pela combinação serial de alguns elementos visuais e sonoros rigorosamente selecionados: música das cornamusas, subida das flâmulas, lombos dos cavalos lançados ao galope, ruídos das armaduras disjuntas (BARONCELLI, 1964)

Este universo de detalhes, de elementos rimbombantes é propulsionado para frente pela repetição-transformação de células elementares (exemplo: cornamusa, flâmula, cavalo, queda), combinações seriais que comportam ligeiras modificações, alterações, variações de ângulos de tomadas (CUGIER, 1985).⁴⁷⁶

Embora duas dessas citações se refiram a “combinações seriais”, a forma como a sequência é montada parece mais com o que acontece na música minimalista⁴⁷⁷ de Phillip

⁴⁷⁴ Ela é rítmica por conta do modo de sucessão de planos, mas não deixa de ter um elemento melódico dado pela cornamusa.

⁴⁷⁵ Esse lado um tanto estereotipado da sequência do torneio é uma referência também às fontes medievais. Em suas notas à edição de *Lancelot ou le chevalier à la charrette*, Jean-Claude Aubauilly assim descreve: “mesmas notações, mesma progressão, mesmo desenlace. Combate a cavalo com lança, depois com espada se nenhum dos dois combatentes caiu do cavalo no momento do primeiro embate; depois, combate a pé, com espada; combate por muito tempo indeciso com graves ferimentos de uma e da outra parte e, enfim, vitória do herói que coage o adversário a pedir misericórdia cortando as correias de seu elmo protetor.” (CHRÉTIEN DE TROYES, 1991, p.439, tradução nossa). A mesma sucessão de partes do combate está no torneio do relato em prosa, *A morte do rei Arthur* (1999). Por exemplo: “Então firmou-se Lancelote nos estribos e se meteu no meio das fileiras e feriu o cavaleiro que primeiro encontrou em sua direção tão duramente, que o levou a terra, a ele e o cavalo; esporeou de novo o cavalo para fazer seu galope, porque sua lança ainda não estava quebrada, atingiu um outro cavaleiro e o feriu de modo que nem o escudo nem a loriga impediram uma chaga profunda e grande no costado esquerdo, mas não ficou ferido de morte. Ele o atingiu violentamente, de modo que caiu embaixo do cavalo tão duramente, que ficou aturdido com a queda, e sua lança voou em pedaços. (p.35) [...]“E Lancelote, tão logo teve a lança quebrada, lançou mão da espada e começou a dar grandes golpes à direita e à esquerda e a abater cavaleiros e a matar cavalos e a arrancar escudos dos pescoços e elmos das cabeças” (p.37).

⁴⁷⁶ Tradução nossa dos originais: “*La répétition d’une même action, mais en modifiant chaque fois un élément, à partir d’une structure de base [...] : cornemuse-oriflamme-cheval. Ensuite les éléments varient et se resserrent, des thèmes s’articulent (la tribune, la lance, les chutes, la rumeur de la foule, le ‘Lancelot’ prononcé par Gauvain) jusqu’au départ du chevalier au bouclier blanc. (...) Chaque élément renvoie à l’ensemble, et tout est affaire de rythmes*” (MARTIN, 1974). “ [...] *l’épisode du tournoi, où tout est suggéré par la combinaison sérielle de quelques éléments visuelles et sonores rigoureusement sélectionnés : musique des cornemuses, montée des oriflammes, croupes des chevaux lancés au galop, fracas des armures disjointes*” (BARONCELLI, 1974) “*Cet univers de détails, d’éléments éclatés est propulsé vers l’avant par la répétition-transformation de cellules élémentaires (exemple : cornemuse, oriflamme, cheval, chute), combinaisons serielles qui comportent de légères modifications, altérations, variations d’angles de prises de vue*” (CUGIER, 1985).

⁴⁷⁷ Usamos a palavra “minimalista”, pois é como essa música ficou conhecida, embora Glass renegue esta denominação. Teria como características possuir uma célula tonal ou mesmo modal (diferente, portanto, do atonalismo do Serialismo de Schönberg), estruturalmente simples, com pulsação rítmica regular e contínua

Glass e Steve Reich do que com o Serialismo de Schönberg. Assim, semelhante ao que acontece na música minimalista e como na observação de Martin (1974), constatamos que a célula básica vai sendo variada e recebendo novos elementos, como as imagens das quedas dos cavaleiros abatidos por Lancelote e a fala de Gauvain (“*Lancelot!*”)⁴⁷⁸.

Para André Targe (1989), há, na sequência inteira, três pontos de mudança da célula inicial, cujos inícios coincidem com planos do olhar de Gauvain (um deles, o já citado momento em que ouvimos, pela primeira vez, a única palavra emitida na sequência): a chegada de Lancelote; o reconhecimento deste por Gauvain, com o aparecimento de planos do ponto-de-vista de Lancelote sobre seus adversários no torneio; o plano-detalle da lança, que, por sua vez, “cancela” as imagens do hasteamento das bandeiras e da cornamusa.

Por exemplo, na chegada de Lancelote, a célula é mesmo prematuramente abortada: só ouvimos o som da cornamusa sobre a sua imagem, seguida pelo hasteamento da flâmula: o que se segue poderia ser considerado o início de outra, com a preparação do recém-chegado para o torneio sob o olhar curioso de Gauvain. Assim, a partir do momento em que há esse novo participante, inclui-se o elemento da queda dos adversários do cavalo.

Já na última célula, há como que uma ampliação final, com a junção de planos semelhantes e bem curtos de uma série de cavaleiros sendo abatidos por Lancelote. A montagem acelerada confirma a invencibilidade de Lancelote e nos faz lembrar dos planos repetidos das árvores sendo cortadas em *O diabo provavelmente*.

Em relação às variações, é importante notar o papel do som, usado, muitas vezes, como acontece em outros filmes de Bresson, em antecipação à imagem ou fora-de-campo. Bresson afirmou que esta sequência do torneio “foi montada de ouvido” (in: ARBOIS, 1974; e o diretor continua a frase: “aliás, como, finalmente, todas as outras”, *idem*)⁴⁷⁹.

Assim, num uso “contrapontístico” do som e da imagem (no sentido que davam a essa palavra os cineastas da década de 20), às vezes o som da cornamusa antecede a sua imagem, numa das vezes a dispensa; o mesmo pode ser dito em relação ao elemento “lança”: na maioria das vezes, o som do seu choque contra o escudo do adversário é ouvido sobre a imagem de Gauvain e Arthur. Justamente, por conta dessas defasagens, fica ressaltado o primeiro ponto de sincronização do som da lança com a sua imagem, identificado por Targe

(definição organizada a partir do artigo da enciclopédia Grove). Em sua análise da sequência, André Targe (1989) também faz menção à música de Phillip Glass, porém o autor faz essa aproximação em relação apenas a parte da sequência (os planos entre o reconhecimento de Lancelote por Gauvain e o plano-detalle da lança, próximo ao final) por conta de um maior caráter repetitivo e simétrico.

⁴⁷⁸ Para um estudo bastante detalhado da sequência, ver TARGE, 1989.

⁴⁷⁹ No original: “*La séquence du tournoi a été montée par l’oreille... comme d’ailleurs finalement toutes les autres.*”

(1989) como o plano 53 da sequência (aliás, como observa o autor, fica marcada aí a relação semântica do nome de **Lancelote** com a sua arma, a **lança**).

A sequência do torneio é, portanto, um dos exemplos de repetição que não é do Mesmo, ela comporta a diferença.

A aparente repetição não é jamais uma redistribuição estéril do mesmo. Ela é o índice de uma mutação permanente, convite a romper os cânones da representação cinematográfica. Mobilizada em toda a extensão de seus códigos técnicos, a matéria põe em cena a sua própria história, fala-nos de ritmo, simetria, explosões. Chegada ao instante de equilíbrio, ela afunda seus princípios organizadores para inventar outros, continuamente⁴⁸⁰ (TARGE, 1989, p.97).

Há outras séries repetitivas que mostram uma mesma ação no filme. Por exemplo, quando os cavaleiros partem em guerra contra Mordred, há uma montagem bastante acelerada com vários planos seguidos de celas sendo colocadas nos cavalos – espadas nos estojos – cavaleiros montando nos cavalos – elmos sendo abaixados – lanças sendo recebidas.

O elmo é um elemento importante na pontuação da sequência que ocorre exatamente antes do torneio, quando, a caminho, e montados em seus cavalos, Arthur, Gauvain, Mordred e outros cavaleiros se indagam sobre o paradeiro de Lancelote. Cada personagem que entra na conversa tem sua primeira fala precedida pelo levantamento da viseira do elmo, cujo ruído coincide, algumas vezes, com o relinchar do cavalo. Assim, Arthur e Mordred começam sua discussão, à qual se junta Gauvain, cuja última fala marca o fim da conversa com o abaixamento da viseira de seu elmo.

Poderíamos continuar com outros exemplos, mas não cabe uma análise tão minuciosa desse aspecto, tendo em vista que ele mereceria, por si só, um trabalho mais específico.

3.3 Notas sobre os meios de comunicação – telefone, rádio e televisão

Ao longo da filmografia de Bresson, podemos observar uma presença frequente dos meios de comunicação, em especial, nos filmes *Os anjos do pecado*, *As damas do Bois de Boulogne*, *A grande testemunha*, *Uma mulher suave* e *O diabo provavelmente*. Embora a análise se estenda aqui para além da aproximação dos ruídos à música, consideramos importante fazer esse “segundo parêntesis”, ainda mais, pelo fato de ter sido esta tese escrita

⁴⁸⁰ Tradução nossa do original: “*L'apparente répétitions n'est jamais stérile, redistribution du même. Elle est l'indice d'une mutation permanente, invitation à briser les canons de la représentation cinématographique. Mobilisée sur toute l'étendue de ses codes techniques, la matière met en scène sa propre histoire, nous parle de rythme, de symétrie, de rayonnement. Parvenue à l'instant d'équilibre, elle saborde ses principes organisateurs pour en inventer d'autres, continuellement.*”

no âmbito de um programa de Comunicação. Por outro lado, nesta discussão, estarão presentes os diversos elementos sonoros aqui estudados: fala, ruído e música.

Os aparelhos eletrônicos possuem o que Chion (1990) denomina “som *on the air*”, ou seja, sons presentes numa cena, mas supostamente transmitidos pelas ondas eletromagnéticas do rádio, telefone, ou pela amplificação dada pela televisão. Além disso, Chion (1990) considera o telefone e o rádio como mídias acusmáticas, pois transmitem o som sem mostrar o seu emissor.

Em relação ao telefone, Chion (2003) faz uma classificação de diversos tipos de “telefema” (*téléphème*), neologismo que o autor toma emprestado de um jornalista do início do século XX e que teria o sentido de “unidade de conversação telefônica”:

- o tipo 0, próprio do cinema silencioso, em que vemos dois interlocutores em montagem paralela, mas não ouvimos o que falam;
- o tipo 1, quando à montagem paralela das imagens está acrescida a voz da pessoa que aparece no plano;
- o tipo 2, em que ficamos com a imagem e o som de um dos interlocutores o tempo todo, sem ouvir a voz do outro;
- o tipo 3, em que, com a imagem de um dos interlocutores o tempo todo, ouvimos também a voz do outro;
- o tipo 4 combina a montagem paralela com a voz filtrada do interlocutor;
- o tipo 5 é o da tela dividida, em que vemos, simultaneamente, os dois interlocutores.
- o tipo 6 compreenderia tudo o que não se encaixasse nos tipos anteriores.

Vemos que, nos dois primeiros filmes de Bresson, *Anjos do pecado* e *As damas do Bois de Boulogne*, o telefema é sempre do tipo 2. Se Chion (2003) associa o princípio do uso do telefone no cinema à montagem paralela griffiana (ou seja, um estratagema que permite unir dois lugares / interlocutores afastados), Bresson prefere uma forma talvez mais econômica (em termos de números de planos e sons) e elíptica de colocar o telefone em cena, ao lançar mão do tipo 2. Além disso, o tipo 2 nos impede de ver a reação dos interlocutores: é menos um espaço para uma “atuação”, tão evitada por Bresson (particularmente nesses dois primeiros filmes, em que o diretor ainda empregava atores profissionais).

Analisando tais filmes mais detalhadamente, observamos que *Anjos do pecado* quase começa e acaba com um telefone. Este funciona tanto como um elemento de soltura – o telefonema do chefe da prisão para a mãe, no início, sinalizando a liberação de mais uma prisioneira -, quanto de captura – o anúncio do comissário à mãe, no final, de que Thérèse é a assassina.

No primeiro caso, vemos a madre no escritório, em cuja mesa há um telefone, mostrado em evidência. Ela logo atende ao seu único toque: granuloso, com decaimento (podemos ouvi-lo com clareza porque os sinos da sequência anterior já se calaram). A presteza da madre e a conversa em poucas palavras nos sugerem todo um clima de conspiração, que já se fazia presente na fala *Ave Maria*, dita pelas freiras umas às outras como uma senha mágica.

No terço final do filme, temos o telefema em que a madre e a assistente conversam com a mãe de Anne-Marie. Sendo o tipo 2, não temos como ouvir a voz de desespero da mãe buscando notícias da filha desaparecida.

Finalmente, no último telefema do filme (também do tipo 2), há uma conspiração, mas, desta vez, para prender Thérèse: o movimento de câmera inclui, no plano, não só o comissário falando com a madre, como os seus assistentes.

O telefone se faz presente com mais força ainda em *As damas do Bois de Boulogne*: está em cinco sequências e é uma engrenagem fundamental para a realização da vingança de Hélène.

Um dos cartazes do filme (fig.26) chega mesmo a ter a personagem ao telefone na sua parte superior e em primeiro plano, como um deus controlador sobre a imagem de Agnès e Jean embaixo (notemos também o automóvel, cujo som é bastante importante no filme, tal como vimos no item 3.1.2).

Figura 26 – cartaz do filme *As damas do Bois de Boulogne*



Fonte: arquivos de François Truffaut, presentes na Cinemateca Francesa

Considerando tanto o seu argumento quanto a continuidade dialogada, o filme começaria com um telefonema de Hélène para Jean, mas na decupagem técnica⁴⁸¹, observamos que Bresson já preferiu ter como sequência inicial a saída do teatro. O telefone passa, portanto, a ter uma ligação mais exclusiva com a vingança de Hélène e aparece, em

⁴⁸¹ O argumento e a decupagem técnica podem ser encontrados na *Collection Jaune* da Cinemateca Francesa, enquanto a continuidade dialogada está nos fundos de François Truffaut.

detalhe, no início do plano em que a protagonista, deitada na cama e triste por ter sido deixada por Jean, não atende aos seus quatro toques insistentes. É o começo da maquinação de sua vingança, o que é reforçado pela antecipação do som do sapateado de Agnès (a dança no cabaré). Quanto ao som do telefone em si, ele é bastante sustentado e vibra antes de cair no silêncio, transmitindo, desta forma, ao ambiente, a dramaticidade dos sentimentos de Héléne.

A partir daí, o telefone age como um elemento moderno de “anúnciação” (função, por exemplo, dos trompetes em *O processo de Joana d’Arc*) do “anjo do mal” Héléne⁴⁸², mesmo quando não ouvimos seus toques: os convites para as damas, tanto para o passeio no bosque como para o jantar na casa da personagem.

Na verdade, ouvimos o som do telefone no filme apenas mais uma vez e no prédio de Madame D. É um som muito mais granuloso que o outro, parecendo, com isso, indicar o nível social mais baixo das “damas”.

Por outro lado, Agnès é espectadora de três das conversas telefônicas do filme. Duas delas se passam no andar inferior do prédio em que mora, onde fica o telefone comum a todos os moradores (mais um elemento marcando sua pobreza em relação a Héléne, que possui telefone próprio) e o toque desencadeia um plano-sequência.

É o caso do telefonema de Héléne após o encontro no Bois de Boulogne. Madame D. atende de pé (outra indicação do nível social mais baixo), filmada em plano americano, enquanto Agnès a observa de longe, atrás da porta de vidro. Sendo o tipo 2 de telefema, não vemos nem ouvimos Héléne, mas sabemos suas palavras, pois Madame D. as repete: “*Content, vous êtes content?*” (“contente, você está contente?”). Na verdade, é como se estivesse falando também com Agnès, por conta do *raccord* de olhares.

Agnès também é espectadora da conversa telefônica que se dá na casa de Héléne. Nós a vemos, junto com Madame D., de pé, olhando para baixo, suplicando à sua “benfeitora”, que, indiferente e sentada de costas, lixa as unhas. O telefone toca e, com a câmera mostrando Héléne, esta fala ao telefone com Jean, no tipo 2, como se estivesse alheia à presença das duas mulheres, que não parecem saber quem está do outro lado da linha. Nessa construção espacial, é como se Héléne fosse um obstáculo à conversa entre Jean e “as damas” e a presença do telefone ressalta a distância que separa Agnès de Jean.

Anjos do pecado e *As damas do Bois de Boulogne* são ambos da década de 40 e, neles, o telefone age também como um indício de contemporaneidade. Curiosamente, o aparelho só volta a aparecer no penúltimo filme de Bresson, *O diabo provavelmente*. Mesmo em filmes

⁴⁸² E lembremos que Maria Casarès fez o papel da Morte em *Orfeu* (1949), de Jean Cocteau.

em que a ambiência das décadas de 60-70 se fazem bem presentes, como em *Pickpocket* e *Quatro noites de um sonhador*, o personagens utilizam cartas como meio de comunicação (no caso de *Quatro noites*, uma referência que já vem da novela de Dostoievski do século XIX.).

Os dois telefonemas em *O diabo provavelmente* acontecem durante a consulta de Charles com o psicanalista, ambos dados pela personagem Edwige de uma cabine telefônica na rua, enquanto é observada com ansiedade pelos amigos Michel e Alberte.

Na primeira ligação, após dois toques, o psicanalista atende e, antes que ele fale qualquer coisa, vemos, numa elipse, o plano de Edwige saindo da cabine telefônica e falando a Michel e Alberte que “*il est là, tout va bien*” (“ele está lá, tudo vai bem”). Ela volta para a cabine, nós a vemos falando, sem ouvir sua voz, até que ela coloca o telefone no gancho; no plano seguinte, o psicanalista faz o mesmo.

Aqui, por conta das elipses, vemos uma mistura de tipo 0 do cinema silencioso com o tipo 3 (porém, sem ser um tipo 3 realmente, pois, quando o psicanalista atende, não ouvimos a voz de Edwige, só o ruído da rua bastante intenso). Chion o considera como um tipo 6, ou seja, não se encaixa em nenhum dos tipos 0 a 5⁴⁸³.

Quanto ao som da rua ouvido sobre a imagem do psicanalista ao telefone, observamos que ele começa um pouco antes do momento em que o aparelho é retirado do gancho, num procedimento de antecipação e ligação de planos pelo som (presente também, neste mesmo filme, no plano em que Valentim usa droga injetável). Ele representa o espaço público e ruidoso da paisagem sonora urbana, que é presentificado em meio ao espaço da consulta. Sendo ouvido em ondas (cresce e decresce), tal como o burburinho durante os interrogatórios de *O processo de Joana d’Arc*, neste som há, segundo Chion, um elemento mágico.

No final da consulta, mais um toque de telefone. Numa mistura de uso de espaço fora de campo e elipse, não vemos o psicanalista atender, só ouvimos os ruídos sobre a imagem de Charles, e, numa elipse maior ainda que a anterior, Edwige sai da cabine e diz “*Il est sauvé!*” (“Ele está salvo”). Michel duvida: “*Tu le croit?*” (“Você acha?”), num efeito de ironia, pois o telefonema ocorre logo após o psicanalista dar a Charles a solução para o seu suicídio⁴⁸⁴.

Em *Uma mulher suave*, a televisão é um dos principais elementos que encerra os personagens no tempo e no espaço da Paris contemporânea. Para Michel Estève (1969), os programas mostrados no filme (a corrida de Fórmula 1, o documentário de guerra) apresentam

⁴⁸³ Na aula do dia 07/11/11, do curso *Le téléphone au cinéma*, na Universidade Paris 3. Quando nos referirmos às ideias de Chion na análise do telefone em *O diabo provavelmente*, elas se reportam a essa aula.

⁴⁸⁴ Como observou Chion, há, nos filmes de Bresson, uma ambivalência nos personagens que queiram ajudar um outro. É, por exemplo, o caso de Jacques, em *Pickpocket*, que demonstra ser prestativo ao tentar resolver o problema de dinheiro do amigo Michel, mas não esconde o seu interesse por Jeanne, e mesmo, abandona-a com uma criança.

aspectos da nossa civilização, como a exaltação da técnica. Além disso, a própria televisão em si seria símbolo das seduções da nossa sociedade de consumo que se tornam “um obstáculo ao autêntico diálogo dos seres”⁴⁸⁵ (ESTÈVE, 1969).

Devemos lembrar que Bresson era muito crítico quanto aos meios de comunicação. Já citamos anteriormente a sua nota, em que considerava o cinema, o rádio e a televisão como “escolas de desatenção”. Incluindo agora também o telefone, diz em entrevista a Jacques Fieschi (1977): “Ora, é a recusa de ver, e o emburrecimento geral. Impede-se as pessoas de sentirem, de refletirem, com esse perpétuo comentário musical no rádio, no telefone, nas lojas. Eu senti um desgosto, Freud falava de ‘Mal-estar da civilização’”⁴⁸⁶.

Curiosamente, é a Indústria Cultural da contemporaneidade, representada pela televisão, que, em *O diabo provavelmente*, transmite um concerto de Mozart. Quase não vemos a imagem do aparelho, mas sabemos ser ele a fonte da música que faz o protagonista Charles parar para refletir em meio à sua marcha para a morte.

É interessante também que, no seu uso do telefone, Bresson tornava ausente não só a imagem dos interlocutores (pelo uso predominante do tipo 2), como a voz acusmática vinda do aparelho. Isso é bastante curioso, visto que o diretor privilegiou bastante os sons acusmáticos dos ambientes em seus filmes.

Na verdade, Bresson tratava os sons dos meios de comunicação de uma forma particular, no sentido de evitar a sua forma acusmática. Assim, as imagens da televisão em *Uma mulher suave* são sempre mostradas. Os contornos do aparelho chegam a ser enquadrados, demarcando a origem das imagens, no caso da sequência, em *O diabo provavelmente*, em que, durante uma aula, é mostrada uma hecatombe nuclear.

O mesmo acontece com a música do rádio de Gérard em *A grande testemunha*: toda vez em que a ouvimos, há um plano do rádio, numa preocupação de se mostrar a fonte da música diegética (tal qual em outros filmes, como nas vitrolas de *As damas do Bois de Boulogne*, *O diabo provavelmente* e *Uma mulher suave*).

O caso da televisão em *Uma mulher suave* se assemelha ao da vitrola no mesmo filme: salienta-se o aspecto da manipulação do aparelho. Aliás, como lembra Mazars (1969), ora é um, ora é outro dos esposos que a liga. Não conseguindo suportar o silêncio de suas quatro paredes, ambos trazem, com a televisão, o som do mundo à sua intimidade.

⁴⁸⁵ “obstacle à l’authentique dialogue des êtres”

⁴⁸⁶ “Or, c’est le refus de voir, et l’abêtissement général. On empêche les gens de sentir, de réfléchir, avec ce perpétuel commentaire musical à la radio, au téléphone, dans les magasins. J’ai ressenti un dégoût, Freud parlait de ‘Malaise dans la civilisation’.”

3.4 Vozes

*Alors, je me rappelai d'autres voix encore, des voix de femmes surtout, les unes ralenties par la précision d'une question et l'attention de l'esprit, d'autres essoufflées, même interrompues, par le flot lyrique de ce qu'elles racontent, je me rappelai une à une la voix de chacune des jeunes filles que j'avais connues à Balbec, puis de Gilberte, puis de ma grand-mère, puis de Mme de Guermantes, je les trouvait toutes dissemblantes, moulées sur un langage particulier à chacune, jouant toutes sur un instrument différent, et je me dis quel maigre concert doivent donner au paradis les trois ou quatre anges musiciens des vieux peintres, quand je voyais s'élever vers Dieu, par dizaines, par centaines, par milliers, l'harmonieuse et multisonore salutation de toutes les Voix.⁴⁸⁷ (Proust, *La Prisonnière*, p.196)*

Tal como as vozes das jovens de Balbec, de Gilberte e de Madame de Guermantes, associadas por Proust, cada uma delas, a um instrumento e a um certo andamento, veremos como o concerto de vozes se dá na obra de Bresson por conta dos diferentes timbres de seus modelos e os ritmos decorrentes de suas relações entre si e com o silêncio.

Nos filmes do diretor, as vozes foram, muitas vezes, descritas como “monótonas”, “monocórdicas”, “vozes brancas”. Chion (1993) observa que a sua estranheza é decorrente já da forma de emissão vocal: “O modelo bressoniano fala como se escuta: ao ir recolhendo em si mesmo à medida em que vai falando – de maneira que parece encerrar o seu discurso à medida em que o emite, sem deixar-lhe a possibilidade de ressoar no parceiro ou no público”⁴⁸⁸ (CHION, 1993, p.83).

Desta forma, a voz parece estar em “terceira pessoa”, como um texto sendo lido, e não um diálogo. E esta era a indicação que Bresson dava para os seus modelos, como relata Marie Cardinal, intérprete da mãe de Mouchette: “A senhora vai falar sem intonação, como se lesse, simplesmente” (CARDINAL, 1967, p.62)⁴⁸⁹

Como observa André Parente (1987), os diálogos de Bresson perdem o valor de discurso direto e passam a funcionar como discurso indireto livre: “eu falo, e quando falo, é como se um outro falasse” (PARENTE, 1987). Justamente, o autor considera que a forma do

⁴⁸⁷ “Isso levou-me a recordar outras vozes, vozes de mulheres sobretudo, umas lentas devido à precisão de uma pergunta e à atenção do espírito, outras ofegantes, entrecortadas mesmo pela onda lírica do que estão contando; recordei, uma por uma, a voz de cada uma das moças que conhecera em Balbec, e mais a de Gilberte, e a de minha avó, e a da sra. De Guermantes, e achei-as todas dessemelhantes, moldadas numa linguagem particular a cada uma, tocando todas um instrumento diferente, e pensei comigo que magro concerto não devem dar no paraíso os três ou quatro anjos músicos dos velhos pintores, quando eu via elevar-se para Deus, às dezenas, às centenas, aos milhares, a harmoniosa e multissonora saudação de todas as Vozes.”, p.116-117. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar.

⁴⁸⁸ Tradução nossa de : “*Le modèle bressonien parle comme on écoute : en recueillant au fur et à mesure ce qu'il vient de dire en lui-même – si bien qu'il semble clore son discours au fur et à mesure qu'il l'emet, sans lui laisser la possibilité de résonner chez le partenaire ou le public.*”

⁴⁸⁹ “*Vous allez parler sans y mettre le ton, comme si vous lisiez, tout simplement.*” (indicação dada por Bresson a Marie Cardinal durante o teste para *Mouchette*).

discurso indireto livre libera a linguagem de sua função comunicativa e aponta para a materialidade e a sonoridade do discurso.⁴⁹⁰

A reverberação era contida também na pós-produção. Levando-se em conta as concepções de Wishart (1986), isso cria um estranhamento espacial, pois um objeto real (a voz do personagem) estaria associado a um espaço não-real, ou seja, o espaço acústico não seria condizente com a sua falta de reverberação⁴⁹¹.

Susan Sontag (1998) considera que, no cinema de Bresson, sente-se o efeito de alienação de Bertold Brecht e isso não só durante a escuta das vozes da diegese, como também na voz *over* de *Diário de um padre*, *Um condenado à morte escapou* e *Pickpocket*.

Estas são do tipo “voz-eu” (*voix-je*, CHION, 1993): não apenas estão na primeira pessoa, mas possuiriam uma proximidade máxima em relação ao microfone, causando no espectador uma sensação de intimidade e, pela falta de reverberação, ressoariam nele como uma voz que poderia pertencer-lhe (CHION, 1993). Mais uma vez, nota-se que o estranhamento sonoro está associado a uma desorientação espacial: afinal onde está a voz e de quem ela é? Para Chion (1993), semelhante à sensação de “terceira pessoa” da voz *in*, a voz *over* é como “um texto escrito que fala”.

Além disso, Bresson detestava os sotaques: “Não se deve ter sotaque”⁴⁹² (CARDINAL, 1967, p.67), dizia ele ao pintor Lapoujade, um dos candidatos ao papel do guarda Mathieu de *Mouchette* (que acabou ficando com outro pintor, Jean Vimenet), cuja fala tinha uma forte marca do Sul da França. Se há uma musicalidade trazida por eles, o diretor se esforçava em neutralizá-los ao máximo (embora Sémolué, 1993, note um sotaque do XVI^o *arrondissement* de Paris em *Lancelot do lago*) para atingir o *recto-tono*.⁴⁹³

Por sua vez, Paul Zumthor (2005) associa o termo *performance* à situação em que o poeta declama o seu texto: ela é um ato de comunicação. Em referência ao *Grau zero da escritura* de Barthes, Zumthor (2007) observa que a leitura silenciosa seria o grau performancial mais fraco e próximo do zero. Embora o autor não leve em conta a situação dos atores no cinema (na verdade, para ele, a *performance* completa implica numa presença), se

⁴⁹⁰ Parente (1987) lembra também que, dentre os autores adaptados por Bresson, Dostoievski e Bernanos eram mestres no discurso indireto livre. Por outro lado, esta forma de discurso foi formulada por Pasolini como uma das características do “cinema de poesia” (ver em DELEUZE, 1990, p.181; também o texto de Pasolini foi publicado em português pela Editora Civilização Brasileira)

⁴⁹¹ Em sua dissertação de mestrado, Alexandre Bräutigam faz uma discussão desses pares de Wishart: objetos irreais/espaço real; objetos reais/espaço irreal.

⁴⁹² “*Il ne faut pas avoir d’accent.*”

⁴⁹³ Por vezes, chegamos a notar um levíssimo sotaque espanhol em algumas falas de Martin de Lassalle, o protagonista de *Pickpocket*. Seu nome verdadeiro era Martino de Lassala e era de família francesa-uruguaia (neto de Jules Supervielle, poeta francês, nascido no Uruguai), filho do cônsul uruguaio em Paris.

tomarmos o termo num sentido mais geral de “apresentação, atuação”, poderíamos dizer que os modelos de Bresson teriam uma *performance* grau zero, daí o estranhamento.

Retomando uma referência já evocada para a interpretação musical, Bresson considerava que a emissão das vozes devia ter a regularidade do toque do pianista Dinu Lippati. É o que disse na entrevista a François Weyergans:

Quando se diz [as coisas] mecanicamente, há uma passagem ao interior da pessoa e um retorno, que faz com que essa mecânica se torne viva, [...] e o personagem torna o diálogo vivo. Isso se assemelha muito com a maneira de tocar piano de um grande pianista, não um virtuose, mas um grande pianista que era Lippati. Mas Lippati dava emoção com a retenção e a regularidade. Era ao reter a sua própria emoção, ao tentar mesmo suprimi-la, e ao regularizar o máximo possível, que ele proporcionava a emoção que nenhum virtuose conseguia.⁴⁹⁴

Na verdade, o controle de Bresson sobre todos os elementos de seu filme era tal, que tentava fazer com que todos os modelos tivessem o mesmo tipo de voz. As repetições exaustivas das falas a que o diretor os submetia tinham também esse fim.

É interessante observar que a maior parte dos modelos vinha de uma mesma classe social, de uma mesma intelectualidade⁴⁹⁵, mesmo quando interpretavam personagens do povo, caso de Marie Cardinal (intérprete da mãe de Mouchette), que era escritora, assim como Marie Susini (a mulher do guarda Mathieu no mesmo filme). Pintores, estudantes e intelectuais e seus filhos podem ser encontrados nos créditos dos filmes: estudantes, como François Letterier (Fontaine de *Um condenado à morte escapou*), Florence Delay (a Joana d’Arc), Martin de Lasalle (Michel de *Pickpocket*) e Tina Irissari (a Alberte de *O diabo* provavelmente); o escritor Pierre Klossowsky (o mercador de grãos em *A grande testemunha*); a neta do escritor François Mauriac, Anne Wiazensky (Marie, no mesmo filme), e o filho do escritor Louis-René des Forêts, Guillaume des Forêts (o protagonista de *Quatro noites de um sonhador*); os pintores François Lafarge e Jean Vimenet (Gérard e o guarda Mathieu, respectivamente, em *A grande testemunha*), Guy Frangin (o marido, em *Uma mulher suave*) e Luc Simon (protagonista de *Lancelot do lago*); a filha da pintora Niki de Saint-Phalle, Laura Duke Condominas (a Guinevere de *Lancelot do lago*; e, se o filme tivesse

⁴⁹⁴ “Quand on dit (les choses) mécaniquement, il y a un passage à l’intérieur de la personne et un retour, qui fait que cette mécanique devient vivante, [...] et le personnage rend vivant le dialogue. Ça ressemble beaucoup la façon de jouer du piano d’un grand pianiste, pas un virtuose mais un grand pianiste, qui était Lippati. Mais Lippati donnait de l’émotion avec de la retenue et de la régularité. C’est en se retenant son émotion même, en essayant même de la supprimer, et en se régularisant le plus possible qu’il donnait de l’émotion qu’aucun virtuose n’y arrivait pas”.

⁴⁹⁵ Havia mesmo um “encadeamento” de modelos, como se fizessem parte da mesma família, como se um levasse ao outro. Por exemplo, Anne Wiazensky era amiga de Florence Delay e foi apresentada a Bresson por meio dela; a própria Wiazensky participou da “caça às Mouchettes” (WIAZENSKY, Anne. 400 Japonais en larmes. Hommage à R. Bresson, supplément au n.543 *Cahiers du cinéma*, 2000), que acabou sendo alguém fora do “sistema de relações”. Kébadian já havia mesmo buscado a personagem nas filhas da escritora Marie Cardinal, que conheceu numa festa com amigos comuns (CARDINAL, 1967).

sido realizado na época de seu primeiro roteiro, 20 anos antes, a própria Niki teria sido a modelo de Guinevere); o professor e escritor Jean Pelegri (o delegado de *Pickpocket*), etc.

Para Jacques Kébadian (2000), assistente de Bresson em *A grande testemunha*, *Mouchette* e *Uma mulher suave*, o diretor escolhia seus modelos num meio onde as pessoas fossem capazes de compreender as suas motivações (mesmo o pedreiro Jean-Claude Guilbert, modelo de Arnold, em *A grande testemunha*, e de Arsène, em *Mouchette*, seria, segundo Kébadian, um homem culto, “um filósofo de botequim em ruptura com as origens burguesas de sua família”⁴⁹⁶, p.19).

Por outro lado, será que todo esse grupo de intelectuais não acrescentaria algum traço de sua própria origem e classe social nas falas do filme? Pois, mesmo procurando modelos que tivessem alguma “semelhança moral” com o personagem (principalmente nos primeiros filmes, intenção revelada pelo diretor em várias entrevistas), ao encontrá-los nessas pessoas, Bresson buscava também, talvez, uma semelhança consigo mesmo, com sua própria voz.

3.4.1 Voz over

Neste item, faremos muitas alusões às obras literárias em que Bresson se baseou e às formas de narração, pois, como explica Gorbman (1987), a voz *over* é uma instância narrativa.

Com efeito, ela foi aproveitada como tal no cinema clássico-narrativo, em especial no cinema *noir*, sendo, portanto, uma convenção cinematográfica bem cristalizada. E está presente em *Pickpocket*, embora o filme não seja do gênero “policial” (tal como afirmado no texto explicativo do início). É também um elemento fundamental em *Diário de um padre* e em *Um condenado à morte escapou*.

Mas como Bresson a utilizou? Em entrevista, o diretor afirmou que o comentário *over* “é um **ritmo**. Ele é sobretudo um elemento a mais que *age* sobre os outros elementos do filme, que os *modifica*”⁴⁹⁷ (DONIOL-VALCROZE, GODARD, 1960, p.6, itálicos originais, negrito nosso).

Em *Diário de um padre*, há, ao todo, cerca de 100 comentários durante os 115 minutos de filme. Mas é *Um condenado à morte escapou* que possui maior quantidade: são 136 falas

⁴⁹⁶ “*Un philosophe de bistrot en rupture avec les origines bourgeoises de sa famille*”. Justamente, essa faceta marginal de Guilbert teria interessado a Bresson. Guilbert é também o único entre os modelos a participar de dois filmes, embora com uma barba em *A grande testemunha* e sem, em *Mouchette*, para, segundo Kébadian (2000), evitar confusões entre os seus papéis. Na verdade, embora tivesse a regra de que os modelos deveriam ser “virgens” de interpretações, Bresson chegou a propor papéis posteriores a Anne Wiazensky e a Dominique Sanda, como relatado pelas duas (Hommage à R. Bresson, supplément au n.543 *Cahiers du cinéma*, 2000).

⁴⁹⁷ “*Il est un rythme. Il est surtout en élément de plus qui agit sur les autres éléments du film, qui les modifie.*”

over de Fontaine em 96 minutos – Sémolué (1993) os considera mesmo como a espinha dorsal do filme. Mais do que no longa-metragem anterior, os diálogos são muito reduzidos e o silêncio é essencial, além de não haver imagens do diário do protagonista, pois, na prisão, era proibido ter lápis (Fontaine mantém um, mas correndo risco de vida) e papel.

Ambas as narrativas que deram origem a esses dois filmes (o livro de Bernanos, o artigo e o livro de André Devigny) estão em primeira pessoa. Já em *Pickpocket*, no lugar da narração em terceira pessoa de *Crime e castigo* (embora, lembremos, o filme não seja uma adaptação admitida pelo diretor), temos a voz *over* dos comentários do protagonista Michel também em número relativamente grande: 66 ao longo de 75 minutos.

Nos três filmes, a primeira vez em que ouvimos as vozes de seus respectivos protagonistas é no comentário *over*, o que demonstra a sua importância. Em *Um condenado à morte escapou*, este primeiro elemento de fala só ocorre depois de aproximadamente seis minutos de filme.

Particularmente em *Um condenado à morte escapou* e *Pickpocket*, o tom frio da voz *over* conferido pelo *recto-tono* e o material de suas frases resultam num relato protocolar e informativo, semelhante ao discurso dos narradores de Dostoievski, analisado por Bakhtin (2010).

A estranheza dada pelo tom do comentário é particularmente contrastante quando o protagonista narra uma história que poderia, em vários momentos, ter resultado em sua morte, caso de *Um condenado à morte escapou*. Como Bresson afirmou: “um comentário gelado pode aquecer, por contraste, os diálogos mornos de um filme.” (BRESSION, 2008, p.78).

A distância da voz em relação aos fatos narrados se deve também, como constata Sémolué (1993), ao uso dos tempos verbais no passado, o que acontece em ambos os filmes. Mais ainda, é o “passado simples”, que, em francês, é utilizado somente na Literatura e não no uso coloquial (em que seria preferido o passado composto), reforçando-se, assim, a ideia de ser a narração uma espécie de autobiografia. Sémolué (1993) observa também que a voz de Fontaine não se dirige a um futuro que vai se fazendo, como em *Diário de um padre*, cuja narração possui vários verbos no presente.

Por outro lado, em *Pickpocket*, temos a impressão de que Michel está construindo o seu diário ao longo do filme – tal qual em *Diário de um padre*, vemos a sua escrita em alguns momentos -, como se pudesse se enganar quanto às informações passadas, voltar atrás. É o

caso, por exemplo, do comentário feito na prisão, *Jeanne ne revînt pas* (“Jeanne não voltou”) e, logo a seguir, vemos a carta da moça e a sua chegada⁴⁹⁸.

Em *Diário de um padre*, a presença dos comentários salienta o fato de ser o filme uma adaptação de uma obra literária que, por sua vez, é escrita em forma de diário. Bresson afirmou que, nesses planos do diário, por meio da escrita, “um mundo exterior torna-se um mundo interior”⁴⁹⁹ (in: MURAT, 1967). Por sua vez, a voz *over* asseguraria um vai e vêm entre esses os mundos (SÉMOLUÉ, 1993).

André Bazin (1991) observa que este texto *over* se encadeia facilmente com as falas dos personagens por não haver nenhuma diferença essencial de estilo e tom, fato que ocorre também nos outros dois filmes. Com efeito, é a partir de *Diário de um padre* que começa a se firmar o *recto-tono* dos modelos bressonianos, um modo de falar, como vimos, que nos dá uma impressão de um texto lido.

Bazin (1991) ressalta também que, ao utilizar o próprio fraseado literário do texto de Bernanos, Bresson faz com que ele seja impossível de ser interpretado dramaticamente. Assim, Bazin considera que, mesmo quando pronunciada durante um diálogo, a fala, neste filme, foge ao realismo e tem um caráter de recitativo de ópera.

Na verdade, podemos constatar que, apesar de terem sido inegavelmente retirados do romance de Bernanos, os textos dos comentários não são sempre exatamente iguais aos presentes no livro. Houve, de qualquer modo, da parte de Bresson, todo um trabalho de seleção, condensação e adaptação para se chegar a um resultado de frases curtas, predominantemente orações coordenadas, uma forma, aliás, bastante comum nas falas em toda a obra de Bresson (como veremos nos próximos itens).

Como exemplo dessas adaptações, no livro de Bernanos (2002), o último parágrafo da página 35 começa com a frase “*J’ai été voir hier le curé de Torcy*” (BERNANOS, 2002, p.35) e o segundo da página 36, “*Il faut dire que j’étais encore bouleversé par la scène que m’avait faite le vieux Dumonchel quelques heures plutôt, à la sacristie*” (BERNANOS, 2002, p.36).⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Para Jardonnet e Chabrol (2005), desta maneira, a voz de Michel está, na verdade, fornecendo “falsas pistas” ao espectador, criando falsas expectativas. Um exemplo é quando Michel tentar levar um vida honesta e entra num café dizendo: “*La police et moi, nous étions perdus de vue. J’étais tranquille*” (“Eu e a polícia nos tínhamos perdido de vista. Eu estava tranquilo”). Logo a seguir, vemos o policial à paisana que o levará à prisão. Esse estilo é bastante comum em Dostoiévski: é como se, em *Pickpocket*, Bresson se remetesse, por meio dele, ao autor russo.

⁴⁹⁹ Na citação inteira original: “*Le frappant, à mes yeux, fut surtout le cahier d’écolier du journal, où, par la plume du curé, un monde extérieur devient intérieur et prend une couleur spirituelle.*”

⁵⁰⁰ “Eu fui ver ontem o *curé* de Torcy” e “É preciso dizer que eu estava ainda transtornado pela cena que o velho Dumonchel me havia feito algumas horas antes, na sacristia”, tradução nossa. Nesse item e nos próximos, ao contrário do que fizemos até aqui, preferimos deixar as citações no texto na língua original, por conta de permitir uma melhor observação de vocabulário e ritmo, e deixamos as traduções para as notas de rodapé.

No filme, essas linhas são misturadas em dois comentários: “*Le vieux Fabregars est venu me trouver ce matin à la sacristie*” e “*J’étais encore bouleversé par cette scène, lorsque je suis allé voir M. le Curé de Torcy*”.⁵⁰¹

Observamos que mesmo o nome do personagem foi sujeito a uma troca (que não é a única). Mudanças de palavras, talvez com o objetivo de permitir um melhor ritmo de fala, acontecem em outros comentários. Às vezes, elas chegam a trazer alterações no sentido da frase, mas não no sentido geral do período. Assim, ao invés de “*Ma bicyclette ne me rend pas que peu de services, car je ne puis monter les côtes, à jeun surtout, sans d’horribles maux d’estomac*” (BERNANOS, 2002, p.57-58), ouvimos, no filme: “*Ma bicyclette me rend beaucoup de services. Mais je ne puis monter les côtes, à jeun surtout, sans d’horribles malaises.*”⁵⁰²

Além disso, os comentários não seguem exatamente a ordem do texto de Bernanos e há junções entre pedaços bastantes separados no livro. É o caso, por exemplo, do seguinte comentário, presente aos quatro minutos de filme aproximadamente:

*J’ai délibérément supprimé la viande, les légumes. Je me nourris de pain trempé dans le vin, pris en très petite quantité chaque fois que je me sens un peu étourdi. J’ajoute au vin beaucoup de sucre et laisse rassir mon pain plusieurs jours jusqu’à ce qu’il soit très dur. Grâce à ce régime, ma tête est libre, et je me sens plus fort, beaucoup plus fort.*⁵⁰³

Tal comentário serve como uma apresentação geral da situação do personagem, ao mesmo tempo em que acentua a falta de percepção dele para as causas de seus sintomas (o câncer de estômago), além de ressaltar a ingenuidade da sua crença no regime de pão e vinho. No livro, embora já saibamos das dores de estômago sentida pelo personagem e de sua propensão ao vinho, as exatas frases do comentário aparecem só mais tarde e espalhadas nas páginas 103 (“*J’ai délibérément [...] étourdi*”), 121 (“*J’ajoute [...] dur*”), 122 (“*Grâce à ce régime*”) e, novamente, a continuação do parágrafo da p.103 (“*Ma tête est libre, et je me sens plus fort [...], beaucoup plus fort*”).

Tudo isso supõe todo um trabalho de Bresson a partir do texto de Bernanos. Para além de uma vontade de se destacar por “fidelidade absoluta” ao romance – aspecto bastante

⁵⁰¹ “O velho Fabregars veio me encontrar essa manhã na sacristia” e “Eu estava ainda transtornado por essa cena quando fui ver o senhor *curé* de Torcy”. Tradução nossa.

⁵⁰² Respectivamente: “Minha bicicleta só me presta poucos serviços, pois eu não posso subir as encostas, sobretudo em jejum, sem sofrer horríveis dores de estômago” e “Minha bicicleta me presta muitos serviços. Mas eu não posso subir as encostas, sobretudo em jejum, sem um horrível mal estar”.

⁵⁰³ Tradução nossa: “Deliberadamente suprimi a carne, os legumes. Alimento-me de pão embebido no vinho, tomado em pequena quantidade a cada vez em que me sinto um pouco tonto. Adiciono ao vinho muito açúcar e deixo o pão ‘dormir’ vários dias até que fique bem duro. Graças a esse regime, minha cabeça está livre, e me sinto mais forte, muito mais forte.”

salientado por críticos⁵⁰⁴ –, o diretor faz uma composição de comentários com a finalidade de se atingir um determinado ritmo⁵⁰⁵. “Tudo é ritmo, separação, recuo nesse filme. *Diário* é o filme da dissonância”⁵⁰⁶ (COLLET, 1964). Jean Collet se refere aqui aos *fades* que separam várias sequências, mas poderíamos aplicar a mesma observação ao conjunto de comentários *over* e às suas relações com a imagem.

Assim, em cerca de 20 vezes, ou seja, durante um quinto dos comentários, a voz *over* se sobrepõe ao que está sendo escrito pela mão do pároco em seu diário⁵⁰⁷, de mesmo conteúdo que a fala, fato que ocorre também em quatro momentos de *Pickpocket* (a relação com a escrita aqui está menos evidente, talvez por ser uma narrativa no passado, tal como a de *Um condenado à morte escapou*).

Longe de que tal procedimento represente uma redundância, tão refutada por Bresson, André Bazin (1991) observa que o som não está aí para complementar o visível, mas sim o reforça e o multiplica, “como a caixa de ressonância do violino o faz com a vibração das cordas” (BAZIN, 1991, p.119).

O termo musical polifonia é bastante caro a Bakhtin (2010) e também a seu conterrâneo Eisenstein, que pensava o cinema como uma polifonia de sons e imagens. Bresson partilha dessa concepção, como podemos ler na entrevista a Guibert (1983): “Os sons e as imagens avançam paralelamente, como duas irmãs, de vez em quando, se ultrapassam, outras vezes, ralentam para se darem as mãos...”⁵⁰⁸

Pois a voz *over*, do jeito que Bresson a utiliza nesses filmes, estaria acentuando uma defasagem com a imagem, numa relação de polifonia com ela: às vezes, o comentário *over* precede a imagem, às vezes, ele a sucede.

É o que acontece em *Um condenado à morte escapou*. Temos já alguns exemplos dessas

⁵⁰⁴ Bazin (1991) faz a ressalva de que há, na verdade, uma “impressão” de fidelidade, “que só sacrifica o texto com um respeito altivo e com mil remorsos antecipados. Ainda que só simplificando, nunca acrescentando o que quer que seja” (BAZIN, 1991, p. 106). Também salientando a condensação e o deslocamento realizados no texto de Bernanos em sua transposição para o filme, afirma Jean-Louis Mingalon: “Ele [Bresson] condensa, desloca, usa a elipse e a litota” (“*Il condense, déplace, use de l’ellipse et de la litote*”). In: MINGALON, Jean-Louis. La naissance du cinématographe. *Le Monde*, 12 abr. 1992.

⁵⁰⁵ Não devemos nos esquecer também que o filme possuía inicialmente três horas e teve que ser cortado em um terço para a duração mais comercial de 115 minutos (e é, mesmo assim, o filme mais longo de Bresson). Essa remontagem do filme também contribuiu para uma nova composição dos fatos do romance de Bernanos. Entre as sequências que foram cortadas, estão: algumas que mostravam o padre na missa, o debate teológico inicial, presente na decupagem técnica.

⁵⁰⁶ Tradução nossa de: “*Tout est rythme, séparation, recul dans ce film. Le Journal est le filme de la dissonance*”

⁵⁰⁷ A mão que aparece na tela é a do próprio Bresson. Janick Arbois observa que, se fosse feita uma análise da grafia, constatar-se-ia que a escrita “sanguínea e culta” de Bresson corresponde muito mal à personalidade do jovem pároco do campo (ARBOIS, Janick. *Le journal d’un curé de campagne*, Fiche 158, *Téléciné*, n.25, 1951).

⁵⁰⁸ Tradução nossa de: “*Les sons et les images avancent parallèlement, comme deux sœurs, de temps en temps se dépassent, d’autres fois ralentissent pour se donner la main...*” Aí, pensamos o termo “polifonia” no seu sentido musical.

variações logo no início do filme, na chegada de Fontaine à sua primeira cela no forte Montluc. No início da sequência, a voz descreve as ações que o personagem acabara de desenvolver. Por exemplo, ele se levanta e apalpa os joelhos, e, em seguida, sua voz comenta: “*Rien de cassé*” (“Nada de quebrado”); ele limpa o rosto com um lenço e, logo depois do início da ação, ouvimos: “*Je m’essuya de mon mieux*” (“Eu me limpei o melhor que pude”). Aqui, o tempo passado dos verbos se refere tanto à história narrada como um todo, como à ação que acabamos de ver na imagem.

A sequência continua com essa dinâmica até o momento em que termina numa tela preta (forma de encadeamento bastante comum neste filme). Ouvimos, então, a voz de Fontaine sobre as imagens, pouco iluminadas, do próximo dia, “*Je dormais si profondément qu’au petit jour mes géoliers durent me réveiller*” (“Eu dormia tão profundamente que, no início da manhã seguinte, os meus carrascos tiveram que me despertar”), e, a seguir, a ação descrita acontece.

A utilização dessas duas dinâmicas diferentes, além de algumas interpelações ao espectador (“*Est-ce à cette pauvre ruse que je dus la vie ?*”- “É a esse pobre truque que eu devi a minha vida?”), não fazem com que surja redundância: mais ainda, conferem movimento a um filme bastante claustrofóbico.

Embora Fontaine se refira, algumas vezes, a seus temores quanto a uma execução, o conteúdo de suas falas é, em sua maior parte, bastante técnico: descrições de atos, como os citados anteriormente, descrição da sua cela, dos procedimentos necessários para a fuga, etc. Em *Pickpocket*, só há uma descrição de aspectos mais objetivos e precisos quanto aos furtos, no momento em que Michel enumera os passos para conseguir roubar um relógio⁵⁰⁹. Mais do que a narrativa de Fontaine, a voz de Michel se volta para o estado emocional e os sentimentos do protagonista. Por exemplo: “*en aurais-je l’audace?*”, antes do primeiro furto no hipódromo; “*Mon coeur battait à se rompre*”, antes do primeiro furto no metrô; “*J’eus peur*”, durante a ação no banco.⁵¹⁰

Diferentemente também em relação ao filme anterior, a voz *over* de Michel tem um caráter de defasagem menos marcado, estando, muitas vezes, quase que simultaneamente sobre as imagens descritas (caso, por exemplo, do momento da sua primeira captura, após o

⁵⁰⁹ Lembremos que, se, por um lado, em *Um condenado à morte escapou*, Bresson contou com a presença do próprio André Devigny em seu *set* de filmagem, em *Pickpocket*, teve a assistência técnica de Kassagi, que interpreta o comparsa experiente de Michel. Kassagi era de origem turca e cresceu na Tunísia como *pickpocket*. Depois, na França, tornou-se um grande ilusionista e foi como Bresson o conheceu (BRIDERON, Serge. Kassagi, n.1 des prestidigitateurs français et roi des pickpockets. *Coopérateur de France*, 26 mars 1960).

⁵¹⁰ Traduções nossas, respectivamente: “Eu teria audácia?”, “Meu coração parecia que ia estourar”, “Eu tive medo”. Jardonnet e Chabrol (2005) consideram que são comentários relacionados mais ao lado físico de Michel (por exemplo, o bater do coração) do que sentimentais, mas discordamos.

furto inicial no hipódromo), ou ainda, servindo para marcar elipses e adiantar a narrativa (como, por exemplo, quando ele diz, após o furto no metrô: “*J’avais pris soin de varier les parcours, voyageant tantôt sur une ligne, tantôt sur une autre*”⁵¹¹); a fala nos explica que houve, na verdade, várias tentativas). Quando há alguma defasagem voz-imagem, a voz está muito pouco antes da imagem.

Na verdade, em *Pickpocket*, essa defasagem, que tanto dá ritmo e sensação de estranheza a *Um condenado à morte escapou* e *Diário de um padre*, é menos empregada em prol da relação voz *over* - voz *in*: é como se o comentário de Michel dialogasse com os fatos e conversas, demonstrando a fluidez da separação entre espaços diegético e extradiegético. É o que acontece no último diálogo de Michel com Jeanne antes da sua fuga. A moça lhe pergunta se ele vai partir e sua voz *over* considera a possibilidade (“*Cette idée tout à coup me semble possible*”⁵¹²), mesmo que, em sua voz *in*, logo a seguir, negue.

Além disso, em *Diário de um padre* e em *Pickpocket*, a relação de defasagem ocorre não só entre voz *over* e ação comentada, mas também para com a imagem do diário sendo escrito, numa relativa dissociação voz-escrita. Em *Diário de um padre*, na maioria das vezes, começamos a ouvir a voz do padre sobre a imagem da escrita já avançada (há também, por vezes, linhas já escritas que não são lidas), mas, a voz está, em geral, num andamento mais rápido que o da escrita, alcançando-a e, normalmente, ultrapassando-a. É também o procedimento utilizado predominantemente em *Pickpocket*.

No entanto, em quatro momentos de *Diário de um padre*, ouvimos só o comentário sobre o rosto do padre, mas logo, ao vermos a imagem do diário, observamos que ele já havia escrito o comentado. Há também dois casos em que a imagem da escrita desaparece antes do término da fala. Em *Pickpocket*, há uma mistura desses dois modos justamente na grande elipse temporal do filme, marcando o seu caráter excepcional. É quando Michel volta a Paris após dois anos passados em Roma e Londres: a imagem nos mostra o diário sendo lido pelo protagonista e o *fade* vem antes que a voz acabe de ler.

Desta maneira, constatamos que, longe de uma simples redundância, a voz *over* e a imagem do caderno estão como em dois planos separados: planos horizontais (a melodia), que, por vezes, terminam sincronicamente na dimensão vertical (a harmonia). Colocando os casos descritos acima em esquemas, teríamos:

⁵¹¹ “Tomei o cuidado de variar os percursos, andando às vezes numa linha, outras vezes, em outra”.

⁵¹² “Esta ideia de repente me pareceu possível”.

Esquema 1: relação entre o escrito e a fala encontradas em *Diário de um padre* e *Pickpocket*

Escrito	_____	imagem do caderno já escrito
Fala	_____	fala ultrapassa a escrita
Escrito	_____	imagem do caderno já escrito
Fala	_____	fala alcança e termina junto com a escrita
Escrito	----- _____	fala começa antes, vemos depois o já escrito
Fala	_____	a fala alcança a escrita, a imagem do caderno desaparece, enquanto a fala continua
Escrito	_____ <i>fade</i>	imagem do caderno já escrito
Fala	_____	o caderno é lido e a imagem dele some antes do fim da leitura

Apesar de tudo isso, nesses três filmes, o emprego da voz *over* ainda guarda certas características do seu uso tradicional no cinema. Sob outras formas, ela não está ausente de *Uma mulher suave*, *Quatro noites de um sonhador* e nem também, de certo modo, de *A grande testemunha*.

Como observamos no capítulo um, Bresson chegou a pensar em incluir um comentário *over* falado por ele mesmo em *A grande testemunha*. De todo modo, o zurro de Balthazar, como se fosse a sua voz (como a narração *over* dos protagonistas dos filmes anteriores), pontua vários momentos do filme e está presente já desde os créditos, intercalando-se com a sonata de Schubert.

Em *Uma mulher suave*, a voz *over* não é constante, embora em *A dócil*, de Dostoievski, a narração seja em primeira pessoa e se dê toda como um solilóquio na consciência do marido da personagem-título. No filme, os momentos de voz *over* em sentido estrito são quando ouvimos o comentário do marido sobre as imagens do passado. Mas essa voz *over* “vaza” para o relato que o marido faz, diante do cadáver da esposa, no presente, e vice-versa. Essa fluidez é garantida porque a voz tem sempre o mesmo tom, tal qual nos outros filmes analisados. Como observa Sémolué (2011),

a interação entre o presente da interrogação e o passado interrogado fica assegurada com fluidez no filme pelo fato de a voz do marido, que pertence aos momentos vividos diante da morta, acompanhar frequentemente imagens do passado, de quando a jovem mulher ainda está viva (SÉMOLUÉ, 2011, p.190).

Segundo Bakhtin (2010), a novela *A dócil* seria um tipo de *Ich-Erzählung* de “autoenunciação confessional”, já que o narrador lida com a culpa e a sua refuta. Seria um “discurso-apelo”, pois “ao falar consigo mesmo [...], ele apela simultaneamente para um terceiro: olha de esguelha para o lado, para o ouvinte, a testemunha, o juiz” (BAKHTIN, 2010, p.274). Tal aspecto do discurso deste narrador é explicado pelo próprio Dostoievski em seu prólogo: “Evidentemente o processo da narrativa dura várias horas, com saltos e

quiprocós, e tem forma atabalhoada: ora ele fala para si mesmo, ora se dirige como que a *um ouvinte invisível, a algum juiz.*” (DOSTOIEVSKI, 2007, p.14, grifo nosso).

No filme, Bresson torna literal esse juiz, essa testemunha, já que lança mão do recurso de criar uma interlocutora silenciosa, a empregada Anna (no livro, também há uma empregada, Lukéria, mas ela não está presente ao solilóquio do narrador). Hanlon (1986) utiliza o conceito de Nick Browne e considera Anna como “o espectador no texto”, ou seja, ela observa e ouve os fatos da diegese da mesma forma que os espectadores do filme, sendo como um representante deles no mundo da ficção. O marido também se dirige ao cadáver da esposa morta, mas este só reforça o silêncio em que caem as suas justificativas.

No livro, o marido tem o que Bakhtin (2010) chama de “discurso com evasiva”. (2010), ou seja, “o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo de seu discurso” (BAKHTIN, 2010, p.269). Com isso, o personagem garante ter sempre a última palavra, mantendo sua superioridade. Bakhtin (2010) destaca que o narrador de *A dócil* está sempre ressaltando que sabia de tudo e que previra tudo, embora, muitas vezes, oculte de si algo que já sabia.

No filme, a onisciência e o discurso da evasiva são impossíveis. Em primeiro lugar, a sua confissão é confrontada tanto com o olhar da interlocutora Anna, quanto com a presença objetiva da esposa, seja como cadáver silencioso, seja nas imagens do passado. Portanto, se no livro a polifonia é evidente no próprio discurso do narrador (BAKHTIN, 2010), no filme as outras vozes estão materializadas nas pessoas da empregada e da mulher. O discurso do marido passa a ser um “monólogo-diálogo” com uma morta, do qual Anna é testemunha (mal ouvimos a sua voz), como sugeriu Sémolué (1993, p.181).

Em segundo lugar, diferentemente do relato em primeira pessoa no livro, em que o marido narra tudo do seu ponto de vista, há eventos no filme nos quais ele não está presente, como o suicídio, que possui apenas Anna como testemunha. Mesmo que, no livro, este evento também não seja presenciado pelo marido, o fato de fazer parte de sua narração faz com que passe quase a “pertencer” a ele. No filme, o suicídio é apenas mostrado, não tem a marca da narração⁵¹³.

Hanlon (1986) também observa que o silêncio do corpo da mulher mantém o seu ponto de vista tão forte quanto a sua presença viva. A autora mostra que a ênfase na personagem feminina reforça para o espectador a ideia de que, se fosse escolhido o ponto de

⁵¹³ Hanlon (1986) considera que, de qualquer modo, o plano cinematográfico tende para uma terceira pessoa por conta do olhar da câmera: tanto o marido como a mulher morta são igualmente objetos desse olhar. Enquanto a narração verbal seria subjetiva, o visual seria mais objetivo e não-mediado.

vista dela, os incidentes poderiam ser explicados de outra maneira. Além disso, segundo a autora, o fato de Bresson começar o filme com o suicídio para só depois conhecermos o marido-narrador faz com que se solicite a simpatia e o interesse do espectador já para a jovem mulher, deixando o personagem masculino numa posição até secundária.

Em *Quatro noites de um sonhador*, contrariamente ao que acontece em *Pickpocket* em relação a *Crime e Castigo*, se *Noites brancas* é em primeira pessoa, uma “autoenunciação confessional” (BAKHTIN, 2010), Bresson não usa em quase todo o filme o recurso óbvio da voz *over*. Há apenas um momento em que Jacques começa a contar a sua história: “Eu moro na rua Antoine-Dubois”, enquanto vemos a própria placa da rua e o número do prédio em que mora. Este mesmo procedimento de um comentário *over* inicial é utilizado no começo da *História de Marthe* (aí, sendo Marthe a narradora).

Na verdade, como observam Sémolué (1993) e outros autores, os monólogos ditados por Jacques a um gravador substituem a voz *over*. Inicialmente, semelhante às fantasias do narrador de Dostoiévski⁵¹⁴, o rapaz inventa e grava uma história de sonho, que depois colocará mais uma vez para ouvir: um encontro com uma castelã num baile de máscaras em Veneza.

Após conhecer Marthe, Jacques também grava a sua voz falando o nome dela repetidamente, como uma ladainha em *crescendo*, ouvida enquanto anda de ônibus e passeia pela cidade, momentos de humor do filme⁵¹⁵. Num dado instante, ele tenta mesmo “sufocar” o gravador com o travesseiro, como se o som tivesse se materializado no objeto. Lembremos também que Bresson considerava o gravador uma “prodigiosa máquina” (BRESSION, 2008, p.96).

Há, enfim, um monólogo final, em que, como o narrador no fim de *Noites Brancas* (“abençoada seja você pelo momento de júbilo e felicidade que concedeu a um coração solitário e agradecido”, DOSTOIEVSKI, 2007, p.82), Jacques agradece a Marthe pelo seu amor. O término da gravação indica também um fechamento da história para o rapaz e a criação “literária” dá lugar aos ruídos dos seus pincéis e à sua criação plástica.

Em relação a essa curiosa forma de voz *over*, Hanlon (1986) considera que Jacques promove uma “desincorporação” de sua voz ao gravá-la, fazendo, desta forma, uma paródia da própria noção de voz *over*. Além disso, diferentemente da relativa uniformidade que os

⁵¹⁴ “E será, meu Deus, que ele não a encontrou depois, longe das fronteiras de sua pátria, sob um céu estrangeiro, meridional, caloroso, na maravilhosa cidade eterna, no esplendor de um baile, ao som da música, num *palazzo* (sem dúvida num *palazzo*), afogado num mar de chamuscas, nesse balcão coberto de mirto e rosas, onde ela, ao reconhecê-lo, tirou depressa a sua máscara e, depois de sussurrar “Estou livre”, começou a tremer e lançou-se aos braços dele gritando de entusiasmo” (DOSTOIEVSKI, 2007, p.40).

⁵¹⁵ Sémolué (1993) considera esses momentos como *gags* sonoras dignas de Jacques Tati.

comentários de Fontaine, Michel e do padre tinham em relação às suas vozes *in* – tanto em relação a vocabulário como na sua emissão -, Bresson observa, em entrevista a Beylie (1972) que buscou para as falas gravadas de Jacques uma linguagem propositadamente literária, com o objetivo de que escapassem do sentimentalismo induzido pela história.

Por outro lado, Jerome Christensen (1976) chama a atenção para o botão *rewind* do gravador. Com ele, a narração da fantasia não termina com a sua simples recitação: com o *replay* da gravação pode-se facilmente trazer o sonho à tona novamente (CHRISTENSEN, 1976). De certa maneira, esse aspecto da voz gravada de Jacques produz também um dobramento, que, do mesmo modo que os comentários *over* do padre, de Fontaine e de Michel, não se constitui numa simples redundância e inclui a defasagem.

No caso, é uma defasagem do momento de produção com o momento de escuta, o que, no filme, funciona como uma forma de humor, mas, por outro lado, lembra-nos o próprio trabalho com o som no cinema. Assim, ao gravar sua fala e os materiais da rua (por exemplo, os pombos arrulhando, numa paródia do Romantismo) Jacques age como um técnico de som. Como observa Christensen (1976), é com a ajuda do gravador que esse material bruto será convertido num produto final de fantasia.

3.4.2 Vozes em geral

Tons e ritmos são aspectos frequentemente evocados por Bresson quanto ao seu trabalho com as vozes. Por exemplo: “é preciso ver seu filme se desenvolver inteiramente, não somente na imagem mas nos ritmos e nas vozes. Se o intérprete não diz o texto como ele deve, eu lhe dou o tom, como um violino se afina a um piano”⁵¹⁶ (BRESSON, 2000, p.9).

Os modelos emitem o som como se não abrissem a boca: “Articule e não mexa os lábios”⁵¹⁷, dizia-lhes Bresson (in: CARDINAL, 1967, p.151). Cantores conhecem o modo de cantar de *boca chiusa*. Pois os modelos parecem falar assim: sua voz não é só associada à boca, mas ao corpo inteiro, observa Serge Daney (1996).

Quanto à ênfase na materialidade das vozes, Daney (1996) observa que Bresson restitui a elas o seu “devir-ruído”. Com efeito, o diretor não desenvolvia os diálogos de seus filmes para traduzir sentimentos ou explicar situações, mas sim, mais uma vez, pensando em tons e ritmos, como podemos ler em várias entrevistas ao longo de sua carreira:

⁵¹⁶ Tradução nossa de : “*Il faut voir son film entièrement se dérouler, non seulement dans l’image, mais dans les rythmes et dans les voix. Si l’interprète ne dit pas le texte comme il doit le dire, je lui donne le ton, comme un violon s’accorde à un piano.*”

⁵¹⁷ “*Articulez et ne bougez pas les lèvres.*”

Quando eu filmo, tenho o tom de todo o diálogo no ouvido. É para mim como um diapasão (in: CARADEC, 1946).

Eu acho que o diálogo do filme tem seu estilo próprio. Na minha opinião, o tom do diálogo [...] é mais obtido pelo “ritmo”. Eu acrescentaria, o “ritmo” de uma uniformidade. (in: SPIRAUX, 1956) .

É preciso que eles [os diálogos] entrem naturalmente no movimento da imagem ou na sua imobilidade. Eles são ritmos também, mas devem estar colocados exatamente num determinado lugar. Esse lugar exato das palavras é muito importante. Há também sua música, sua ressonância... (in:BUREAU, 1966)

Ele [o diálogo] não deve servir como explicação psicológica ou sentimental, ele é, antes de tudo, ritmo e música. Cada voz tem seu timbre e suas modulações que são reconhecíveis entre mil outras (in: GUIBERT, 1983).⁵¹⁸

Vamos agora, portanto, levar em conta características da materialidade das vozes dos modelos, como seus timbres e a sua reverberação, e o ritmo geral dos diálogos.

3.4.2.1 Considerações sobre timbre, reverberação e idioma

Embora os modelos tenham sido usados só a partir de *Diário de um padre*, já mesmo com as atrizes de *Anjos do pecado*, muitas vindas do teatro, Bresson buscou uma certa uniformidade de tom e uma contenção das interpretações (SÉMOLUÉ, 1993)⁵¹⁹. Sémolué (1993) destaca como precursoramente bressoniana a interpretação da madre superiora.

Já Silvia Monfort (a noviça Agnès) considera-se como uma “ilustração do método de trabalho de Robert Bresson” (COSTAZ, 1987), um protótipo dos modelos que se seguirão. Naquele momento, Monfort não tinha nenhuma experiência de atuação⁵²⁰ e acredita que Bresson aproveitou a sua “falta de personalidade” artística na época⁵²¹.

⁵¹⁸ Tradução nossa, respectivamente, de: “*Quand je tourne, j’ai le ton de tout dialogue dans l’oreille. C’est pour moi comme un diapason*” (in : CARADEC, 1946); “*Je pense que le dialogue du film a son style propre. A mon avis, le ton du dialogue [...] est plutôt obtenu par le ‘rythme’. J’ajouterais le ‘rythme’ d’une uniformité.*” (in : SPIRAUX, 1956) ; “*Il faut qu’ils entrent naturellement dans le mouvement de l’image ou dans son immobilité. Ils sont aussi des rythmes, mais doivent être mis exactement à une certaine place. Cette place exacte des mots, c’est très important. Il y a aussi leur musique, leur résonance...*” (in: BUREAU, 1966); “*Il [le dialogue] ne doit pas servir d’explication psychologique ou sentimentale, il est avant tout rythme et musique. Chaque voix a son timbre et ses modulations qui sont reconnaissables entre mille.*”(in : GUIBERT, 1983).

⁵¹⁹ Denise Tual (1980) conta que Bresson havia escolhido, inicialmente, como protagonistas de *Anjos do pecado*, algumas amigas em comum: Valentine Tessier (que havia sido a Madame Bovary de Renoir), para o papel da madre superiora, e Elina Labourdette como Anne-Marie, além de Ginette Leclerc como Thérèse. Foi por insistência dos produtores que Bresson fez outros testes e escolheu o novo trio de protagonistas. Como vimos, Elina Labourdette voltou a ser escalada em *As damas do Bois de Boulogne*.

⁵²⁰ Na época, com 20 anos, ela foi levada por um amigo ao local de produção do filme e relata o seguinte diálogo com Bresson:

Bresson: A senhora é um pouco atriz? (*Est-ce que vous êtes un peu comédienne?*)

Monfort: Não, de jeito nenhum. (*Non. Pas du tout.*)

Bresson: Tudo bem. Eu prefiro assim. Eu contrato a senhora, se quiser (virando-se para os Tual – produtores do filme -: só há um pequeno problema: será que poderíamos romper o contrato com a senhora Janeline?). (*C’est bien. Je préfère. Je vous engage, si vous le voulez bien - se tournant vers les Tual : il y a juste un petit problème. Est-ce qu’on peut rompre le contrat de Mme Janeline?*)

Quatro dias depois, Monfort entrava no estúdio para a filmagem. (in: COSTAZ, 1987).

⁵²¹ “*Bresson a très bien utilisé le flou, l’imprécis, l’absence de personnalité que je devais représenter alors.*”, idem.

Em *As damas do Bois de Boulogne*, Bresson ainda trabalhou com grandes atores de teatro e cinema da época, como a protagonista Maria Casarès. Numa célebre entrevista, a atriz confessou a dificuldade de lidar com a “doce tirania” do diretor e suas exigências milimétricas quanto à intonação⁵²² (CASARÈS, 1958). Por sua vez, ao fim do trabalho, Bresson a elogiou como “admirável na sua não tragédia” (SÉMOLUÉ, 2011, p.56).

Sémolué (1993) também fez uma série de observações sobre o timbre das vozes dos modelos de Bresson a partir *Um condenado à morte escapou*. Neste filme, por exemplo, destaca a voz de Jost (o companheiro de fuga do protagonista): sua estranheza viria do timbre rouco, com algo de incompleto e sentencioso. Ela faria um contraste com a de Fontaine, o que daria um bom ritmo aos diálogos dos dois na parte final do filme (SÉMOLUÉ, 1993).

Chion (1993) observa que, especialmente neste filme, o fato dos personagens evitarem projetar a voz, falando como verdadeiros modelos bressonianos, é plenamente justificado pela história: afinal, são prisioneiros vigiados por soldados, que os impedem de se comunicarem entre si. Chion lembra também que, justamente, uma das falas de um soldado alemão exortava os prisioneiros a “segurarem a boca” (“*Kannst du nicht deinen Mund halten*”, na fala).

Essas vozes em alemão dos nazistas (para cujos intérpretes Bresson foi buscar estudantes alemães em Paris) – muito pouco vistos na imagem - funcionam como elementos ameaçadores: ao contrário das vozes dos prisioneiros, elas ressoam de forma teatral no espaço da prisão (CHION, 1993). Seriam elementos sonoros que fugiriam de uma verossimilhança, criando um contraste entre o concreto e o abstrato (característica que já consideramos como presente nos filmes do diretor principalmente por conta do modo de usar som).

Por outro lado, mais próximo às vozes dos prisioneiros e com pouca reverberação é o solilóquio do soldado ciclista, que fala consigo mesmo enquanto dá voltas de bicicleta em torno do último muro da prisão. O conteúdo da fala não tem nada de intimidante e é mesmo bastante sentimental: ele reclama da namorada, que não lhe escreve. Por conta disso, Dahan (2004) observa que, ironicamente, este soldado é, como Fontaine e Jost, um “prisioneiro” daqueles muros.

Sem preconceito em relação à língua germânica, em *O processo de Joana d’Arc*, são as falas reverberantes em inglês que funcionam como elemento ameaçador. Curiosamente, a voz é sempre a mesma, numa metonímia de todos os ingleses. Semelhante à forma como o espaço é construído pelos sons em *Pickpocket*, essas vozes são acusmáticas, ou seja, vindas do espaço fora-de-campo, e lembram ao espectador, como considera Sémolué (1993), que o

⁵²² A entrevista citada foi para o programa de televisão *Gros Plan*, de Pierre Cardinal.

processo se deu em território ocupado. Joana d'Arc diz mesmo ouvir uma voz doce que “fala a língua da França”⁵²³, acentuando a rivalidade por meio do idioma.

Na verdade, em *O processo de Joana d'Arc*, Bresson fez um filme em duas línguas. Pois além da presença do inglês nos gritos da multidão, nas falas de Warwick, dos soldados e dos nobres ingleses, temos a situação particular das conversas de Warwick com o bispo Cauchon, em que, às perguntas e injunções do primeiro em inglês, o segundo responde em francês⁵²⁴.

A questão da língua foi considerada também por Bresson na produção de *Lancelot do lago*. Embora de 1974, o filme era um projeto antigo e podemos ler na entrevista dada, em 1966, a Godard e Delahaye:

Eu espero fazer o filme. Mas em duas línguas. Em francês, claro, e em inglês. É o tipo de filme que se deve fazer em duas línguas (e, normalmente, eu deveria fazê-lo em alemão, também), porque a mesma lenda é parte de nossa mitologia e daquela dos anglo-saxões. Além disso, em sua origem, essas histórias eram escritas em duas línguas, Temos aqui, a transcrição de *Chevalier à la charrette*⁵²⁵ (in: GODARD, DELAHAYE, 1966, p.71).

Porém, tal desejo de Bresson não pode ser realizado, provavelmente, por falta de dinheiro. De qualquer forma, parece-nos que a intenção do diretor era fazer, não um filme plurilíngue, mas versões em diferentes línguas, comuns no início do cinema sonoro, quando ainda não se tinha desenvolvido nem a dublagem, nem a legendagem (e lembremos que, por razões óbvias, Bresson deplorava a dublagem de seus filmes em outras línguas).

Quanto aos personagens de *Lancelot do lago*, Hanlon (1986) observa que Lancelote tem uma voz de tenor profunda, calma e uniforme, sem nenhum tom de violência; já a de Gauvain, soa tão mais jovem quanto é o personagem, menos regular e mais apressada; a de Guinevere é calma e elegante, com uma pronúncia muito enfática das consoantes, como os “r”, conferindo-lhe uma mordacidade; enquanto isso, Arthur pronuncia as palavras como se estivesse murmurando⁵²⁶ e a voz do dissimulado Mordred teria uma qualidade irônica;

⁵²³ No original: “*Cette voix est douce et parle le langage de France*”

⁵²⁴ A situação lembra um pouco a de *Um filme falado* (2003), do diretor português Manoel de Oliveira: na mesa de um navio, o capitão americano John Malkovich e as passageiras interpretadas pela francesa Catherine Deneuve, pela italiana Stefania Sandrelli e pela grega Irene Papas conversam, cada um falando a sua língua, e todos se entendem (a exceção é para o português: Leonor Silveira deve se comunicar em inglês para que os outros a compreendam). Filmes totalmente ou parcialmente plurilíngues foram realizados desde o início do cinema sonoro, como a experiência de *Kameradschaft* (1931), de Pabst, em francês e alemão.

⁵²⁵ “*J’espère faire le film. Mais en deux langues. En français, bien sûr, et en anglais. C’est le type même du film qu’il faut faire en deux langues (et, normalement, je devrais le faire aussi en allemand), puisque la même légende fait partie de notre mythologie et de celle des anglo-saxons. De plus, ces histoires furent à l’origine écrites dans les deux langues. Nous avons chez nous, la transcription de Chevalier à la Charrette.*”

⁵²⁶ Curiosamente, na pós-sincronização, o modelo Wladimir Antolek-Oresek (Arthur) foi dublado por Serge Roulet (que fora um dos assistentes de direção de Bresson em *O processo de Joana d'Arc*): segundo Humbert Balsan (Gauvain), o ator tinha *un cheveu sur la langue* (literalmente, “um cabelo na língua). In: BALSAN,

finalmente, a voz grave e de baixo volume da velha camponesa parece conter em si a sua sabedoria (HANLON, 1986).

Como já mencionamos, Sémolué (1993) observa, nas falas dos personagens desse filme, um sotaque do XVI^o *arrondissement* de Paris. Nisso também se daria a presença de dois tempos concomitantes, ou mesmo, um “efeito de real”: um real do presente da rotação do filme, em contraste com os efeitos de real dos sons das armaduras.

Em relação ao protagonista de *Quatro noites de um sonhador*, Sémolué (1993) considera que sua voz possui um timbre delicado e profundo nos graves. Seria menos doce que a do pároco de aldeia, menos incisiva que a do tenente Fontaine e menos fugidia que a do *pickpocket* Michel (SÉMOLUÉ, 1993).

Constatamos também que essa qualidade incisiva da voz de Fontaine, além de sua forma de pronunciar as consoantes, é bastante similar à de Joana d’Arc, como se ela fosse o seu duplo feminino em coragem e obstinação. Catherine Pichonnier (s/d) a caracteriza como uma voz quente e grave, “como as vozes da terra”. Já os inquisidores, segundo a autora, podem ser diferenciados também pelo caráter de cada uma de suas vozes: dura e distante, sempre escondendo uma armadilha (o bispo Cauchon); com um caráter quase admirador (Jean Beupère); sensual (a voz de Jean Lemaître, que pergunta, por exemplo, se Saint-Michel estaria nu durante a aparição). Finalmente, a voz da mãe de Joana, contra a verossimilhança, surpreende pelo seu frescor. Com efeito, a intérprete era bastante jovem, como salientou Florence Delay (durante debate após projeção do filme em Paris, em 23/03/2012).

Quanto a Antoine Monnier, o protagonista Charles de *O diabo provavelmente*, é curioso que tivesse um defeito de pronúncia – que chamamos, no registro cotidiano, de “língua presa” – semelhante ao próprio Bresson. Mais ainda, o personagem já estava sendo feito por Nicolas Deguy (que acabou ficando com o papel de Valentim), e a produção foi atrasada por causa da troca do intérprete. Será que o defeito de Monnier garantiria uma “retenção” desejável na pronúncia das frases? Em entrevista à *L’Express* (1977), Bresson afirmou: “Eu acho isso adorável... mas não porque é como eu!”⁵²⁷.

No que diz respeito à reverberação, uma sequência de *O diabo provavelmente* é analisada por Serge Daney (1996) no artigo *L’orgue et l’aspirateur* (O órgão e o aspirador) e

Humbert. Le feu permanent. In : Hommage à R. Bresson, supplément au n. 543 des *Cahiers du cinéma*, 2000. É preciso levar em conta, neste filme, a necessidade de que os modelos fossem capazes de cavalgar, o que restringia as suas escolhas.

⁵²⁷ No original: “*Je trouve cela adorable... mais pas parce que c’est comme moi!*”. Em entrevista, Antoine Monnier também informou que Deguy tinha medo da câmera e atribuiu a troca ao seu desembaraço diante dela (in: HANLON, 1986).

comentada por Chion (1993). Nela, jovens questionam um padre numa igreja, enquanto dois homens afinam o órgão no andar de cima e outro passa um aspirador no chão.

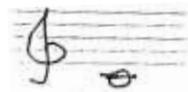
Chion (1993) observa que as vozes dos jovens, contra toda a verossimilhança, não ressoam na nave da igreja, ao passo que tanto o som do órgão quanto o do aspirador possuem um volume bastante superior. Na verdade, a voz do padre tem um grau de reverberação um pouco maior que as dos jovens – estaria ele próximo ao patamar dos inimigos alemães de *Um condenado à morte escapou* e dos ingleses de *O processo de Joana d’Arc*?

Daney (1996) considera toda a sequência como um dispositivo sonoro cujos “três termos são o alto (o órgão), o baixo (a discussão) e aquilo que destrói a oposição entre o alto e o baixo: o trivial (o aspirador)”⁵²⁸ (DANEY, 1996, p.163). Nesse dispositivo, a violência que falta às falas dos jovens (às suas características físicas, não ao seu conteúdo) é deslocada para o som do órgão, que pontua as frases. Daney (1996) também constata que todos falam, mas cada um só articula uma frase (na verdade, alguns têm direito a mais de uma, como veremos no esquema a seguir).

Embora só ouçamos notas isoladas do órgão e não uma melodia propriamente dita, já na continuidade dialogada do filme, Bresson não deixa de ressaltar o caráter musical do instrumento, ao escrever que o concerto do órgão provoca “a confusão das palavras e a interrupção por uma ou várias notas de música.”⁵²⁹ Douche (1994) observa que não há acaso quanto às notas soadas e às suas durações⁵³⁰. A autora as identificou e as associou a determinados sentimentos, como: discordância, ceticismo, tentativa de reconciliação, niilismo e reprovação. Vamos, então, reproduzir aqui o esquema de Douche (1994) – as notas musicais e a sua caracterização -, acrescentando os ruídos também presentes na sequência (em negrito).

Esquema 2: ruídos, falas e notas musicais do órgão na sequência da discussão na igreja em *O diabo provavelmente* (adaptado a partir de DOUCHE, 1994, tradução nossa das falas)

O afinador levanta a proteção do teclado do órgão e toca:



O começo de tudo!

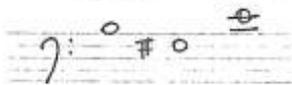
(dó)

Passos de Charles, Alberte, Valentim e outro jovem na rua + ruído do trânsito. Os passos ficam mais reverberantes quando entram na igreja.

⁵²⁸ Tradução nossa de : “*les trois termes sont le haut (l’orgue), le bas (la discussion) et ce qui ruine l’opposition du haut et du bas : le trivial (l’aspirateur).*”

⁵²⁹ “*provoquant des brouillages de paroles et des interruptions par une ou plusieurs notes de musique.*” Na continuidade dialogada, presente nos fundos François Truffaut, na Cinemateca Francesa.

⁵³⁰ Na dissertação de Sylvie Douche (1994), toda essa análise está no capítulo referente à “música propriamente dita”. Isso mostra a dificuldade de separar o que é música e o que é ruído nessa sequência.



Discordância por intervalos tensos

(si – sol sustenido – mi)

Mulher 1 (*off*): “É porque Lutero pensava que a hóstia só se tornava consagrada depois de engolida que os senhores a fazem passar por mãos impuras?”

Padre (*off*): “Impuras?”

Mulher 1 (*off*): “Mãos não consagradas pelo sacerdócio.”

Homem 1: “Montesquieu dizia que o Catolicismo destruiria o Protestantismo e que, a seguir, os católicos se tornariam protestantes.”

Homem 2: “Os senhores correm atrás dos protestantes. É por causa do exame livre de consciência e pelas possibilidades que eles lhes dão de viver e gastar como os senhores querem?” + **Aspirador**

Aspirador (som e imagem)

Padre (*off*): “Nós queremos fazer com que o Cristianismo entre na vida moderna.” + **Aspirador**

Homem 3: “Por que não a vida moderna no Cristianismo?” + **Aspirador**

Homem 4: “Estamos fartos de velhas fórmulas.” + **Aspirador.**

Ruídos metálicos das ferramentas



Busca de notas “puras”. Extinção de toda “vibração parasitária”

(mí bemol – fá)

Padre: “Aliás, padres e fiéis se reúnem para pesquisa diariamente...”

Homem (*off*): “Ah! Deixe a gente em paz com a sua pesquisa!”

Padre: “Diariamente, em pequenos grupos com os protestantes, para preparar a Igreja de amanhã, para preparar um Cristianismo mais lógico.”

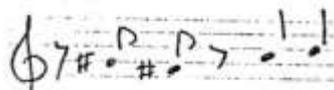


Ceticismo

(si)

Homem 5: “Lógico? Mas toda religião é ilógica!”

Homem 6: “É a razão por que, queiramos ou não, o Cristianismo futuro será sem religião.”

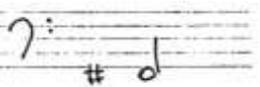


Tentativa de reconciliação?

(sol sustenido – fá sustenido – lá – si)

Mulher 2: “É preciso evoluir, viver com o seu tempo.”

Valentin: “Eu vomito o seu tempo.”

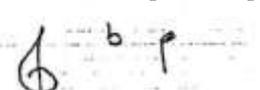


Niilismo

(fá sustenido)

Mulher 3: “Vocês são tão civilizados, tão cultos, os senhores e seus bispos.”

Mulher 1: “É por isso que suas igrejas são insípidas, seus cantos bobos.”



Reprovação ?

(mi bemol)

Mulher 1: “Todos esses gestos e palavras, mais ou menos da invenção dos senhores, humilhantes de tanta insignificância, não é pela mediocridade que Deus se fará conhecer.”

Edwige e um jovem param o carro na frente da igreja (motor) e entram (passos).

Homem 3: “Já que os senhores não creem em mais nada de sobrenatural, ao menos façam-nos dividir, além de somente em palavras, o destino dos pobres e oprimidos. Há um sofrimento imenso no mundo. Um pequeno vigário de subúrbio me dizia ontem: ‘Estou entediado, estou entediado!’”

Colega de Charles : “Nós também, vamos ?”⁵³¹

Como Douche (1994) observou, o início da sequência é marcado pela nota dó, o “começo de tudo”, abrindo o debate. Lembremos que dó foi uma nota constantemente identificada com Deus no período barroco. No entanto, o debate não será nada tranquilo, como indica a entrada dos jovens e os intervalos melódicos dissonantes do órgão: a religião católica será posta em questão pelo público, em sua maior parte constituído de jovens (na verdade, o padre também é bastante jovem, bem poderia estar do outro lado do debate).

No final da fala do homem 2, começamos a ouvir o ruído do aspirador. Para Daney (1996), como vimos, ele seria um símbolo do trivial, destruindo a oposição entre o alto e o baixo. Segundo Douche (1994), essa destruição é mais no sentido de que o aspirador atrapalha a fala dos personagens, lembrando-nos de como essas frases são inúteis. A autora ainda se pergunta se não deveríamos vê-lo como um instrumento típico da sociedade de consumo: tal qual o mp3, ele “isola o utilizador numa ‘bolha sonora’, impedindo-o de se comunicar”⁵³² (DOUCHE, 1994, p.98). Por outro lado, o aspirador é um elemento que retorna em *O dinheiro* no contexto da prisão, aí mais próximo do sentido da “trivialidade”.

As notas do órgão, a seguir, possuem muito pouca reverberação e lembram os sons eletrônicos puros que o grupo alemão da *Elektronische Musik* criava com sintetizadores. Talvez pudessem ser consideradas igualmente como uma referência à busca de uma religião mais “pura”.

A nota seguinte, o si fortíssimo reverberante, dá o tom do conteúdo de revolta da fala do homem 5. Depois, pode ser bem o caso da “tentativa de reconciliação” aventada por Douche (1994), pois ouvimos um fragmento de melodia em si maior. Uma vã tentativa, já que

⁵³¹ Frases originais da sequência - Mulher 1: “*Est-ce parce que Luther avait imaginé que l’hostie ne devenait consacré qu’après avoir avalée, que vous la faites passer par des mains impures ?*” / Padre: “*Impures?*” / Mulher 1: “*Des mains non consacrées par le sacerdoce.*” / Homem 1: “*Montesquieu disait que le catholicisme détruirait le protestantisme et qu’ensuite les catholiques deviendraient protestants.*” / Homem 2: “*Vous courez après les protestants. Est-ce à cause du libre examen et des possibilités qu’ils vous donnent de vivre et dépenser comme vous voulez ?*” / Padre: “*Nous voulons faire rentrer le christianisme dans la vie moderne.*” / Homem 3: “*Pourquoi pas la vie moderne dans le christianisme?*” / Homem 4: “*On a assez des vieilles formules.*” / Padre: “*D’ailleurs des prêtres et des fidèles en recherche se réunissent journallement...*” / Homem: “*Ah ! Fichez-nous la paix avec votre recherche !*” / Padre: “*Journallement par petits groupes avec des protestants pour préparer l’Église de demain, pour préparer un christianisme plus logique.*” / Homem 5: “*Logique? Mais toute religion est illogique!*” / Homem 6: “*C’est bien la raison pour laquelle qu’on le veuille ou pas, le christianisme futur sera sans religion.*” / Mulher 2: “*Il faut évoluer, vivre avec son temps.*” / Valentin: “*Je le dégueule votre temps.*” / Mulher 3: “*Vous êtes tellement civilisés, tellement cultivés, vous et vos évêques.*” / Mulher 1: “*Est-ce pour ça que vos églises sont insipides, vos cantiques niais.*” / Mulher 1: “*Tous ces gestes et paroles plus ou moins de votre invention, humiliants à force d’insignifiance, ce n’est pas par la médiocrité que Dieu se fera connaître.*” / Homem 3: “*Puisque vous ne croyez plus à rien de surnaturel, au moins faites-nous partager autrement qu’en paroles le sort des pauvres et des opprimés. Il y a une souffrance immense dans le monde. Un petit vicaire de banlieu me disait hier: ‘Je m’ennuie, je m’ennuie !’*” / Colega de Charles: “*Nous aussi, on s’en va ?*”

⁵³² “*isole l’utilisateur dans une ‘bulle sonore’ l’empêchant de communiquer.*”

a agressividade da fala de Valentin – presente no vocabulário chulo original utilizado, *dégueule* (“vomitar”) - está também no fá sustentado isolado a seguir.

A última nota do órgão na sequência interrompe a fala da mulher 1. Tem volume e reverberação tão forte, que a jovem chega a fechar os olhos diante de seu impacto⁵³³. Mas a vitória do “alto” é apenas provisória: logo depois, o som do instrumento cessa, enquanto Edwige chega com fotos de mulheres nuas e panfletos para serem distribuídos na igreja.

Pensando todos os sons da sequência musicalmente, as vozes dos jovens soariam como instrumentos de pouca intensidade sonora, como violinos, enquanto o som do órgão está mais próximo ao dos metais, como um trombone. De forma semelhante, Daney (1996) considera que o emissor humano aparece como um dispositivo sonoro incompleto e derrisório, um ruído frágil, incapaz de sustentar a violência do mundo.

Com efeito, não só nessa sequência, mas todas as vozes do filme têm pouca reverberação e soam baixas em relação aos outros sons (como o das árvores caindo).

Vamos agora analisar o ritmo, elemento essencial das falas e dos diálogos nos filmes de Bresson.

3.4.2.2 Ritmo

Podemos perceber um ritmo muito particular nos diálogos dos filmes de Bresson, seja pela forma da frase, seja pelos seus ritmos internos ou pela relação da fala com o silêncio.

Em *O processo de Joana d’Arc*, Michel Estève (1983) observa três tipos de ritmo nas respostas de Joana: binário, ternário e quaternário. O mais frequente seria o binário. Ora teria volume silábico semelhante, como em “*J’aimerais mieux rendre l’âme à Dieu // que d’être dans la mains des Anglais.*” (podemos observar que ambas as orações possuem nove sílabas e acento na palavra final, *Dieu* e *Anglais*), ou em “*Ceux qui veulent m’ôter de ce monde // pourraient bien s’en aller avant moi*”(também com nove sílabas poéticas em cada oração). Ora, o volume silábico seria maior na segunda parte da frase: “*Cette voix est douce // et parle langage de France*”(a primeira oração tem cinco sílabas e a segunda tem oito).⁵³⁴ (todos os exemplos em ESTÈVE, 1983, p.49).

Estève (1983) também dá um exemplo de ritmo ternário – “*Si vous deviez m’écarter les membres / et me faire sortir l’âme du corps / je ne vous dirais pas autre chose.*” - e outro

⁵³³ No conteúdo de sua fala está também o desdém do próprio Bresson pelos cantos “modernos” nas igrejas. De certa forma, as falas dos jovens revelam questionamentos do diretor.

⁵³⁴ Traduções nossas: “Eu preferiria entregar a alma a Deus // que ficar nas mãos dos ingleses”; “Os que querem me tirar desse mundo // poderiam muito bem ir embora antes de mim”; “Esta voz é doce // e fala a língua da França”.

de ritmo quaternário – “*Si je n’y suis / que Dieu m’y mette // et si j’y suis / que Dieu m’y tienne.*”⁵³⁵ (ESTÈVE, 1983, p.49). No primeiro, observamos que os volumes silábicos são praticamente iguais (a primeira oração tem 10 sílabas, as outras duas, nove). No segundo, todas as quatro orações possuem quatro sílabas.

Tentamos observar se haveria uma predominância desses ritmos ao longo da obra de Bresson, mas outros fatores, como veremos a partir daqui, parecem concorrer para a sensação tão particular que temos ao ouvirmos os seus diálogos.

Perguntamos a Florence Delay (em 23 / 03 / 2012), “modelo” de Joana d’Arc, se Bresson lhe dava uma métrica para as falas de sua personagem, o que foi negado. Por outro lado, Delay mencionou a indicação de Bresson de que a resposta deveria ser numa “linha reta”, com uma caída da voz ao fim da frase. Além disso, o diretor lhe havia dito para ler poesia, pois esta só suportaria esse tipo de fala e não uma dicção teatral.

A relação com a poesia aparece também no estudo de Hanlon (1986) sobre os diálogos de *Lancelot do lago* (coincidentalmente ou não, outro filme que se passa no Medievo), cuja estrutura poética faria referência ao estilo das próprias fontes medievais da história. Embora o conteúdo da história do filme pareça estar mais próximo à *Morte do rei Arthur* (1999) – um dos tomos da compilação posterior das histórias do Graal em prosa -, diversas fontes foram importantes para o seu imaginário⁵³⁶, como as obras de Chrétien de Troyes.

A respeito delas, Zumthor (1972) as classifica como narrativas em versos não cantadas. Teriam como fontes tanto as canções de gesto (a epopeia medieval em língua vulgar; “gestos” vem do latim *gesta*, “ações”), quanto a tradição historiográfica. Além disso, nos livros de Chrétien, está também presente o tema do *fin’amour*, próprio do canto cortês dos trovadores occitanos (do sul da França) e caracterizado pela consumação (*fin*) do amor (segundo Zumthor, o *fin’amour* é adúltero na imaginação e, quase sempre, de fato). Todas essas formas (narrativas em versos não cantadas, canções de gesto e o canto cortês dos trovadores) foram contemporâneas no século XII de Chrétien de Troyes.

Zumthor (2005) lembra que as histórias da Távola Redonda tiveram uma existência de difusão oral: eram “acantilados” (declamações moduladas segundo uma melodia relativamente monótona). Em relação às canções de gesto e ao canto cortês, não restaram partituras, porém, Zumthor (1972) observa que, aparentemente, o cantor teria à sua disposição

⁵³⁵ Traduções nossas: “Se vós devêsseis me desmembrar / e me fazer sair a alma do corpo / eu não vos diria outra coisa”. “Se eu não estiver lá / que Deus me ponha ali // e se eu estiver lá / que Deus me guarde ali.”

⁵³⁶ Michel Zink, em seu artigo *Projection dans l’enfance, projection de l’enfance : le Moyen-Age du cinéma (Les cahiers de la cinémathèque, n.42-43, 1985)* aponta como equivocada a forma como vários críticos da época consideravam o filme como uma adaptação de Chrétien de Troyes. Por outro lado, há também um torneio e um rapto de Guinevere em *Le chevalier de la charrette*.

três frases melódicas (cada uma do tamanho de um verso), alternadas por ele livremente ao longo do texto, de forma a conferir-lhe um caráter melódico particular.

Quanto às falas em *Lancelot do lago*, entre os procedimentos que atestam sua aproximação à poesia, Hanlon (1986) cita: as repetições de sons e de estruturas de frases semelhantes, aliteraões, o uso de sons e do silêncio pontuando os diálogos de forma rítmica e, como vimos no item anterior, as diferenças de timbre e caráter das vozes dos personagens.

Hanlon mostra, como exemplo, a repetição do som “ou” em *vous, amour* e em *fous* (loucos), a das finalizaões “é” dos participios passados e o “re” dos verbos *reconnaître* e *desastre* na seguinte fala de Guinèvre: “*Mais Dieu n’est pas un objet qu’on rapporte. Vous vous êtes acharnés. Vous avez tué, pillé, incendié. Puis vous vous êtes jetés les uns contre les autres comme des fous sans vous reconnaître. Et c’est notre amour que tu accuses de ce desastre.*”⁵³⁷ (exemplo presente em HANLON, 1986, p.163).

Zumthor (1972) observa que, no canto cortês, um dos sons que predominavam era justamente o “ou”, estando ele em palavras muito comuns nesse repertório, como *amour* (verificada como a palavra mais frequente em todas as canções), *vouloir* (querer), *doux* (doce), *jour* (dia), *mourir* (morrer), *trouver* (achar). Zumthor também encontrou uma predominância de rimas de timbre “e”.

A repetição de palavras é algo que ocorre com frequência no livro *Le chevalier à la charrette*. Curioso é que, por vezes, a palavra tinha a mesma forma, porém outro sentido. Por exemplo, a repetição de *delivre*, com significados de “seguro, certo” e de “liberado”, como também, *esjoïsmes* e *oïsmes*, palavras quase iguais, com significados bem diferentes de “regozijar-se” e “ouvir”:

*Sire, voir, molt nos esjoïsmes
Tantost con nomer vos oïmes,
Que seür fumes a delivre
C’or serions nos tuit delivre.*⁵³⁸
(CHRÉTIEN DE TROYES, 1991, p.260)

Já no prólogo de *Lancelot do lago*, o protagonista diz à camponesa: “*J’ai perdu mon chemin.*” (“Eu perdi o meu caminho”), ao que ela responde, “*Ici c’est Escalot. Je vous mettrai sur votre chemin.*” (“Aqui é Escalot. Eu vos colocarei no seu caminho”). A repetição da

⁵³⁷ “Mas Deus não é um objeto que se possa trazer de volta. Vocês insistiram nisso. Vocês mataram, pilharam, incendiaram. Depois vocês se jogaram uns contra os outros como loucos, sem se reconhecerem. E é o nosso amor que você acusa por esse desastre”.

⁵³⁸ Tradução em português a partir da tradução para francês moderno, presente na edição consultada: “Senhor, é verdade, muito nos regozijamos assim que ouvimos o seu nome, pois ficamos certos de que todos seríamos liberados”.

palavra *chemin* (caminho) ao final das duas falas dá um efeito de rima, tal como acontece em versos de Chrétien de Troyes.

Além disso, no filme de Bresson, os personagens possuem uma tendência a repetirem palavras de seu interlocutor. Hanlon (1986) chama esta estratégia de “revezamento”, *dovetailing*. Por exemplo, isso acontece no momento da chegada de Lancelote ao castelo, com a repetição de *c'est toi* (“é você”) alternadamente nas falas de Gauvain e Lancelote, e, a seguir, do nome *Lancelot* por Gauvain e Arthur.

Gauvain – Lancelot, *c'est toi*?
Lancelote – *C'est toi*, Gauvain?

Gauvain – Mon oncle, *c'est Lancelot*.
Arthur – *Lancelot*?

Douche (1994) observa uma estrutura semelhante em diversos outros filmes de Bresson. É caracterizada pela autora como “o triângulo isósceles bressoniano”, constituído por três breves frases, sendo uma delas interrogativa. Douche (1994) a encontra, por exemplo, no diálogo de Marie com o mercador de grãos em *A grande testemunha*:

Marie – *J'ai toujours voulu m'enfuir*.
Mercador – *T'enfuir ?*
Marie – *M'enfuir*.⁵³⁹

Para Douche (1994), a frase intermediária interrogativa corresponde ao lugar de um espectador que se admira em relação à afirmação. A repetição de palavras e a queda da voz correspondente à última afirmativa (como no princípio musical de *arcis* e *thesis*, suspensão e conclusão) daria ainda mais peso a ela.

Por outro lado, como observam Jardonnet e Chabrol (2005), as interrogações nos filmes de Bresson são, em geral, muito pouco marcadas, e, com isso, assemelham-se bastante às afirmações. Daí também, a sensação de “repetição”, mesmo com a pontuação diferente.

Assim, em *Lancelot do lago*, os personagens chegam a repetirem frases praticamente inteiras (no caso, a frase interrogativa), como no caso da conversa entre a velha camponesa e a menina, logo após a cartela explicativa:

Velha : *Celui dont on entend les pas avant de le voir, il mourra dans l'année*.
Menina : *Même si c'est les pas de son cheval?*
Velha : *Même si c'est les pas de son cheval*.⁵⁴⁰

Além da repetição e do revezamento, Hanlon (1986) considera a parataxe como procedimento frequente nas falas de *Lancelot do lago*. Caracterizada pela justaposição de elementos e orações, sem conjunções de subordinação ou mesmo de coordenação (o seu

⁵³⁹ Tradução: “Marie: Eu sempre quis fugir./Mercador: Fugir?/Marie: Fugir.”

⁵⁴⁰ Tradução: “Velha: Aquele cujos passos ouvimos antes de vê-lo morrerá neste ano./Menina: Mesmo se é o passo do seu cavalo? / Velha: Mesmo se é o passo do seu cavalo.” Vemos colocada aqui em evidência a explicação do procedimento da antecipação pelo som.

contrário seria a hipotaxe, com o uso de orações subordinadas), a parataxe é bastante utilizada nas canções de gesto, como lembra Zumthor (1972).

Na verdade, o ritmo dado pela parataxe está em muitas falas ao longo de toda a obra de Bresson, nas vozes *over* e *in*. Ouvimos, por exemplo, no comentário *over* de Fontaine em *Um condenado à morte escapou*: “*Il me fallait attendre. J’approchais du but, la moindre erreur pouvait m’être fatale*” (“Era-me preciso esperar. Aproximava-me do objetivo, o menor erro poderia ser-me fatal”). Ou, em *A grande testemunha*, na fala *in* de Marie: “*Je n’ai plus de tendresse, plus de coeur. Je suis insensible*” (Não tenho mais ternura, coração. Sou insensível).

Por sua vez, René Prédal (1992) identifica, nos filmes de Bresson, a figura de sintaxe assíndeto: a supressão das ligações, em períodos, entre termos que possuiriam relações estreitas entre si. Parataxe e assíndeto são muitas vezes considerados como sinônimos, mas, segundo o dicionário eletrônico do CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), a primeira é um caso especial de assíndeto (ou o contrário, segundo o Banque de Dépannage Linguistique do Quebec).

No assíndeto, há um caráter elíptico mais marcado, pois as conjunções existentes entre as frases seriam sistematicamente omitidas. É uma figura de linguagem, portanto, bem coerente com o caráter elíptico das imagens dos filmes de Bresson. Por exemplo, na fala de Joana d’Arc, ao ser questionada se havia roubado o cavalo do bispo, há parataxe na primeira frase e assíndeto, com omissão da conjunção “pois”, entre a segunda e a terceira: “*Je ne l’ai pas pris, je l’ai payé. Et même je l’ai renvoyé (car). Le cheval ne valait rien*” (Eu não o peguei, paguei por ele. E eu até o devolvi (*pois*). O cavalo não valia nada).

Tanto Hanlon (1986) quanto Sémolué (1993) identificam, nesse estilo paratático, uma influência dos versos do poeta francês Paul Claudel. Hanlon cita uma observação de Yvette Bozon-Scalzitti sobre o poeta, que se aplica ao tipo de frase nos filmes de Bresson:

A frase se reduz ao esquema mais elementar: sujeito, verbo, complemento. A coordenação é rara, a subordinação quase inexistente. O silêncio, que isola cada membro da frase, rompe o seu movimento e nos comunica essa impressão de lentidão pesada, de prostração, de impotência, de nojo, de solidão (in: HANLON, 1986, p.164)⁵⁴¹.

⁵⁴¹ Tradução nossa do original em francês, citado por Hanlon (1986): “*La phrase se réduit au schéma le plus élémentaire: sujet, verbe, complément. La coordination est rare, la subordination quasi inexistante. Le silence, qui isole chaque membre de la phrase, en rompt le mouvement, et nous communique cette impression de lenteur pesante, d’accablement, d’impuissance, de dégoût, de solitude.*”

Uma das maneiras com que se constrói a estrutura paratática em *Lancelot do lago* é pela enumeração e acumulação de ações, como é o caso do exemplo de Hanlon que citamos anteriormente: “*Vous avez tué, pillé, incendié*”.⁵⁴²

Também são paratáticas as enumerações de nomes, característica que parece derivar, em última instância, dos escritos da Antiguidade (frequente, por exemplo, nos primeiros cantos da *Ilíada* de Homero). Logo ao chegar, Lancelote diz: “*Salut, Lionel, Salut, Lambèque, Salut Bors*”; pouco depois, na sala da Távola Redonda, afirmando que vai fechá-la, Arthur aponta para cada um dos lugares dos cavaleiros que não voltaram após a busca do Graal: “*Ici c’est Idieu, ici Clamadiou, ici Uriel, ici Galsan et tous les autres. Ici, ici et ici que nous ne reverrons plus. Ici Perceval, et là Claudas, et là, là, et là.*”.⁵⁴³ Vê-se também, nestes dois exemplos, o efeito musical e poético dado pela repetição de palavras, como *Salut; ici e là*.

Assim, grande parte das falas de *Lancelot do lago* obedece à parataxe. Por exemplo, Gauvain diz a Lancelote, “*Tu nous embrouilles, tu nous perds.*” (“Você nos confunde, você nos perde”; ele não diz, por exemplo, “Você nos perde, porque nos confunde”). Mesmo em períodos que começam com uma subordinada, a parataxe mostra a sua predominância, como nos imperativos desta fala de Arthur: “*Je veux que vous restiez sous les armes. Exercez-vous. Perfectionnez-vous. Surtout restez unis. Oubliez vos querelles. Ne négligez rien qui entretient l’amitié.*”⁵⁴⁴

Outros exemplos no filme de parataxe estão nas conversas entre Lancelote e Guinevere. São frases curtas e possuem estruturas semelhantes: como mostra Hanlon (1986), isso faz com que a ênfase recaia nos verbos (que expressam os conflitos entre os personagens) e que os acentos mais fortes estejam também, muitas vezes, no final da frase (o que, aliás, é bem consistente com a predominância de palavras oxítonas na língua francesa).

Porém, há um efeito interessante pelo fato de que o volume da voz dos modelos de Bresson diminua justamente no final da frase (como confirmado por Florence Delay), onde está o acento. Isso, junto com o uso do imperativo e das palavras enfáticas *tout* (tudo) e *rien* (nada), desloca o acento, às vezes, para o início da frase, conferindo uma maior intensidade dramática dentro da uniformidade com que Bresson fazia os modelos pronunciarem as frases, e dando-lhes uma qualidade de insistência.

⁵⁴² Por outro lado, Hanlon (1986) observa que, nas fontes medievais de *Lancelot do lago*, há uma tendência a ligar-se as frases com a conjunção coordenada “e”, mesmo que não haja uma conexão específica entre elas. É o que acontece em grande parte de *Le chevalier de la charrette*.

⁵⁴³ *Salut* é uma saudação. Traduzindo, agora, o segundo exemplo: “Aqui está Idieu, aqui Clamadiou, aqui Uriel, aqui Galsan e todos os outros. Aqui, aqui e aqui, que não veremos mais. Aqui Perceval e lá Claudas, e lá, lá, e lá.” Ambos os exemplos são dados por Hanlon (1986).

⁵⁴⁴ “Eu quero que vocês permaneçam com suas armas. Exercitem-se. Aperfeiçoem-se. Sobretudo permaneçam unidos. Esqueçam suas brigas. Não negligenciem nada que mantenha a amizade”.

Um exemplo disso é dado por Hanlon (1986). Nós o retomamos aqui, com as acentuações assinaladas por ela (sublinhadas), acrescentando indicações das pausas (as curtas, com o sinal ∨; G: Guinevere; L: Lancelote):

G: *Lancelot.* (pausa)
 L: *Guinièvre.* (pausa)
 G: *Tu es vivant et tu es là.* ∨
Rien plus jamais ne t'écarterait de moi. (pausa)
 L: *Tout est achevé pour nous ici en Bretagne.* (pausa)
 G: *Je ne peux plus attendre.* ∨
Dis-le ce mot.
 L: *Je t'aime.*
 G: *Encore.* ∨ *Répète une fois encore.*
 L: *Je t'aime. Il faut me croire.*
 G: *Je te crois.* (pausa)⁵⁴⁵

Aqui, a repetição da frase “*Je t'aime*” é instada pela própria Guinevere. A insistência também se caracteriza pela repetição da palavra *encore* e pelo seu próprio significado (“ainda”). Há também um “revezamento” do verbo *croire* (“crer”) entre Lancelote e Guinevere. Como observa Hanlon (1986), o fato de Guinevere se tornar mais insistente é marcado pela alteração do ritmo: se nas três primeiras linhas, o acento caía no final, a partir do uso de *rien* no início da frase e de sua sequência de imperativos, ele se desloca.

O ritmo também é dado pela relação das falas com o silêncio. Assim, em suas primeiras linhas, este diálogo contém pausas bastante longas. Na verdade, o silêncio é só da fala: ele está povoado de ruídos da armadura de Lancelote e é geralmente durante essas pausas que os personagens se movimentam.

O diálogo continua com falas de Guinevere bastante entrecortadas por pausas: “*Mais qu'as tu?* ∨ *Donne-moi ta main* (pausa). *L'autre, que tu me caches* (pausa). *Ton doigt est vide* (pausa). *Tu as retiré mon anneau* (pausa). *Parle, cesse de m'effrayer*⁵⁴⁶.”

A respeito dos movimentos dos corpos, Dahan (2004) vê uma verdadeira coreografia de gestos em todo esse primeiro diálogo. Assim, Lancelote alterna sua posição entre de pé (no início e após a última fala citada de Guinevere) e ajoelhado (na pausa após *ta main*), numa dança de aproximação e afastamento de Guinevere. Assim, a coordenação entre palavra, silêncio e gestos cria um ritmo audio-visual.

Além disso, há pontuações de falas por ruídos, como o relinchar dos cavalos e o som de um pássaro. Este último divide o segundo diálogo entre Guinevere e Lancelote (em que este reitera a sua súplica à rainha de liberá-lo de seus votos) em três partes:

⁵⁴⁵ “Lancelote/ Guinevere/ Você está vivo e você está aí. Nada mais me afastaria de você. / Tudo está acabado para nós aqui na Bretanha. / Eu não posso mais esperar. Diga essa palavra./ Eu te amo./ Mais uma vez. Repita uma vez mais./ Eu te amo. É preciso acreditar em mim./ Eu acredito em você.”

⁵⁴⁶ “Mas o que você tem ? Dê-me a sua mão. A outra, que você está escondendo de mim. Seu dedo está vazio. Você tirou o meu anel. Fale, pare de me assustar.”

- ele anuncia o início do diálogo, quase que junto com a fala “*Accepte*” (“Aceite”) de Lancelote e vemos o personagem, logo a seguir, olhando pela janela;
- está no meio dele, quando, após a grande argumentação de Guinevere (a fala, já citada na página 276, que termina com *Et c’est notre amour que tu accuses de ce desastre*), Lancelote se volta de novo para a janela, como se quisesse interrogar o pássaro sobre o que fazer;
- e, no fim do diálogo, quando, após a fala de Guinevere, “*tu peux faire de moi ce que tu veux*” (“você pode fazer de mim o que quiser”), Lancelote beija a barra do vestido dela e os dois saem de quadro (consumando a traição?), ficando o som do pássaro sobre o lenço esquecido, que será utilizado como prova de acusação.

A relação da fala com o silêncio está também muito evidente em *Pickpocket*. Como nos diálogos de Lancelote e Guinevere, os de Michel com Jeanne, Jacques e o delegado são duelos marcados pelos vazios dos silêncios, seja entre as falas de cada “opponente”, seja entre frases ditas pela mesma pessoa. Esses silêncios dão um ritmo escandido ao diálogo como um todo. O que, a uma primeira vista, parece uma monotonia por conta do *recto-tono* dos modelos e pela não marcação das frases interrogativas como tais, adquire um ritmo ora regular, ora sincopado.

Dahan (2004) observa, em consequência dessas pausas, uma ênfase na ressonância de determinadas palavras, como, por exemplo, *elle* (em referência à mãe de Michel), bastante repetida (já por isso colocada em evidência) no primeiro diálogo de Michel com Jeanne (grifos nossos, indicações de silêncio já contidas em DAHAN, 2004, p.117):

Michel: *Comment est-elle?* (Silêncio)

Jeanne : *Pas bien. Elle se tourmente.* (Silêncio)

Michel: *Elle manque de tout.* (Silêncio)

Jeanne: *C’est de vous qu’elle a besoin.* (Silêncio longo, enquanto Michel tira dinheiro do bolso)⁵⁴⁷

Com efeito, é um silêncio “que oferece às palavras o espaço necessário a fim de se fazerem ‘audíveis’ e de mostrarem sua força expressiva. Desta maneira, as palavras ressoam literalmente. Estão, por assim dizer, presentes.”⁵⁴⁸ (DAHAN, 2004, p.120).

Os silêncios também marcam as hesitações de Michel e a falta de palavras de Jeanne ou Jacques frente a seus ataques e exortações. Um exemplo do primeiro caso está na fala de Michel, no diálogo com a mãe, durante o qual Jeanne está presente: “*Non, non. √ Demain, tu*

⁵⁴⁷ Tradução nossa : “Como ela está?/ Não está bem. Ela se atormenta. / A ela falta tudo. / É do senhor que ela precisa.”

⁵⁴⁸ No original: “*Un silence qui offre aux mots l’espace nécessaire afin de se faire ‘audibles’ et de déployer leur force expressive. De la sorte, les mots résonnent littéralement. Ils sont pour ainsi dire présents.*”

iras mieux. √ Dans quelques jours, tu te lèveras. √ Le docteur l'a dit. √ Est-ce vrai, Jeanne ?
 √[pausa maior] *Moi, je suis sûr.*”⁵⁴⁹

As pausas entre cada frase representam as seguidas racionalizações de Michel no sentido de dizer à mãe e a si mesmo que tudo terminará bem. A maior pausa após o “pedido de confirmação” a Jeanne, sem resposta, sugere-nos que toda essa racionalização cairá por terra, mesmo com a certeza expressada a seguir por Michel. Há mesmo um som de carro passando durante essa pausa; dentro da nossa exposição anterior das paisagens sonoras urbanas em que o ruído do trânsito era, muitas vezes, associado ao mal ou a perturbações da ordem, ele seria uma antecipação do acontecimento da morte da mãe de Michel.

A parataxe é também bastante empregada em *Pickpocket* e contribui para o ritmo interno das falas. Por exemplo, na fala de Michel que abre o seu diálogo com Jeanne após a missa pela morte da mãe, em que, além das pausas entre cada frase do protagonista, as vírgulas separando termos de mesma função criam também pequenas pausas na terceira frase: “*Et voilà. √ Tout ce qui reste. √ Des papiers, des lettres, quelques photos. √ Fini. √ Pas moyen de revenir en arrière.*”⁵⁵⁰

Todos os silêncios desse período criam intermitências, mas a terceira frase, com as pequenas pausas após as vírgulas, teria como que um andamento dobrado (se as anteriores correspondessem a semínimas e pausas de semínimas, os termos da terceira seriam representados por colcheias), dando ainda maior movimento ao período.

Por outro lado, a falta de pausa na emissão de duas frases assíndetas cria uma dissonância, uma ênfase. Por exemplo, no primeiro diálogo de Michel com Jeanne na prisão, o segundo período do protagonista chega a ter uma curva ascendente na intonação das frases em negrito. É uma marca sutil da sua revolta nesse momento.

M: Ces murs, √ ces barreaux. √ Cela m'est bien égal, √ je ne les vois même pas. √ C'est l'idée. √

J: Quelle idée ? √

M: **J'aurais dû me méfier. Je me suis laissé prendre.** √ Cette idée est insupportable. √⁵⁵¹

→

Algo semelhante acontece com as duas interrogações seguidas de Jeanne no primeiro diálogo dela com Michel, após o pedaço que transcrevemos anteriormente: “*Vous n'entrez pas? Vous ne l'embrassez pas?*”⁵⁵² são ditas de forma praticamente ligada, contínua, reforçam a decepção de Jeanne ao perceber que Michel irá embora sem ver a mãe. Para Dahan (2004), a

⁵⁴⁹ Tradução nossa: “Não, não. Amanhã, você se sentirá melhor. Dentro de alguns dias, você ficará de pé. O doutor disse. É verdade, Jeanne? Eu estou certo disso.”

⁵⁵⁰ Tradução nossa: “Eis aí. Tudo o que resta. Papéis, cartas, algumas fotos. Fim. Sem meio de voltar atrás.”

⁵⁵¹ Tradução nossa: “M: Essas paredes, essas grades. Isso me é indiferente. Eu nem mesmo as vejo. É a ideia. J: Que ideia? M: Eu deveria ter desconfiado. Eu me deixei ser capturado. Essa ideia é insuportável.”

⁵⁵² “O senhor não vai entrar? Não vai abraçá-la?”

forma ascendente da ligação entre as duas frases caracteriza a esperança que Jeanne tinha que Michel entrasse, ao mesmo tempo em que a negação “*pas*” e a forma descendente total do período negam toda essa esperança e caracterizam a decepção.

De certa maneira, todos os diálogos de Michel com seus três interlocutores principais (Jeanne, Jacques e o delegado) são marcados pela figura da repetição por conta das similares relações das falas com o silêncio, do uso na imagem do campo/contracampo, pelo caráter de duelo. Mas, dentro dessas repetições, há uma série de diferenças, como, por exemplo, o papel exercido por Michel sobre seu interlocutor (e vice-versa) e a forma de conclusão do diálogo.

Jardonnet e Chabrol (2005) observam que, nos diálogos com Jacques, Michel exerce a sua superioridade sobre o rapaz, conduzindo o embate e interrompendo-o por meio de um desvio da conversa. Por exemplo, no diálogo após o primeiro encontro dos dois com o delegado no bar, Jacques tenta, em vão, descobrir as razões por que Michel havia exposto suas ideias ao policial; Michel o corta, simplesmente, com a ordem “*Les adresses!*” (“Os endereços” de emprego que Jacques lhe havia prometido) e sai sem responder-lhe se realmente irá procurá-los. No diálogo após o roubo do relógio, depois que Michel abandonara subitamente os amigos, o protagonista é ainda mais mordaz com Jacques, indagando-o sobre o amor dele por Jeanne e sugerindo-lhe, ironicamente, “comprar-lhe presentes”.

Jeanne é um adversário mais forte. Embora, na maior parte do tempo, Michel esteja na posição de comando das questões, a moça, por vezes, consegue tomar a frente, como é o caso de suas já citadas duas perguntas seguidas, no primeiro diálogo com o protagonista. Ou ainda, com a sua indagação, no diálogo após a morte da mãe de Michel, “*Vous ne croyez à rien?*” (“O senhor não crê em nada?”): a hesitação no meio da resposta, “*J’ai cru en Dieu* [pausa], *pendant trois minutes*” (“Eu cri em Deus, durante três minutos”), mostra o momento de respiro do protagonista após o golpe recebido.

Também as conclusões das conversas com ela são menos em corte seco (como no caso daqueles com Jacques), e mais no sentido da evasiva, com respostas que, por vezes, querem dizer exatamente o seu contrário. Assim, no final do primeiro diálogo, à pergunta de Jeanne, “*Vous reviendrez?*” (“O senhor voltará?”), Michel responde “*Oui, oui*”, quando, na verdade, quer dizer “não”. Simetricamente, no último diálogo com a moça antes da fuga, à pergunta “*Vous allez partir?*” (“O senhor vai partir?”), Michel diz “*Non, non*”, fazendo, a seguir, exatamente o contrário. Para Jardonnet e Chabrol (2005), os finais desses dois diálogos são mais um exemplo das repetições no filme e reforçam o caráter “em espelho” de determinadas sequências.

Finalmente, o delegado é o oponente mais perigoso de Michel. Como lembra Collet (1960), é o único interlocutor capaz de provocar um acesso de raiva no protagonista, que, mesmo fugaz, é uma exteriorização de sua grande tensão. O delegado chega mesmo a manipular parte do diálogo, assumindo a posição de “narrador” de uma história (JARDONNET, CHABROL, 2005): “*Une plainte avait été déposée il y a plus d’un an*” (“Uma queixa foi feita há mais de um ano”). Desta vez, é ele que interrompe o diálogo com o seu silêncio e a sua saída após a injunção de Michel “*Je veux les connaître*” (“Quero conhecer [as intenções do policial]”).

Se em *Lancelot do lago* e em *Pickpocket*, os duelos verbais (Lancelote-Guinevere, Michel-Jacques, Michel-Jeanne, Michel- delegado) têm o seu ritmo marcado por pausas internas, em *O processo de Joana d’Arc*, o duelo entre Jeanne e seus inquisidores é mais agressivo. Poucas são as pausas no meio das falas dos interlocutores, estando os silêncios entre as falas de cada personagem, momento também em que, muitas vezes, há a troca de plano.

O primeiro interrogatório é particularmente marcante, por causa de sua curta duração e pela dureza conferida pela rapidez com que as frases são pronunciadas, todas elas praticamente sem pausas, mesmo quando há vírgulas ou pontos. Por exemplo, na fala de Joana d’Arc: “*Je travaillais à la maison. Je n’allais pas aux champs avec les brebis et autres bêtes*” (“Eu trabalhava em casa. Não ia aos campos com as ovelhas e outros animais.”), ditas praticamente de um fôlego só.

O que aparece no lugar das pausas é uma leve acentuação de algumas palavras, como as sublinhadas em: “*Confessez-moi, je le dirai en confession*” (“Confessem-me, eu o direi em confissão”). Mesmo nos exemplos de Michel Estève (1983) que citamos no início deste item, a maioria das divisões nas falas, feitas pelo autor, referem-se mais a acentuações que, propriamente, a pausas reais.

Até nos interrogatórios seguintes, em que conseguimos notar algumas pequenas pausas no meio das falas, elas são menos marcadas que as hesitações de Michel e seus interlocutores em *Pickpocket* ou nas falas de Guinevere. Neles, Joana d’Arc está mais enfraquecida, mas, por outro lado, possui falas longas, períodos de várias frases. Enfim, os próprios interrogatórios são de duração mais longa que o primeiro.

Poderíamos continuar aqui com análises de diversos outros momentos destes e de outros filmes, mas só este assunto poderia ser tema de outro trabalho.

Assim, neste terceiro capítulo, buscamos o caráter musical dos ruídos utilizados nos filmes de Bresson:

- primeiramente, pelo estudo de suas “paisagens sonoras” - conceito de Murray Schafer em que essa dimensão musical já está implícita –, ressaltando os principais elementos em suas diferentes versões: passarinhos e sinos, nas campestres; carros, barcos e passos, nas urbanas; e a passagem do som urbano do trânsito para a água do riacho no campo em *O dinheiro*. Pela sua importância na obra de Bresson como um todo, o elemento aquático mereceu um item à parte. Também à parte foram estudados os ruídos ouvidos em meio ao silêncio da prisão, ambiente em que se passam, total ou parcialmente, vários filmes do diretor. Finalmente, os meios de comunicação, como telefone, rádio e televisão, são também integrantes das paisagens urbanas do século XX e sua presença é sentida nos filmes.

- nos ritmos construídos com imagens e sons, baseados nas repetições e variações a que nos referimos no capítulo um. É o caso, por exemplo, da sequência do torneio em *Lancelot do lago* ou da estrutura como um todo de *O processo de Joana d’Arc*.

- na ênfase dada à materialidade das vozes, à sua predominante falta de reverberação, o que faz sobressair os momentos de intervenções em outro idioma (como o alemão em *Um condenado à morte escapou* e o inglês em *O processo de Joana d’Arc*)

- no estudo do elemento rítmico das vozes, seja na voz *over*, com as suas defasagens ou sincronias em relação à imagem, ou nas vozes *in*. Na composição desses ritmos, são também essenciais as pequenas ou grandes pausas; a repetição de palavras, conferida pelo revezamento (*dovetailing*) entre interlocutores, e de estruturas de frases, conseqüente ao constante emprego da parataxe.

CODA – Sim, a música!

Dizer que a música é importante na obra cinematográfica de Robert Bresson parece uma conclusão muito simplória. Mas talvez não seja, quando muitos se perguntam: afinal, há música no cinema de Bresson? Portanto, é preciso ressaltar, em primeiro lugar, que a parcimônia com que foi usada não significava uma menor importância.

Além disso, observamos como a inspiração musical foi essencial para a maneira como Bresson pensava todo o som de seus filmes. Alguns estudiosos chegaram a considerar que o seu trabalho era semelhante ao de um compositor e procuramos demonstrar tal aproximação no sentido de alguém que faz uma seleção e organização dos trechos de música, ruídos, vozes e silêncios, partindo de procedimentos musicais, como repetição e variação.

Tal hipótese serviu como unificadora ao longo dos três capítulos. A partir dela, tivemos três desdobramentos de conclusões principais para cada um deles.

No primeiro capítulo, vimos que a maneira pela qual os trechos, selecionados a partir de uma única peça do repertório clássico, são distribuídos ao longo do filme guarda analogias com as formas das músicas de onde provêm. Isso acontece, em especial, nos filmes *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket* e *A grande testemunha*, e particularmente neste último. Para além de uma busca somente de semelhanças de elementos da imagem com as estruturas musicais, presentes em outros trabalhos, fizemos uma analogia principalmente da música com a própria música.

Assim, os extratos do *Kyrie* de Mozart em *Um condenado à morte escapou* são distribuídos com uma simetria própria do Classicismo, incluindo a divisão entre trechos instrumentais e vocais. Em *Pickpocket*, os trechos da suíte barroca de Lully acompanham movimentos performáticos das mãos dos personagens ou fazem transições como os divertimentos das óperas de Lully. Além disso, sua distribuição geral ao longo do filme remete à forma ABA´da abertura francesa. Já os trechos do *Andantino* da sonata de Schubert aproximam *A grande testemunha* do bi-tematismo da forma-sonata ou da repetição alternada da forma-*Lied*, também de estrutura ABA´.

É importante salientar que tal maneira de analisar se presta a características da obra de Bresson: uso de trechos de uma única peça do repertório clássico, pensamento formal na sua seleção e distribuição, etc. Outros diretores, outras filmografias, dariam origem a outros modos de aproximação.

A analogia estrutural, encontrada em tais filmes de Bresson citados, está também na “pergunta” e “resposta” das duas partes do *Deposuit potentes* do *Magnificat* de Monteverdi,

no início e no final de *Mouchette*. É uma forma presente também no uso da música original em *O processo de Joana d'Arc* e *Lancelot do lago*. Além disso, a estrutura tripartita ABA' está presente dentro da própria sequência dos créditos iniciais de *Lancelot do lago* e *Quatro noites de um sonhador*.

Dentro dessa conclusão geral do capítulo, talvez tenhamos dificuldade de aceitar a presença dos três primeiros filmes de Bresson (*Anjos do pecado*, *As damas do Bois de Boulogne* e *Diário de um padre*), todos com música de Jean-Jacques Grünenwald, e cuja inclusão no capítulo parece se dever mais a uma questão cronológica. Com efeito, mesmo que consideremos ser o tempo total de música (cerca de 40 minutos, por exemplo, tanto em *As damas* como em *O diário*) um pouco inferior a filmes do cinema hollywoodiano da época – cuja música Gorbman chamou de *Unheard melodies* –, a diferença quantitativa não é tão grande e o tipo de música (de qualidades pós-românticas e pós-impressionistas) é próximo.

Porém, mais uma vez, são as formas e a característica da repetição que nos permitem não deixá-los de lado. Em *Anjos do pecado*, o *Salve Regina* (música, na verdade, pré-existente), cantado diegeticamente (e por isso, analisado no capítulo dois), repetido ao longo do filme já é uma marca bressoniana. Em *As damas do Bois de Boulogne*, a economia se dá pela divisão da música de Grünenwald em praticamente só dois temas, o da vingança e o do idílio. Finalmente, em *Diário de um padre*, seus dois *leitmotive*, lembrando a forma como apareciam no drama wagneriano (do qual a música sinfônica de cinema se declarou herdeira), destacam-se de um tecido bastante atonal e dão unidade ao filme.

No segundo capítulo, que compreende, principalmente, análises dos filmes da terceira fase (a partir de *Uma mulher suave*), mais do que nunca, há a preocupação com o uso econômico da música. Embora essa parcimônia torne difícil buscar uma estrutura musical geral, como fizemos no primeiro capítulo, o pensamento formal ainda está bastante presente.

Assim, pudemos fazer analogias com a partitura original, seja com a sua estrutura, como a divisão em planos da sequência respeitando momentos importantes da partitura da *Fantasia cromática* de Bach, em *O dinheiro*; seja com a associação da cena, de forma muitas vezes irônica, às letras das músicas: é o caso da “pomba imaculada” junto com o roubo do dinheiro da igreja, em *O diabo provavelmente*, ou da canção romântica *J'ai pleuré pour cent ans de vie* quando Marie, em *A grande testemunha*, não chora por seu amor por Gérard, mas pela crueldade do rapaz.

Neste segundo capítulo, é menos importante a questão da relação dos trechos a uma única peça de partida, mas sim, a seleção de peças que se contrapõem. É o caso das

alternâncias das músicas populares de Jean Wiener com obras do repertório clássico (a *Fantasia* de Mozart, a abertura de Purcell) em *Uma mulher suave*.

Aliás, o uso do *rock*, canções *yé-yé* e as demais músicas populares de Wiener e outros compositores, traz-nos uma tendência a pensar que Bresson estaria sendo simplesmente irônico quanto aos jovens de sua época. Mas o contemporâneo não parece ser apenas motivo de uma crítica ácida como também revela um desejo de ser perscrutado. Isso é especialmente sentido em *Quatro noites de um sonhador* – particularmente nos momentos com as músicas do grupo brasileiro-angolano Batuki - e em *O diabo provavelmente*. Mesmo a dança de Agnès no cabaré de *As damas do Bois de Boulogne* mostra-nos esse desejo de investigação.

Finalmente, no capítulo três, a seleção dos ruídos, das vozes e do silêncio guarda relações com a música. Tomamos, portanto, inicialmente, o conceito de “paisagem sonora” de Murray Schafer, oriundo do campo da Música. Vimos que outros autores, como Obici (2008), utilizam nomes diferentes, mas preferimos empregar “paisagem sonora” por ser este termo já bastante difundido nos Estudos de Cinema. A nossa escolha se fez também por conta do fato de que os filmes como um todo de Bresson possuem uma divisão entre campo e cidade, tal como presente no livro *A afinação do mundo* de Schafer (2001). Porém, salientamos que, diferentemente do compositor canadense, Bresson não considerava as paisagens sonoras do campo como idílicas.

Devido à atenção dada aos sons, as paisagens sonoras de Bresson são bem marcadas: o canto dos passarinhos e os sons destacados dos sinos nas paisagens rurais de *Diário de um padre*, *A grande testemunha* e *Mouchette*, e os sons do trânsito, passos e barcos na paisagens urbanas de *Pickpocket*, *Uma mulher suave*, *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente*. Fazendo uma síntese dessas duas paisagens sonoras, no último filme de Bresson, *O dinheiro*, passa-se de uma à outra.

No estudo dos ruídos e das vozes, a repetição e a variação, como no capítulo um, voltaram a ser de suma importância. Também os ritmos, regulares ou não. Além disso, tal qual a música, os ruídos eram selecionados por Bresson seguindo princípios de economia (que, aliás, governavam a obra do diretor como um todo), daí se destacarem tanto, tal como acontece com o som da caixa registradora em *Pickpocket* nas sequências do hipódromo, ou a água corrente em *Um condenado à morte escapou*. Na análise desses ruídos, utilizamos, por vezes, as denominações propostas por Pierre Schaeffer (1966).

Já em relação às vozes, levamos em conta principalmente características de ritmo e repetição. Apesar dos exemplos, dados por Estève (1983), de ritmos binários, ternários e quaternários das falas de *O processo de Joana d’Arc*, não encontramos tal métrica de forma

significativa neste e em outros filmes. O que nos chamou mais a atenção na construção do ritmo dessas falas foram figuras de retórica, como a parataxe, e os silêncios dados pelas pausas.

Além dessas conclusões de cada capítulo que partem da conclusão geral (a composição por meio da seleção rigorosa de trechos de música e sons), poderíamos evocar outras características que perpassam os capítulos.

Por exemplo, em relação ao repertório clássico pré-existente, predominante na filmografia do diretor, observamos que Bresson não lança mão de peças óbvias e há mesmo uma concentração maior no período barroco. Procuramos observar se esse Barroco predominante resvalaria algo para os filmes como um todo. Assim, constatamos que o escolhido não é o Barroco exuberante das óperas de Handel e seus ornamentos vocais, mas sim um certo “barroco da contenção”, condizente com os princípios de parcimônia de Bresson: as orquestras reduzidas de Lully e Purcell, a economia de temas musicais de Bach, a contenção da música litúrgica de Monteverdi.

Uma outra questão é que a música, em muitos filmes de Bresson, além de ser um momento propiciador de emoção para o espectador, funciona, na diegese, como uma dramatização da questão da comunidade ou da incomunicabilidade com o Outro. Por exemplo, vimos que o “coletivo” dos trechos orquestrais e corais de Mozart marcam o processo de comunicação de Fontaine com os companheiros de prisão, essencial para o sucesso de sua fuga. Característica semelhante de marcar a comunhão com o Outro está no trecho final de música em *Pickpocket*: Michel “finalmente ‘se comunica’ com Jeanne” (SÉMOLUÉ, 2011, p.114). Já o aspecto oposto, a incomunicabilidade, faz-se presente em *Mouchette* e *Uma mulher suave*: a menina só consegue cantar na solidão e os discos colocados pela mulher suave não chamam a atenção do marido para o seu conflito de sentimentos.

É preciso dizer que nos deparamos com muitas dificuldades para encontrar as partituras das músicas originais dos filmes. A grande maioria não chegou a ser editada, portanto, não havia cópias na Biblioteca Nacional da França (a única exceção, a canção de sucesso, *Je me marie en blanc*, de Wiener e Dréjac, além da redução para piano manuscrita de *Anjos do pecado*). Partituras de Wiener para *Mouchette* e *Uma mulher suave* estão em gavetas de um sótão empoeirado do Conservatório de Bobigny, na periferia norte de Paris⁵⁵³.

⁵⁵³ Numa entrevista realizada em 1980, Wiener afirmava que não tinha todas as suas partituras e que as melhores estariam “no fundo da Cinemateca ou Deus sabe onde”(in: CARCASSONE, Philippe, BEZOMBES, Renaud. Entretien avec Jean Wiener. *Cinématographe*, nov 1980.).

Com isso, tivemos que contatar os compositores vivos (no caso, o único era Philippe Sarde) e os herdeiros, um verdadeiro trabalho de detetive, por vezes, infrutífero. Contar com a boa vontade e com a capacidade de armazenamento dessas pessoas foram percalços nessa busca.

Não é de se estranhar que muitos estudos de música original no cinema não sejam feitos com base nas partituras. Estamos diante de um problema de preservação a que Alain Garel (1992) e François Porcile (em entrevista, nos Anexos) aludem e que tem relação também com o preconceito normalmente nutrido a respeito da música para cinema. Garel (1992) afirma que praticamente nenhum exemplar foi preservado das partituras da quase totalidade dos filmes franceses anteriores aos anos 60 e, mesmo em 1992, o autor não observava um grande interesse de conservação.

Por sua vez, a falta de partituras e de material referente às músicas originais faz com que seja muito mais produtivo o estudo das músicas do repertório clássico, o que torna o problema do preconceito um círculo vicioso. Garel (1992) sugere a instituição do depósito legal para a música de cinema, que facilitaria bastante o estudo.

Salientamos que todas as análises que fizemos não correspondem a uma verdade absoluta, mas sim sugerem uma maneira de se aproximar do assunto e propiciam uma possibilidade, entre inúmeras outras, de entendimento e recepção para esses filmes. É o que considero a função de toda e qualquer análise fílmica: apresentar uma narração possível sobre o filme e seus significados, abrindo portas para a sua recepção.

É verdade que muitos conhecimentos aqui evocados fazem parte do campo da Música (num espectro cronológico bastante amplo mesmo para musicistas, indo desde o canto gregoriano até a eletroacústica). Curiosamente, enquanto a linguagem cinematográfica é relativamente bem acessível a um leitor contemporâneo comum, a linguagem musical tem o peso, normalmente, de um idioma estranho. E talvez seja por isso que os trabalhos de maior envergadura sobre o assunto costumem ser desenvolvidos por músicos.

Portanto, além das dificuldades naturais decorrentes da interdisciplinaridade, sendo originalmente da área de Comunicação e tendo formação apenas amadora em piano e Teoria Musical, aceitei o desafio. Para isso, frequentei os bancos escolares de disciplinas da graduação e da pós-graduação de Música a fim de adquirir, em pouco tempo, a base necessária para esse empreendimento. Peço desculpas pelas eventuais falhas.

Se evocamos anteriormente o polo receptivo, é preciso também considerar o polo da produção. Bresson não foi o primeiro a pensar sobre o excesso de música nos filmes. Vimos que, já no cinema clássico francês, compositores e diretores debatiam sobre esse aspecto, que,

volta e meia, passa a merecer novamente uma reflexão aprofundada na História do Cinema. Com efeito, a abolição de música extradiegética foi um dos preceitos do grupo dinamarquês Dogma 95. No cinema contemporâneo, vários outros cineastas de diversas culturas parecem se preocupar com isso, como os irmãos Dardenne, Chantal Akerman, Bruno Dumont, Tsai-Ming-Liang, Jia-Zhang-Ke, Naomi Kawase, etc.

Parece que isso ainda está longe de representar uma questão para o cinema hegemônico, embora o avanço tecnológico na captação e edição de ruídos faça com que eles estejam cada vez mais presentes nos filmes em geral e, como tal, o resultado seja uma certa diminuição da música extradiegética.

Enfim, não esquecendo que a teoria deve se aliar à prática, acreditamos que a discussão sobre a música e o som nos filmes de Bresson como um todo representa uma grande fonte de aprendizado para aqueles que visem um uso criativo da trilha sonora e musical em seus próprios filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDELMOUMEN, Smihi. Robert Bresson. **Image et Son**, n.215, 1968, p.68-70.
- ADORNO, Theodor. **Essai sur Wagner**. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. Schubert. In: **Musikalische Schriften IV** – Moments musicaux, Impromptus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os pensadores** - Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ADORNO, Theodor, EISLER, Hans. **Composing for films**. London: The Athlone Press, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce que le contemporain?** Paris: Payot & Rivages, 2008.
- AGAWU, Kofi. What Adorno makes possible for music analysis. **19th- Century Music**, XXIX, 1, 2005, p.49 – 55.
- AGEL, Henri. **Le cinéma et le sacré**. Paris: Les éditions du Cerf, 1953.
- AJAME, Pierre. Le cinéma selon Bresson. **Les Nouvelles Littéraires**, 26 mai 1966.
- ALESSANDRINI, Rinaldo. **Monteverdi**. Arles: Actes Sud/Classica, 2004.
- ALTMAN, Rick. Inventing the Cinema Soundtrack : Hollywood's multiplane sound system. BUHLER, James, FLINN, Caryl, NEUMEYER, David (org). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- AMIEL, Mireille. Quatre nuits d'un rêveur. **Cinéma**, n.164, mar, 1972.
- A MORTE do rei Arthur** - Romance do século XIII. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARBOIS, Janick. Le rêve de Bresson – *Lancelot du Lac*. **Télérama**, 14 sept.1974.
- ARNAUD, Philippe. **Robert Bresson**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1986.
- ASPAHAN, Pedro. **Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson**. Dissertação de mestrado apresentada no departamento de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2008.
- BABY, Yvonne. Entretien avec Robert Bresson – *Procès de Jeanne d'Arc* est né de paroles, a été échafaudé sur des paroles. **Le Monde**, 16 mars 1963.
- _____. Pas de parole, pas de symbole. **Le Monde**, 26 mai 1965.
- _____. Le domaine de l'indicible. **Le Monde**, 14 mars 1967.

_____ . Un entretien avec Robert Bresson. **Le Monde**, 11 nov.1971.

BACHELARD, Gaston. **La dialectique de la durée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARONCELLI, Jean de. *Lancelot du lac* de Robert Bresson. **Le Monde**, 26 sept.1974.

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

_____ . L'effet de réel. In: **Le bruissement de la langue**. Paris : Seuil, 1984

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEAUSSANT, Philippe. **Claudio Monteverdi**. Paris: Fayard, 2003.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 2008, 11^a reimpressão.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo : Martins Fontes, 2006.

BERNANOS, Georges. **Journal d'un curé de campagne**. Paris : Pocket, 2002.

_____ . **Nouvelle Histoire de Mouchette**. Bordeaux: Le Castor Astral, 2009.

BERNARD, Renée. *Pickpocket* - **Fiche Filmographique IDHEC**, 1963.

BEYLIE, Claude. Quatre nuits d'un rêveur. **Écran**, n.4, abril 1972.

BLANCHOT, Maurice. **La communauté inavouable**. Paris : Minuit, 1983.

BORGES, Jorge Luis. El milagro secreto. In: **Ficciones**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BORY, Jean-Louis. Balthazar ou du braiement à la sonate. **Arts et loisirs**, n.36, jun., 1966.

_____ . **La nuit complice**. Paris: Union Generale d'Éditions, 1972.

BRESSON, Robert. Propos de Robert Bresson. **Cahiers du Cinéma**, n.75, oct. 1957, p.3-9.

_____ . Robert Bresson parle de son prochain film: *Lancelot*. **Arts**, 16 a 22 de abril de 1958.

_____ . Dites-moi, Mr. Robert Bresson – *Mouchette*. **Les Amis du Film et de la Télévision**, n.134-135, juil.-août 1967.

_____ . Dites-moi, Mr. Robert Bresson – a propos de *Les quatre nuits d'un rêveur*. **Les Amis du Film et de la Télévision**, n.185, oct. 1971.

_____. 'Une mise-en-scène n'est pas un art', par Robert Bresson. In : Hommage à Robert Bresson. **Cahiers du cinéma**, n. 543, févr. 2000.

_____. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

BRIOT, René. **Robert Bresson**. Paris : Les Éditions du Cerf, 1957.

BRUN, Frédéric. **Le roman de Jean**. Paris: Éditions Stock, 2008.

BUHLER, James, FLINN, Caryl & NEUMEYER, David (org). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

BUHLER, James. *Star Wars*, Music, and Myth. In: BUHLER, James, FLINN, Caryl, NEUMEYER, David (org). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BURCH, Noël, SELLIER, Geneviève. **De la drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)**. Paris : Nathan, 1996.

BUREAU, Patrick. Robert Bresson ou l'art de proportions. **Les Lettres Françaises**, 26 mai 1966.

CAESAR, Rodolfo. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: FREIRE, Vanda (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. **Da imagem ao som, fulgor**. Disponível em: <http://www.sussurro.musica.ufrj.br/lupe/02defin/02defin06a.html>

CAGE, John. The future of music: Credo. In: **Silence** - lectures and writings. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

CALABRETTO, Roberto. La colonna sonora nel cinema di Robert Bresson. In: DE GIUSTI, Luciano. **La bellezza e lo sguardo**. Milano: Il Castoro, 2000.

CANDÉ, Roland de. **Histoire universelle de la musique**. Paris : Seuil, 1978.

CAPDENAC, Michel. Une sonate à deux voix. **Les Lettres Françaises**, 10 sept. 1969.

CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: ADES, Eduardo e outros (org.). **O som no cinema**. Caixa Cultural, 2008, p.65-70.

CARADEC, François. Metteur en films – Robert Bresson, minutieux et tourmenté. **Paysage**, 24/10/1946.

CARCASSONE, Philippe. La loi du plus fort. **Cinématographe 62**, nov. 1980.

CARDINAL, Marie. **Cet été-là**. Paris : Julliard, 1967.

CASARÈS, Maria. Bresson vu par Maria Casarès. **Cahiers du Cinéma**, n.88, oct. 1958.

CHALONGE, Christian de. *Un condamné à mort s'est échappé*. **Fiche Filmographique IDHEC**, n.146, s/d.

CHANUDAUD, Stéphane, **La musique de cinéma française, européenne et américaine**. Lille, ANRT, 2003.

CHAZAL, Robert. Bresson : “Le sujet de *Mouchette* est atroce et j’ai longtemps hésité à le tourner”. **France-soir**, 12 mai 1967.

CHION, Michel. **L’audio-vision**. Paris : Nathan, 1990.

_____ . **La voix au cinéma**. Paris : Éditions de l’Étoile, 1993.

_____ . **La Musique au Cinéma** - Le chemins de la musique. Paris: Fayard,1995.

_____ . Il cinema di Bresson e la musica concreta. In: DE GIUSTI, Luciano. **La bellezza e lo sguardo**. Milano: Il Castoro, 2000.

_____ . **Le Son**. Paris: Nathan, 2002.

_____ . **La comédie musicale**. Paris : Cahiers du Cinéma, 2002b.

_____ . **Un art sonore, le cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

_____ . Mute music : Polanski’s *The pianist* and Jane Campion’s *The piano*. In : GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007.

CHRÉTIEN DE TROYES. **Lancelot, ou le chevalier de la charrette**. Paris : Flammarion, 1991.

CHRISTENSEN, Jerome. Versions of Adolescence: Robert Bresson’s *Four nights of a dreamer* and Dostoievsky’s *White nights*. **Literature Film Quarterly**, v.4, n.3, winter 1976.

CIMENT, Michel. “Je ne cherche pas une description mais une vision des choses” – Entretien avec Robert Bresson autour de *L’Argent*. **Positif**, dec 1996.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera na França** – História da ópera. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COLLET, Jean. *Pickpocket*, Fiche n.363. **Téléciné**, n .88, mars/avril 1960.

_____ . *Le journal d’un curé de campagne*. **Télérama**, 12 avril 1964.

CORTÁZAR, Julio. Clone. In: **Orientação dos gatos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

COSGROVE, Denis. Gardening, the Renaissance World. In: **Geography and vision. Seeing, imagining and representing the world**. London: I.B.Tauris, 2008.

COSTAZ, Gilles. Silvia Monfort, la novice. **Le Matin**, 22 avril 1987.

COUTEAU, Daniel. Son amour du son. In : Hommage à Robert Bresson. **Cahiers du Cinéma**, n. 543, févr. 2000.

CUGIER, Alphonse. *Lancelot du Lac* de Robert Bresson - Le Moyen Âge revisité ou la dimension tragique du XXe siècle. **Les Cahiers de la Cinémathèque**, n.42-43, 1985.

CUNNEEN, Joseph. **Robert Bresson: a spiritual style in film**. New York : The Continuum International Publishing, 2003.

DAHAN, Danielle. **Robert Bresson: une téléologie du silence**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004.

DANEY, Serge. L'orgue et l'aspirateur. In : **La rampe**. Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1996.

DARRÉ, Yann. **Histoire sociale du cinéma français**. Paris : La Decouverte, 2000.

DART, Thurston. **Interpretação da música**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

DE BONGNIE, Jean. *Le procès de Jeanne d'Arc*. **Les Amis du Film et de la Télévision**, n.170, mars 1967.

DELAIN, Michel. Réalisateurs – L'homme à la bure. **L'Express**, 7 févr. 1972.

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

_____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

DEVIGNY, André. *Un condamné à mort s'est échappé*. **Le Figaro Littéraire**, 20 nov.1954 e 27 nov.1954.

_____. **Un condamné à mort s'est échappé**. Paris : Gallimard, 1956.

DIDEROT, Denis. **Jacques le Fataliste et son maître**. Paris: Flammarion, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Minuit, 2000.

_____. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2004.

DONIOL-VALCROZE, Jacques, GODARD, Jean-Luc. Entretien avec Robert Bresson. **Cahiers du Cinéma**, n.104 févr.1960.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **O idiota**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Duas narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo.** São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Noites brancas.** São Paulo: Editora 34, 2007.

DOUCHE, Sylvie. **Robert Bresson: de la musique à l'ineffable.** Diplôme d'Études Approfondies (DEA) de Musique et Musicologie. Paris IV, 1994.

_____. La dimension sémantique de la musique chez Robert Bresson. In: MASSON, Marie-Noëlle & MOUËLLIC, Gilles (org.). **Musiques et images au cinéma.** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.

DUNOYER, Jean-Marie. Sur le nouveau film de Robert Bresson – Les nuits bleues. **Le Monde**, 3 févr.1972.

DYER, Richard. **Only Entertainment.** London: Routledge, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESTANG, Luc. *Les dames du Bois de Boulogne.* **Les Étoiles**, 02 oct.1945.

ESTÉVE, Michel. *Une femme douce* de Robert Bresson ou le silence du couple. **Études**, oct., 1969.

_____. **Robert Bresson, la passion du cinématographe.** Paris : Albatros, 1983.

EXPRESS (L'). Robert Bresson : le Diable et moi. 13 juin 1977.

FERRATER MORA, José. **Dicionário de filosofia.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

FERRERO, Adelio; LODATO, Nuccio. **Robert Bresson.** Milano: Il Castoro Cinema, 2004.

FEUER, Jane. The self-reflective Musical and the Myth of Entertainment. In: ALTMAN, Rick. **Genre: the Musical.** Nova York : Routledge & Kegan Paul, 1981.

FIESCHI, Jacques. Entretiens: Robert Bresson. **Cinématographe**, n.29, juil-août, 1977.

FREIRE, Vanda. A História da Música em questão – uma reflexão metodológica. In: **Fundamentos da Educação Musical**, vol 2, Porto Alegre: ABEM, 1994.

FRODON, Jean-Michel. **Robert Bresson.** Paris: Le Monde, Cahiers du Cinéma, Collection Grandes Cinéastes, 2007.

GARDEUX, Laurent. La chanson française à l'ère du microsillon : essai de taxonomie. **Analyse Musicale**, n.64, 2010.

GAREL, Alain. La préservation de la musique de film. In: GAREL, Alain, PORCILE, François (org). La musique à l'écran. **CinémAction**, n.62, janv.1992.

GAREL, Alain, PORCILE, François (org). La musique à l'écran. **CinémAction**, n.62, janv.1992.

GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach – o apogeu de uma era**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. **Seuils**. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

GILLES, Paul. Robert Bresson une patience d'âne. **Arts**, 03 nov.1965.

GODARD, Jean-Luc, DELAHAYE, Michel. La Question : entretien avec Robert Bresson. **Cahiers du Cinéma**, n.178, mai 1966.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies - Narrative Film Music**. Londres : 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.

_____. O canto amador. In: MORAIS DA COSTA, Fernando, PEREIRA DE SÁ, Simone (org.). **Som + Imagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GORKI, Maxim. **Três russos e Como me tornei um escritor**. Martins Fontes, 2006.

GRANT, Jacques. Robert Bresson: “Mon film est un grand film”. **Combat**, 6 juin 1974.

GRYZIK, Antoni. Le rôle du son dans le récit cinématographique. **Études cinématographiques**. Paris : Lettres Modernes Minard, 1984.

GUIBERT, Hervé. Entretien avec Robert Bresson à propos de son film *L'Argent* – le bruit ravissant des noisettes. **Le Monde**, 19 mai 1983, p.19.

GUTH, Paul. **Autour des Dames du Bois de Boulogne**. Paris : Julliard, 1945.

HANLON, Lindley. **Fragments: Bresson's Film Style**. New Jersey: Associated University Presses, 1986.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

HAVARD DE LA MONTAGNE, Denis. **Jean-Jacques Grunenwald (1911- 1982)**. Disponível em : < <http://www.musimem.com/grunenwald.htm> > Acesso em 15 dez 2012.

HESS, Remi. **La valse – Un romantismo révolutionnaire**. Paris: Éditions Métailié, 2003.

HOCQUARD, Jean-Victor. **Mozart**. Paris : Seuils, 1994.

JACOB, Gilles. *Mouchette*, de Robert Bresson. **Cinéma 67**. Paris, mai 1967, n.116.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **La Musique et l'Ineffable**. Paris: Seuil, 1983.

JARDONNET, Évelyne, CHABROL, Marguerite. *Pickpocket de Robert Bresson*. Neuilly : Atlante, 2005.

JAUBERT, Maurice. Musique de film. *L'Écran français*, juin 1946.

JOANNIS-DEBERNE, Henri. *Danser en société – Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : Bonneton, 1999.

JONES, Kent. *L'Argent*. Londres: BFI Publishing, 1999.

JOUSSE, Thiery. Musique au cinéma. *Cahiers du cinéma*, numéro especial, 1994.

KÉBADIAN, Jacques. Éloge de la sensation. In : Hommage à Robert Bresson. *Cahiers du cinéma*, n. 543, févr.2000.

KINDERMAN, William. Schubert's piano music. In: GIBBS, Christopher (org). *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KIVY, Peter. *The fine art of repetition: essays in the philosophy of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KOTULLA, Theodor. *Mouchette*. *Filmkritik*, sept.1967.

KURTZMAN, Jeffrey. The Mantuan sacred music. WHENHAM, John; WISTREICH, Richard. *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge University Press, 2007.

LANGLOIS, Gérard. Entretien avec Michel Deville. In : ESTÈVE, Michel (org). Michel Deville. *Études cinématographiques*. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2002.

LIANDRAT-GUIGUES, Susanne. Sculpture Sonore- Une image virtuelle du Temps. In : *Théorème – L'analyse des films aujourd'hui*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.

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.

MC DONALD, Matthew. Death and the donkey: Schubert at random in *Au hazard Balthazar*. *Musical Quarterly*, 90 (3-4), 2007, p.446-468.

MAGNY, Joel. L'expérience intérieur de Robert Bresson. *Cinéma*, n.294, Dossier Robert Bresson, juin,1983.

MAIA DE JESUS, Guilherme. *Elementos para uma poética da música do cinema – Ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música nos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá**. Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, em 2007.

MARTIN, Marcel. Une éducation sentimentale - *Quatre nuits d'un rêveur* de Robert Bresson. *Les Lettres Françaises*, 9 févr. 1972.

- MARTIN, Paul-Louis. *Lancelot*. **Image et Son - La Revue du Cinéma** n.291, déc.1974.
- MASSIN, Brigitte. **Franz Schubert**. Fayard, 1993.
- MAURIAC, Claude. Les nocturnes de Robert Bresson. **Le Figaro**, 11 févr.1972.
- MÁXIMO, João. **A música do cinema – os 100 primeiros anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- MAZARS, Pierre. *Une femme douce*. **Le Figaro**, 07 sept.1969.
- MIRANDA, Suzana Reck. Duas vozes para o som no cinema: Tati e Bresson. In: ADES, Eduardo e outros (org.). **O som no cinema**. Caixa Cultural, 2008, p. 30-5.
- MITRY, Jean. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris : Cerf, 2001.
- MOHRT, Michel. La faute qui ne sera pas pardonnée. **Carrefour**, 10 sept.1969.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- MURAT, N. Dix-sept ans après le *Journal d'un curé de campagne*, il revient à Bernanos. Bresson s'explique sur son nouveau film. **Le Figaro Littéraire**, 16 mars 1967.
- MURRAY, Leo. *Un condamné à mort s'est échappé*. In : CAMERON, Ian (org). **The films of Robert Bresson**. London : Studio Vista, 1969.
- NYS, Carl de. **La musique religieuse de Mozart**. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- OBICI, Giuliano. **A condição da escuta**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- PARENTE, André. Modelos de vozes brancas. Folhetim n.568, *Folha de São Paulo*, 25 dez. 1987.
- PATIER, Dominique. **Le promeneur solitaire**. Paris: Gallimard, 1994.
- PAULIN, Scott. Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of *Gesamtkunstwerk* in the History and Theory of Film Music. In: BUHLER, James, FLINN, Caryl, NEUMEYER, David (org). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- PELEGRI, Jean. Robert Bresson ou la fascination. **Les Lettres Françaises**, 31 déc.1959.
- PICHONNIER, Catherine. *Le procès de Jeanne d'Arc*. **Fiche filmographique IDHEC**, n.184, s/d.
- PINEL, V & SÉMOLUÉ, J. *Les Dames du Bois de Boulogne – découpage et dialogues* in extenso. **Avant-Scène Cinéma**, Paris, 15 nov. 1977, p.7-24, 59-74.

PIPPOLO, Tony. Bresson rigorosamente cinematográfico. **Miradas**. Disponível em: < <http://www.eictv.co.cu/miradas> > Acesso em 01 jun.09.

PIVA, Manlio. **L'inquadratura sonora: immagine e suono in Robert Bresson**. Padova: Esedra, 2004.

PLATÃO. **A República**. (tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

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

_____. Une impression étrange. In: GAREL, Alain, PORCILE, François (org). La musique à l'écran. **CinémAction**, n.62, janv.1992.

PRÉDAL, René. L'aventure intérieure. **L'Avant-Scène Cinéma**, n.408-409, janv.-févr.1992.

_____. Le mouvement des sentiments chez Michel Deville. In : ESTÈVE, Michel (org). Michel Deville. **Études cinématographiques**. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2002.

PRICE, Brian. **Neither god, nor master** – Robert Bresson & radical politics. Minneapolis : The University of Minnesota Press, 2011.

PROUST, Marcel. **Le temps retrouvé**. Paris : Flammarion, 1986.

PROVOYEUR, Jean-Louis. **Le cinema de Robert Bresson – de l'effet de réel à l'effet du sublime**. Paris : L'Harmattan, 2003.

QUANDT, James (org.). **Robert Bresson**. Ontario: Cinematheque Ontario, 1998.

QUEVAL, Jean. Dialogue avec Robert Bresson. **L'Écran français**, nov.1946.

READER, Keith. **Robert Bresson**. Manchester: Manchester University Press, 2000.

RICHIE, Donald. Bresson and Music. In: QUANDT, James. **Robert Bresson**. Ontario: Cinematheque Ontario, 1998.

ROHMER, Eric. Le miracle des objets. **Cahiers du Cinéma**, n. 65, déc.1956, p.42-45.

ROSENBAUM, Jonathan. The last filmmaker: a local, interim report. In: QUANDT, James (org.). **Robert Bresson**. Ontario: Cinematheque Ontario, 1998.

SADIE, Stanley. **Mozart**. São Paulo: L&PM, 1988.

SADOUL, Georges. Un maniaque du vraie. **Les Lettres Françaises**, 2 juin 1966.

_____. Conversation plutôt qu'interview avec Robert Bresson sur *Mouchette*. **Les Lettres Françaises**, 16 mars 1967.

SANTOS, Maurício. **Poética da porosidade. Semiótica plural e música em *Indian Song de Marguerite Duras***. Tese de doutorado apresentada na Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa da Universidade de São Paulo, em 2006.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Leão Tolstói**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHRADE, Leo. **Monteverdi**. Paris: J.C. Lattès, 1981.

SCHRADER, Paul. **Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer**. Da Capo Press, 1988.

_____. Robert Bresson, Possibly. In: QUANDT, James. **Robert Bresson** Ontario : Cinematheque Ontario, 1998.

SEJNADJE-ASKÉNAZI, Enrique. *Benjamim, ou les mémoires d'un puceau* – douceurs et mélancolie du libertinage selon Michel Deville. In : ESTÈVE, Michel (org). Michel Deville. **Études cinématographiques**. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2002.

SÉMOLUÉ, Jean. *Quatre nuits d'un rêveur*, **Téléciné**, oct.-nov.1971, n.173.

_____. **Bresson ou l'acte pur des métamorphoses**. Paris: Flammarion, 1993.

_____. **Bresson ou o ato pura das metamorfoses**. São Paulo: É Realizações, 2011.

SERRET, Gérard (org). **Jean-Jacques Grünenwald**. 1985.

SHILT, Thibaut. **Marginal pleasure and auterist cinema**. The sexual politics of Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Catherine Breillat e François Ozon. Tese apresentada na Universidade de Ohio em 2005. Disponível em: <http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi/Schilt%20Thibaut.pdf?osu1116968586> > Acesso em 01 set. 09.

SIGHT AND SOUND. On Bresson. Nov. 2007, p.27 – 28.

SITNEY, P. Adams. The Rhetoric of Robert Bresson: from *Le journal d'un cure de campagne* to *Une femme douce*. In : QUANDT, James. **Robert Bresson**. Ontario: Cinematheque Ontario, 1998.

SONTAG, Susan. Spiritual Style in the films of Robert Bresson. In: QUANDT, James. **Robert Bresson**. Ontário: Cinematheque Ontario, 1998.

SOURIAU, Anne (org). **Vocabulaire d'esthétique – Etienne Souriau**. Paris : P.U.F., 2010.

SOURIAU, Etienne (org). **L'univers filmique**. Paris : Flammarion, 1953.

SPIRAUX, Alain. Rencontre avec Robert Bresson: “Le dialogue de film a son style propre”. **Combat** 24 juil.1956.

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

STRAW, Will. Letters of introduction: film credits and cityscapes. **Design and culture**; v.2, n.2, jul. 2010; p.155 – 165.

TARGE, André. Ici l’espace naît du temps. In: **Caméra-Styleo**. Robert Bresson. Ramsay Poche Cinéma, 1989.

THOMAS, Chantal. Les prisons. In: **Caméra-Styleo**. Robert Bresson. Ramsay Poche Cinéma, 1989.

TINAZZI, Giorgio. **Il cinema di Robert Bresson**. Venezia: Marsilio Editori, 1976.

TOLSTÓI, Liev. **O que é Arte?** São Paulo: Ediouro, 2002.

_____. **O diabo e outras histórias**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **A Sonata a Kreutzer**. São Paulo: Editora 34, 2007.

TOMITA, Mikiko (org). **Le Cinématographe de Robert Bresson**. Instituto Franco-Japonais de Tokyo, 1999.

TUAL, Denise. **Le temps dévoré**. Paris: Fayard, 1980.

VIEIRA, João Luiz. Cinema e *Performance*. In: XAVIER, Ismail (org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

WHENHAM, John. The Venetian sacred music. In: WHENHAM, John; WISTREICH, Richard. **The Cambridge Companion to Monteverdi**. Cambridge University Press, 2007.

WIENER, Jean. **Allegro appassionato**. Pierre Belford, 1978.

WISHART, Trevor. Sound Symbols and Landscapes. In: EMMERSON, Simon (org). **The Language of Electroacoustic Music**. London: The Macmillan Press, 1986.

WISNIK, José. **O Som e o Sentido** – uma outra História das Músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique medieval**. Paris : Seuil, 1972.

_____. **Escritura e nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sites com enciclopédias e entrevistas

www.oxfordmusiconline.com : site com artigos da enciclopédia Oxford e da versão eletrônica da enciclopédia de música Grove.

<http://www.cnrtl.fr> : dicionário eletrônico do Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales.

<http://www.oqlf.gouv.qc.ca/index.html>: Ofício da língua francesa do Quebec, com o Banque de Dépannage Linguistique

<http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/> > Acesso 05/08/2012.

<http://www.conexaovivo.com.br/noticias/entrevista-marku-ribas-um-barranqueiro-da-gota> : entrevista com Marku Ribas > Acesso em 10 jan. 2012.

<http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=sarde-ent20090319> : entrevistas com Philippe Sarde > Acesso em 5 ago. 2012.

Filmografia de Robert Bresson (em ordem cronológica)

1934 – ASSUNTOS PÚBLICOS (*Les affaires publiques*) - curta-metragem

1943 – ANJOS DO PECADO (*Les anges du péché*)

1945 – AS DAMAS DO BOIS DE BOULOGNE (*Les dames du Bois de Boulogne*)

1951 – DIÁRIO DE UM PADRE (*Journal d'un curé de campagne*)

1956 – UM CONDENADO À MORTE ESCAPOU (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*)

1959 – PICKPOCKET, O BATEDOR DE CARTEIRAS (*Pickpocket*)

1962 – O PROCESSO DE JOANA D'ARC (*Le procès de Jeanne d'Arc*)

1966 – A GRANDE TESTEMUNHA (*Au hasard Balthazar*)

1967 – MOUCHETTE, A VIRGEM POSSUÍDA (*Mouchette*)

1969 – UMA MULHER SUAVE (*Une femme douce*)

1972 – QUATRO NOITES DE UM SONHADOR (*Quatre nuits d'un rêveur*)

1974 – LANCELOT DO LAGO (*Lancelot du Lac*)

1977 – O DIABO PROVAVELMENTE (*Le diable probablement*)

1983 – O DINHEIRO (*L'argent*)

Outros filmes citados (ordem alfabética)

ALMA EM SUPLÍCIO (*Mildred Pierce*), Michael Curtiz. EUA, 1945. Música original de Max Steiner.

O ANO PASSADO EM MARIENBAD (*L'année dernière à Marienbad*), Alain Resnais. França, 1961. Música: Francis Seyrig.

A BANDEIRA (*La bandera*), Julien Duvivier. França, 1935. Música: Jean Wiener.

BAS-FONDS (*Les bas-fonds*), Jean Renoir. França, 1936. Música: Jean Wiener, com colaboração técnica de Roger Desormière.

BEIJOS ROUBADOS (*Baisers volés*), François Truffaut. França, 1968.

BENJAMIM, o despertar de um jovem inocente (*Benjamim, ou les mémoires d'un puceau*), Michel Deville. França, 1968. Música original de Jean Wiener.

O CANTOR DE JAZZ (*The jazz singer*), Alan Crosland. EUA, 1927.

O CAVALEIRO VINGADOR (*Le bossu*), Philippe de Broca. França, 1997. Música: Philippe Sarde.

CADA UM COM SEU CINEMA (*Chacun son cinéma*), episódio dos irmãos Dardenne, 2007.

O CHOQUE (*Le choc*), Robin Davies. França, 1982. Música: Philippe Sarde.

AS COISAS DA VIDA (*Les choses de la vie*), Claude Sautet. França, 1970. Música : Philippe Sarde.

A COMILANÇA (*La grande bouffe*), Marco Ferreri. França / Itália 1973. Música: Philippe Sarde.

O CRIME DO SENHOR LANGE (*Le crime de Monsieur Lange*), Jean Renoir. França, 1935. Música: Jean Wiener com colaboração técnica de Roger Desormière.

GRISBI, ouro maldito (*Ne touchez pas au Grisbi*), Jacques Becker. França, 1954. Música: Jean Wiener.

HOTEL DO NORTE (*Hôtel du Nord*), Marcel Carné. França, 1938. Música: Maurice Jaubert.

INDIAN SONG, Marguerite Duras. França, 1975.

LOLA MONTÈS, Max Ophuls. França/Alemanha, 1955. Música: Georges Auric.

LOLA, Jacques Demy. França, 1961.

MADAME BOVARY, Jean Renoir. França, 1934.

A MOÇA DO TREM (*La fille du RER*), André Téchiné. França, 2009. Música : Philippe Sarde.

A MULHER DO GANGES (*La femme du Gange*), Marguerite Duras. França, 1973.

NOITES BRANCAS (*Le notti bianche*), Luchino Visconti. Itália/França, 1957.

A PRINCESA DE MONTPENSIER (*La princesse de Montpensier*), Bertrand Tavernier. França, 2010. Música: Philippe Sarde.

A REGRA DO JOGO (*La règle du jeu*), Jean, Renoir. França, 1939. Música: Roger Desormière.

LE RIDEAU CRAMOISI, Alexandre Astruc. França, 1953. Música: Jean-Jacques Grünenwald.

A RODA DA FORTUNA (*The band wagon*), Vincent Minnelli. EUA, 1953.

SÃO VICENTE DE PAULA, o capitão das galeras (*Monsieur Vincent*), Maurice Cloche. França, 1947. Música: Jean-Jacques Grünenwald.

SOMBRA DO PAVOR (*Le corbeau*), Henri-Georges Clouzot. França, 1942. Música: Tony Aubin.

VAGAS ESTRELAS DA URSA (*Vague stelle dell'Orsa*), Luchino Visconti. Itália, 1965.

ZABRISKIE POINT, Michelangelo Antonioni. EUA, 1970.

Outros documentos audiovisuais

UN METTEUR-EN-ORDRE: Robert Bresson (62 min): episódio especial do programa da televisão francesa *Pour le Plaisir*, dedicado a *Au Hasard Balthazar* e Bresson.

TOURNAGE de *Mouchette* de Robert Bresson: programa da ORTF de 26 jan.1967, dirigido por Frédéric Rossif e contido no DVD francês de *Mouchette*.

HOMMAGE à Jean Gabin: contém entrevista com Jean Wiener. Dirigido por Solange Peter. Archives INA, 1978.

BRESSON NI VU NI CONNU, François Weyergans, 1994. Contém entrevista com o diretor, realizada em 1965.

Documentos sonoros (alguns, com os respectivos encartes)

Gregorian Chant. Coral da Schola da Hofsburgkapelle de Viena. Philips.

LULLY. **Atys.** Les Arts Florissants. Direção: William Christie. Harmonia Mundi.

MONTEVERDI. **Vespro della Beata Vergine.** Direção: John Eliot Gardiner. Archiv Produktion.

_____ . **Magnificat.** Les Chanteurs de Saint Eustache. Direção: R. P. Émile Martin. DECCA.

_____ . **Vespro per la Salute.** Akademia Ensemble vocal regional de Champagne Ardennes. Direção : Françoise Lasserre. Discos Pierre Verany.

WIENER, Jean, DRÉJAC, Jean. **Au hasard Balthazar (extraits).** RCA Victor 86197.

_____ . **Mouchette.** RCA Victor 87010.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. **Fantasia cromática e fuga BWV 903.** Breitkopf & Härtel.

Dies Irae, Panis angelicus, Requiem aeternum, Salve Regina. In: **Graduale Romanum.**

GRÜNENWALD, Jean-Jacques. **Les Anges du Péché.** Éditions Salabert.

LULLY, Jean-Baptiste. **Suíte n.7** (reconstituição de Fernand Oubradous). Éditions Musicales Transatlantiques.

MONTEVERDI, Claudio. Ego dormio a due voci e B.c. In: **Musica religiosa de Claudio Monteverdi**. Edição de Francesco Malipiero.

_____. **Magnificat a sete vozes das Vésperas da Virgem Maria**. Edições John Kilpatrick.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Missa em dó menor K427**. Breitkopf & Härtel.

_____. **Andante do Concerto para piano e orquestra K488**. Breitkopf & Härtel.

_____. **Fantasia K397**. Bärenreiter Verlag.

PURCELL, Henry. **Come ye sons of art**. Faber Music.

SARDE, Philippe. **Lancelot du lac**. Manuscrito do compositor.

SEYRIG, Francis. **Le procès de Jeanne d'Arc**. Manuscrito do compositor.

SCHUBERT, Franz. **Andantino da Sonata D959**. Breitkopf & Härtel.

WIENER, Jean. **Mouchette**. Manuscrito do compositor.

_____. **Une femme douce**. Manuscrito do compositor.

WIENER, Jean, DRÉJAC, Jean. **Je me marie en blanc**. Éditions Bagatelle.

_____. **J'ai décroché mon téléphone**. Éditions Musicales Transatlantiques.

_____. **Pris au piège**. Éditions Musicales Transatlantiques.

Arquivos de instituições consultados

Cinematheca Francesa:

Fundos do Crédit National

Collection Jaune

Fundos de Pierre Charbonnier

Fundos François Truffaut

Collection des Scénarios

SACEM: arquivos referentes aos filmes *As damas do Bois de Boulogne*, *Diário de um padre*, *O processo de Joana d'Arc*, *A grande testemunha*, *Mouchette*.

ANEXOS

Fizemos entrevistas com os herdeiros de Jean Wiener, de Francis Seyrig e do pianista Michel Briguet (o pianista em *O dinheiro*), com o compositor Philippe Sarde, com dois integrantes do grupo Batuki, com o compositor e cineasta Alain Jomy, com o teórico sobre música para cinema e compositor François Porcile e com o diretor Michel Deville. À exceção das entrevistas de Sarde (por telefone), de Marku Ribas (por e-mail) e de Christian Briguet (por e-mail), todas as outras possuem arquivos gravados em mp3. Transcrevemos aqui (e traduzimos para português do francês, idioma em que foi realizada a grande maioria) alguns trechos.

Entrevista com Alain Jomy, realizada no dia 9 de fevereiro de 2012, no café da Cinemateca Francesa. Jomy é diretor e compositor, conheceu Jean Wiener e foi o nosso primeiro entrevistado, levando-nos ao contato com vários outros.

Como o senhor conheceu Jean Wiener ?

O único estágio que fiz foi com um diretor chamado Marc Allegret, que era um cliente, se podemos falar assim, de Jean Wiener. E a [segunda] mulher de Jean, Susanne De Troyes, era a montadora de Allegret [...] Era um meio muito comunista [...], os dois deuses dele eram Stravinsky e Lênin ou Marx, não sei bem, algo assim. Havia realmente a Música e o Marxismo. [...] E isso não o impedia de frequentar as pessoas mais chiques, sabe. Os concertos de Jean Wiener eram na Salle Gaveau, com um público super-chique, onde ele misturava ...

Os “concertos-saladas”?

Sim, os concertos-saladas. [...] Ele teve um grande sucesso na vida, que foi o *Grisbi*. Não fazia mais música para grandes formações, isso tinha acabado.

E na música de *Grisbi*, há uma certa parcimônia, como acontece nos filmes de Bresson...

Sim, certamente, mas era mais como uma reação contra os filmes daquela época em que havia muita música, não se deve esquecer. Eu acho que não são tanto os planos, o cenário, os figurinos, a atuação, que datam o filme, às vezes, é a música. Por exemplo, quando se escuta, quando se vê os filmes de Guitry, é uma convenção. Música, música, música.

E nos filmes americanos da época...

Sim, Max Steiner, era o princípio do *no silence*. Mas aí era uma outra escola. Não se deve esquecer, Wiener foi influenciado por Satie, mesmo se ele não escreveu música da maneira dele. E Satie era, de um certo modo, *minimal art*.

Acho interessante que Jean Wiener, sendo comunista, tenha trabalhado tanto com Bresson, católico.

Acho que eles se entendiam bem, pois, nos dois, havia o rigor. [...] Bresson era [...] provavelmente perfeccionista e muito angustiado, e, como Wiener era também perfeccionista, devia se sentir seguro com ele.

O senhor viu os filmes que ele fez com Bresson (*A grande testemunha, Mouchette, Uma mulher suave*)?

Sim, na época. [...] Bresson lhe pediu coisas muito pontuais e funcionais. E ele sabia fazer isso também, pois entendia que a música tinha algo a desempenhar num filme.

Entrevista com Sylvain Wiener, neto de Jean Wiener, realizada no dia 24 de fevereiro de 2012, em Saint-Mandé. Sylvain Wiener é contrabaixista.

Como Jean Wiener começou a compor música para cinema ?

Ele era um homem muito generoso e, ao mesmo tempo, conhecia muita gente [...]: Satie, Poulenc, Auric.. Naquela época, antes da guerra, havia entre todos intelectuais e artistas um espírito de grande família, que se reunia no *Bœuf sur le toit* ou em Montparnasse. [...] Foi certamente ao encontrar essas pessoas que ele começou a compor música para cinema. Além disso, era algo que lhe dava prazer... Seu lema era : “Sem música demais, pois é uma imagem”.

O senhor participou das gravações das músicas de seu avô como contrabaixista?

Sim, participei das sessões [de gravação] que fazíamos com o maestro André Girard. [...]. Havia sempre os seus instrumentos favoritos: o acordeon e o trompete. Depois desses, o trombone ; violoncelo, contrabaixo, viola, violino, certamente, também. Ele mesmo tocava piano. [...]. Há o problema da minutagem na música para cinema, algo extremamente preciso, e era André Girard que resolvia [...] : precisa de 7 segundos para isso, 9 segundos para aquilo, mas eles tinham 14... E ele escrevia coisas difíceis. Sua grande qualidade era o trabalho de orquestração: havia poucos músicos, mas aquilo colava à imagem. Ao mesmo tempo, [...] ele fazia parte [...] da escola francesa, que privilegiava a harmonia. [...]. Eu lhe digo, ele fez certamente mais de 350 músicas de filme, então, isso representa alguma coisa: era o seu prazer musical.

E o seu segundo prazer era a política. Ele era do Partido Comunista, um comunista fervoroso. [...]. É por isso que você vai encontrar muitos conservatórios ou asilos que levam o seu nome - Conservatório de Bobigny [que tem o nome de Conservatório Jean Wiener], por

exemplo -, naturalmente, onde as prefeituras são comunistas e que, para lhe agradecer por trabalhar para eles em algumas cerimônias gratuitamente, davam seu nome ao estabelecimento. Essa era a sua contrafaceta. Sabe, na época da Liberação, havia muitos comunistas porque eles haviam sido muito ativos na Resistência. [...]. [O comunismo de Wiener] era mais por idealismo que por amor a Stalin. Isso, ele tinha compreendido bem.

Ao mesmo tempo, ele amava os carros. Era capaz de arrumar problemas para comprar um carro incrível.[...] Adorava dirigir, dirigia como um louco [...], mesmo com 60 anos.

E, mesmo sendo comunista, ele se entendia bem com Bresson ...

Justamente, houve uma espécie de fraternidade depois da guerra, em que os comunistas eram capazes de se entenderem bem com os católicos praticantes.

[...] Depois da guerra, houve [também] essa grande virada, ele fez principalmente música para cinema. [Mas também] escreveu concertos : concerto franco-americano, concerto para acordeon. Lembremos que, mais do que um admirador, era um aficcionado por Bach [...]. Aliás, encontramos nesse concerto [para acordeon] referências a Bach na forma da escrita, no ritmo, na harmonia, etc.

Ele era muito eclético....

Exatamente : muito eclético e muito curioso. Porque a curiosidade é, por ela mesma, o motor do ecletismo. [...] Ele trabalhou como ator [...] num filme com Sophia Loren. [...]; gostava de ficar na frente da câmera. [...]Trabalhou também para a canção, para Piaf, [...] para os companheiros da canção, [...] para todas essas pessoas, que vinham à casa dele. [...] Amava a canção, dizia sempre assim : não existe música pequena e grande, há a música. [...] Não é porque uma canção tem três minutos que ela é pior do que uma sinfonia de 35 minutos. [...] Ele ajudou na eclosão de talentos em vários domínios artísticos, e particularmente no da canção, ele quis ajudar os jovens [...]. Era capaz de ajudar as pessoas sem ter o menor lucro.[...]

Onde ficaram as partituras do seu avô ?

Nós reunimos todas as coisas em um, dois cômodos do Conservatório de Bobigny [...] Tentamos criar uma espécie de museu Jean Wiener e isso não foi jamais feito por falta de meios, dinheiro, organização [...]... acho até que houve um incêndio também. Tudo foi mais ou menos perdido, disperso. [...] Na verdade, tudo estava em caixas de papelão...e, então, como nunca ou pouco se visitava ... Pode-se ter algumas fotocópias dos originais, [mas] as partituras originais, não se tem.

Ele mesmo dizia que não sabia onde estavam todas as suas partituras...

Ele não tinha ordem alguma. Eu posso lhe dizer, quando a gente entrava no salão dele, tinha de tudo espalhado por toda a parte. Se ele mesmo precisasse achar seus papéis ou alguma coisa qualquer, era um cafarnaum. E ele não se interessava de forma alguma em classificar as coisas, organizá-las [...] Pois é, ele era assim, era o seu lado boêmio.

O senhor me falou dos desenhos que ele fazia nas partituras...

Sim, isso acontecia quando ele adormecia, ou quando... porque ele usava uma pena molhada na tinta. Ele não queria ter uma mancha, pois isso o aborrecia. [...] Mas um pequeno desenho a partir de uma mancha não o incomodava. [...] Pegava um lápis vermelho e outro azul e, então, em volta da mancha, fazia uma parte em azul, outra em vermelho e havia a própria mancha que era preta [...]. Veja as partituras dele, havia às vezes um [desenho] por página !

Entrevista com Elisabeth Wiener, filha de Jean Wiener, no dia 27 de março de 2012, em Joinville-le-Pont . Elisabeth Wiener trabalhou como atriz e é cantora e musicista.

Gostaria de conversar sobre os anos 60, quando o seu pai fez três filmes com Robert Bresson. Ele lhe falava de Bresson ?

Na verdade, ele não falava muito de Bresson, [...] O que eu sei é que ele teve muito prazer em fazer esses três filmes, porque eram belos filmes. [...] Meu pai teve uma música que fez bastante sucesso, *Touchez pas au grisbi (Grisbi, ouro maldito)*. Mas ele havia criado uma música com orquestra, cheia de trechos, e, ao final, ele [Jacques Becker] lhe disse : “Ouça, vamos guardar este que é muito bom e vamos colocá-lo o tempo todo”. Acho que com Bresson deve ter sido a mesma coisa, pois Bresson queria muito pouco.

Ele fez coisas bem variadas....

Ele fez coisas bem variadas. Fez, claro, concertos, formas bem clássicas, e coisas muito originais, como o *Concerto para acordeon*. Pois o acordeon era, no começo, na França, um instrumento de *musette*, para dançar. Ele fez, então, [...] o *Concerto franco-americano*: trouxe muito da música americana para a França, a música negra. E, ao mesmo tempo, fez música para cinema, canções para Édith Piaf, enfim, canções...

O que seu pai dizia dessas canções ? Certamente elas não eram tão bem vistas...

Ele não ligava. Dizia sempre que não havia música grande e pequena, mas sim, que havia música, música boa e ruim em todos os gêneros e estilos. Ele também era a favor da música popular. Quando estava bem idoso (pois foi um pai idoso para mim), eu o levei a um *show* de *rock*. [...] Ele gostou muito, embora o volume fosse alto demais, os ouvidos dele não suportavam bem. No entanto, ele observava : “É formidável, isso parece com canções, com a

música clássica, são os mesmos acordes.”[...] Ele gostava do que fosse bom em todos os estilos de música. Se havia um único tipo que ele não gostava muito, era a música dita contemporânea...

Boulez ?

Boulez, Schaeffer, isso não o tocava. Dizia que era música sem alma, [...] sem coração.

Michel Deville me contou que convidou seu pai para fazer a música do filme *Benjamim* para que ele recebesse os direitos de autor, visto que estava com dificuldades financeiras.

É possível, ele tinha frequentemente dificuldades [risos]. Meu pai não pagava os impostos e, então, regularmente o “pegavam” e, de uma vez só, tinha que pagar muito dinheiro. Era muito perdulário, pois tinha sido muito rico quando jovem. A família dele já era extremamente rica. Então, antes da guerra, quando ele fazia *tournées* com Clément Doucet, eram astros, iam ao mundo inteiro. Como era de origem judia, durante a guerra, teve que se esconder. Foi aí que ele conheceu a minha mãe. Fazia filmes e o regente da orquestra, Roger Desormière, assinava em seu lugar. [...] Ganhava pouco dinheiro, não era fácil de trabalhar. E, quando ele encontrou minha mãe, ela era sindicalista, comunista, feminista, tudo isso. Então, ele mudou de vida de uma hora para outra. Mas sempre continuou muito esbanjador. Tinha menos dinheiro, duas famílias, portanto, dívidas. A outra família morava nos Champs-Élysées e se habituara a viver de forma bem burguesa. [...]. Quando eu era pequena e ia à escola, ele me dava dinheiro. E, em casa, minha mãe dizia : “Não pagamos a eletricidade!”

Ele se tornou comunista por causa da sua mãe?

Certamente. Mas era um comunista ingênuo. Não seguia o que acontecia na política. E como minha mãe era uma comunista ferrenha, para ela, tudo o que se falava eram mentiras. Mas ele não sabia. Dizia sempre que tinha dois ídolos, Lênin e Jesus Cristo – embora nem fosse cristão - porque eram homens que queriam o bem dos pobres.

Ele compunha sempre?

Ele tocava sempre, improvisava todos os dias. Não podia passar um dia sem tocar piano.

Eu vi as partituras dele, há muitos desenhos.

Sim, às vezes ele se enganava, mudava o que não achava bom. Quando precisava trocar todos os instrumentos, fazia um grande desenho. Muito bonitos os desenhos dele.

Eu consegui achar algumas partituras dele no Conservatório de Bobigny.

Sim, minha mãe lhes deu porque, na época, era amiga do prefeito de Bobigny, que era comunista. Ela sabia que eu não tinha um espírito de conservação. No começo, lá era como a

nossa casa, minha mãe lhes tinha dado os móveis e arrumado, tudo estava classificado... Agora, tudo foi retirado, é qualquer coisa.

Entrevista com François Porcile, realizada no dia 15 de março de 2012, em Paris. Porcile escreveu vários livros sobre música para cinema e é também compositor.

O senhor poderia falar sobre o compositor Jean-Jacques Grünenwald ?

Sei que ele era amigo de Roland Tual, o produtor de *Anjos do pecado* [...]. Na verdade, acho que Bresson não tinha um conhecimento particular da música de Grünenwald [na época do filme].

O senhor não acha que havia uma afinidade entre eles ?

Sim, provavelmente [...]. Mas eu acho que Bresson queria manipular a música de maneira diferente. É um pouco o problema de muitos diretores: mesmo conhecendo bastante a música, é o único elemento do filme que eles não controlam.

Grünenwald usou um pseudônimo quando trabalhou para Michel Deville, Jean Dalve...

Sim, Jean Dalve. E é engraçado que você fale disso, pois Michel Deville tinha exatamente a mesma posição de Bresson: prefiro partir de uma música que eu conheço e construir meu filme em torno disso. E é verdade que Grünenwald fez os quatro primeiros filmes de Deville.

Grünenwald disse, certa vez, que a música deveria ser “decorativa” no filme...

É o que se dizia na época... Ao mesmo tempo, ele tentava impor, e isso era talvez um erro, formas musicais da composição clássica no cinema. Não sei se você viu *Antoine et Antoinette* de Becker, que gira em torno de um bilhete de loteria perdido e depois achado. Há toda uma sequência que é a procura desesperada por esse bilhete de loteria e Grünenwald montou uma fuga para ela. É bobo, nela não tem nada a ver com a forma da fuga na música.

Esse não era o caso de Jean Wiener...

Mas [...] Jean Wiener é multiforme. Foi um dos primeiros a tocar *jazz* na França, e, além disso, era amante do cinema. [...] Wiener estava entre os grandes compositores que compreenderam que o cinema sonoro era verdadeiramente uma abertura [...]. Na França, ele e Maurice Jaubert, na Alemanha, Hans Eisler...

Houve um compositor que só trabalhou num filme de Bresson, Francis Seyrig...

Então, Francis Seyrig [...] morreu num acidente de montanha [...]. Era mais ou menos autodidata.

Ele foi aluno de Messiaen?

Não, mas sabe, na época, Messiaen tinha alunos propriamente ditos, que tinham passado numa prova, e aí ele admitia ouvintes livres. Efetivamente, ele [Seyrig] assistiu aos cursos de Messiaen, mas não era aluno inscrito.

Porque na época de *O ano passado em Marienbad*...

Mas espera, aí é uma outra história. Resnais foi falar com Messiaen, que recusou, dizendo que jamais escreveria música para cinema. Ele foi categórico e foi aí que Seyrig entrou. A mulher de Resnais [a atriz Delphine Seyrig] na época lhe disse: “por que você não fala com o meu irmão...”

Li num número de *Cahiers du Cinéma* que Resnais escolheu o compositor do filme por meio de um concurso entre os alunos de Messiaen...

Ah, Resnais fala de concurso ? Parece-me que as coisas são muito mais simples... Como eu lhe havia dito, em *Anjos do pecado*, Grünenwald era amigo de Roland Tual... Bem, o interessante de Francis Seyrig, é que ele começou fazendo música de filmes publicitários. Justamente, ele adquiriu uma certa técnica. E ele trabalhou com um realizador importante, Alexeyeff, [que fazia] filmes de animação. [...] Uma das qualidades que a música de cinema deve ter é a precisão. E isso também, falávamos de Grünenwald, era o tipo de compositor incapaz de se dobrar à minutagem, às mudanças de uma sequência para outra.... Ele fazia comentários, não era realmente uma música orgânica.

E Seyrig fez tão pouca música para longas-metragens...

Depois de 1964, ele tentou fazer música de concerto e não deu muito certo para ele. [...]. Eu o encontrei uma vez... um tipo muito inquieto, muito incomodado pelo sucesso da irmã.

E, finalmente, o último compositor que trabalhou com Bresson, Philippe Sarde...

Aí também é uma questão de produção. O irmão dele era o produtor de *Lancelot* e de *O diabo provavelmente*.

Alain Sarde era o produtor de *Lancelot* ?

Sim, co-produtor.

E o que o senhor pensa da utilização da música nos filmes de Bresson ?

Sobretudo conceitual e domada. Justamente, o que me incomoda nos seus primeiros filmes é sentirmos que não era aquilo que lhe interessava realmente. Acho que, dos três que ele fez com Grünenwald, *Diário de um padre* é o que mais se aproxima do que ele fez a seguir. Em *Pickpocket*, a música de Lully tem um papel bastante sóbrio, um contraponto muito audacioso e que funciona de forma notável. Mas, na verdade, o que fica pra gente da música em Bresson, são, sobretudo, as vozes, os timbres das vozes.

É bem difícil encontrar as partituras originais de música para cinema. Quando eu perguntei pelas músicas de Wiener nas Éditions Musicales Transatlantiques, disseram-me que, na época, era comum que os editores se encarregassem de custos na gravação, mas que a música não era necessariamente impressa.

Sim. O que fazia o editor? Ele paga o estúdio, os músicos, o maestro e os copistas. Ponto final. Os filmes que tinham uma música com muito prestígio, como a de Georges Auric para *Les mystères de Picasso*, por exemplo, acabavam tendo sua música editada, mas era raro.

E as partituras normalmente ficavam com o compositor?

Em princípio, o compositor as arquivava. Veja o caso, por exemplo, de Georges Delerue, há muito pouca coisa impressa. Mesmo aquelas [as partituras] dos filmes de Truffaut. O que eu tenho, são cópias manuscritas.

O fato de que grande parte das partituras não esteja nas bibliotecas dificulta o trabalho de pesquisa, pois devemos convencer os herdeiros a procurarem partituras de seu pai, avô ...

Sim, veja uma coisa horrível, por exemplo, que aconteceu com Baudrier. Ele fez músicas muito boas para René Clément. Um dia, eu falei com a filha. Quase toda a sua música para cinema desapareceu porque a viúva tinha doado tudo a um convento de irmãs religiosas, que não viam o interesse desse monte de música e, então... lixo ! Como havia muito pouca coisa impressa, 95% de sua obra se perdeu.

Entrevista com o diretor Michel Deville, de cujo filme *Benjamim, o despertar de um jovem inocente* Bresson utilizou um extrato em *Uma mulher suave*. Realizada no dia 22 de março de 2012, em Billancourt. Como Bresson, Deville trabalhou com Jean-Jacques Grünenwald nos seus primeiros filmes e nos contou um pouco sobre o compositor.

O senhor dizia que Bresson esteve na rodagem do seu filme *Benjamim...*

Na época, ele não vinha por minha causa, mas por Mag Bodard, que produzia o seu filme seguinte. [...] É difícil colocar um extrato de um filme num outro, é preciso ter os direitos [...] e seria mais fácil para ele se fosse um filme produzido também por Mag Bodard.

E o senhor também deu o seu acordo a Bresson ?

Sim, embora isso tenha se passado mais entre Bresson e Mag Bodard. Mas eu fiquei muito lisonjeado, não tinha nada contra, era um prazer estar num filme de Robert Bresson.

Como o senhor usa normalmente a música pré-existente do repertório clássico nos seus filmes ?

Às vezes, eu pego a música de um disco já gravado por gostar ou quando a música é muito difícil de tocar, como Bela Bartok. [...] Então, prefiro ter a melhor interpretação. Mas Mozart é mais fácil de interpretar tendo um bom músico. [...] Às vezes, o maestro André Girard, da orquestra da Radio France, gravava só as passagens que me eram necessárias.

E a orquestra que vemos em *Benjamim* ?

Eles fazem de conta que estão tocando. Nós chegamos mesmo a gravar a música antes para tê-la nas cenas de danças (e há muitas no filme). Então, contrariamente ao que é feito de hábito, gravamos a música antes de toda a imagem.

E o senhor mesmo escolheu as peças tocadas no filme?

Sim. Desde sempre, antes mesmo que eu me tornasse diretor profissional – comecei fazendo curtas amadores -, eu colocava a música. Comecei a anotar todas as músicas que encontrava no rádio. [...] Anotava sobretudo os temas : no cinema, não há tempo, não estamos num concerto, é preciso que a música se imponha e que ela seja bem simples. Em geral, não pego trechos com uma grande orquestra, pois é algo muito rico. O melhor é usar um instrumento, dois [...]. Mozart ou Haydn, [por exemplo], é música leve.[...] Mesmo assim não há regra : eu [já] usei um trecho de Bela Bartok bem violento [...].

Benjamim é uma exceção. Há vários músicos [...]. Mozart, Rameau, é da mesma época do filme. Geralmente, eu não procuro uma música que cole tanto ao filme, mas um contraponto, algo que conte outra coisa.

E, como Bresson nos últimos filmes dele, em *Benjamim* o senhor teve a preocupação de justificar a música.

Sim. *Benjamim* se divide em duas partes : os preparativos para a festa e a festa. Em toda a parte antes da festa, não há música [orquestral]. Ela começa justamente quando há essa pequena orquestra que ensaia. Houve uma violação dessa regra que me foi imposta por Mag Bodard : ela me pediu para colocar música nos créditos.[...] Mas eu estava tão feliz de fazer um filme (estava saindo de um período de encomendas) [...], que não recusei o pedido [...]. Segunda coisa que ela me pediu : que eu fizesse trabalhar Jean Wiener para que ele ganhasse os direitos autorais, porque ele estava com problemas financeiros. [...] E eu gostava bastante de Wiener [...]. Ele compôs uma música no estilo da época, muito bem feita.

O senhor trabalhou com outro colaborador de Bresson : Jean-Jacques Grünenwald.

Sim, Grünenwald foi o compositor dos meus quatro primeiros filmes. Eu o escolhi por duas razões. Em primeiro lugar, porque ele fez a música do primeiro filme em que fui diretor assistente-estagiário, *La vérité sur Bébé Donge*, e o segundo também, *Les amants de Tolède*. Eu gostei muito da música desses filmes. E o personagem tinha me divertido também: certa

noite [...], quando íamos ver uma primeira montagem, houve um problema na sala de projeção e era preciso esperar; Grünenwald se sentou ao piano no canto da sala e começou a tocar todos os temas do filme, transformando-os [...]. Foi uma diversão, ele podia fazer de tudo : à maneira de Chopin, pastiches, foi muito engraçado. [...] Mas, ao mesmo tempo que era divertido, havia classe.

Em segundo lugar, para *Ce soir ou jamais*, era preciso uma música de dança e eu não queria um músico especialista em dança, eu queria justamente...bem, ele era um músico muito sério, organista em Saint-Sulpice, tinha escrito uma ópera. [...] Então, quando esse tipo de compositor se diverte fazendo música de dança [...], é, de qualquer modo, uma música bem escrita. É melhor, não é convencional.[...]

No meu quarto filme, nós nos aborrecemos um com o outro. Porque, para esse filme (*L'appartement des filles*), ele fizera uma maquete de toda a música para se divertir [...]. Havia de tudo: sons um pouco deformados, etc... Eu tinha adorado essa maquete, era muito engraçada, original. Então, durante montagem do filme, fomos gravar a música. E, como ele não tinha tempo, havia confiado a orquestração da maquete a Jacques Météhem, que tinha uma grande orquestra. E achei catastrófico : era pesado, 60 músicos, não havia mais o humor, a leveza da pequena maquete. [...] Nós nos aborrecemos porque, quando ouvi a música, eu lhe disse : eu vou ficar com a maquete. Ele respondeu: não é possível, é uma maquete. [...] Ele não fez o filme seguinte, não quis fazê-lo.

Ele usou um pseudônimo por ter preconceito contra a música de cinema?

Não foi ele, foi o seu editor que, na época, pediu que ele trocasse de nome para os filmes. [...] Dalve, é “wald” ao contrário. [...].

Nos temas de Grünenwald, ou, pelo menos, nos que ele escreveu para Bresson, a gente sente um pouco a influência do órgão...

Não só ele tocava em Saint-Sulpice, mas no seu salão [...] tinha um órgão.[...] Nós nos víamos para falar da música do filme. Então, ele a tocava ao piano para mim (tinha também um) [...] e, às vezes, ia ao órgão para ouvir como soaria a orquestra, os outros instrumentos.

Entrevista com Nelly Seyrig, viúva de Francis Seyrig, em 29 de março de 2012, em Paris.

Nelly Seyrig trabalha até hoje com decoração para vitrines.

Como o seu marido começou a compor música?

Ele fez estudos de Matemática, tinha muito talento para a matemática. Mas, depois, um dia, acho que ele disse aos pais que tinha vontade de escrever música.

Ele já tocava um instrumento ?

[...] Ele tocava piano. Quando ele compunha, tocava [...] piano.

Mas era músico de formação ?

Não, ele não tinha formação de músico, era mais matemático.

E ele fez *O ano passado em Marienbad*...

Naquele momento, meu marido já havia escrito música para curtas-metragens de animação de Alexeyeff e coisas assim. E Resnais, [...] como ele não chamava nunca o mesmo compositor, perguntou-lhe se não queria fazer a música de *O ano passado em Marienbad*.

Resnais disse numa entrevista que ele escolheu Francis Seyrig depois de ter proposto a música de *O ano passado em Marienbad* a Olivier Messiaen e este ter recusado.

Por meio de Messiaen ? Isso me surpreende, penso que escolheu meu marido por meio de Delphine, com quem ele vivia naquele momento.

O órgão é muito importante na música de *O ano passado em Marienbad* ...

Sim [...]. Íamos todas as noites ao órgão que fica [numa igreja] perto do Halles. [...] Era uma igreja protestante. Íamos [...] com Alain Resnais, minha cunhada Delphine [...], e também Colpi, que trabalhava muito com Resnais, era seu assistente.[...] E foi uma mulher, [uma] organista, que dirigiu tudo isso. [...]

E a participação dele em *O processo de Joana d'Arc* de Bresson ?

Foi onde tudo começou.

Foi antes de *Marienbad* ?

Foi antes de *Marienbad*, porque ele tinha sido casado, antes de mim, com uma moça que havia atuado num filme de Bresson. Ela se suicidou, há muito tempo. [...] Havia já vários anos que eles estavam separados.

Como ela se chamava ?

Nicole Ladmiral.

Ah, sim, ela trabalhou em *Diário de um padre*, um filme de 1951.

De 51 ? Eu conheci meu marido nessa época, 50 e alguma coisa.

Como a senhora o conheceu ?

Nós não nos conhecemos pelo cinema, mas no Glénans, que era uma associação de barcos a vela [...], fundada [...] por Resistentes, que, no fim da guerra, queriam ir para aquelas ilhas ao longo da Bretanha para repousarem. [...] Entrei para esse clube [...] e foi assim que eu conheci Francis, porque ele adorava a vela e o mar.

Na verdade, o que Bresson deixou de música em *O processo de Joana d'Arc* é bem pouco.

Eu acho que Bresson era muito difícil. Para *O processo de Joana d'Arc*, ele encurtou a música, fez várias coisas, só pegou a metade dela ou um quarto, não sei mais exatamente. [...] Meu marido estava escrevendo uma ópera quando morreu.

Foi num acidente ?

Sim, foi um acidente, foi horrível, no dia de Páscoa.

Entrevista por telefone com o compositor Philippe Sarde, em setembro de 2012.

O senhor ficou incomodado pelo fato de haver tão pouca música em *Lancelot do lago*?

De maneira nenhuma. Foi formidável trabalhar com Bresson e foi pelo filme. Nós éramos cúmplices. Ele me falava muito do filme, da montagem ...

O senhor esteve presente na filmagem ? Pergunto isso porque frequentemente o compositor só é chamado no fim da edição para fazer a música.

Estive presente desde o início do filme, foi um trabalho desde o roteiro. Em geral, eu nunca trabalho somente no fim da edição do filme. Bresson não gosta de usar música. Eu lhe expliquei, então, que a música pode dizer coisas que não se vê na imagem. Por exemplo, a música dos créditos de *Lancelot do lago*, é a batalha que não vemos no filme. Só vemos os corpos depois.

A respeito do filme seguinte, *O diabo provavelmente*, como foi exatamente a sua participação no filme?

É a música da flauta e, na verdade, tudo o que não é clássico, é composição minha. Eu até gravei uma missa com um grupo de solistas. Eu a gravei em som direto e Bresson usou um pedaço em outra parte do filme.

O senhor também trabalhou no último filme dele, *O dinheiro* ?

Sim, mas eu só fiz uma escala que ele não usou, e não quis colocar meu nome nos créditos.

Entrevista por e-mail com Christian Briguet, filho do pianista Michel Briguet, em abril de 2012. Christian Briguet é engenheiro de som.

Como se deu o contato entre Bresson e o seu pai ?

Uma pessoa da equipe de Bresson, procurando um pianista, entrou em contato com um professor de piano do Conservatório de Boulogne-Billancourt. Eu mesmo trabalhava nesse conservatório na época. Este professor conhecia meu pai e me falou sobre isso, pois pensava que ele provavelmente poderia ter o perfil desejado. Conversei com o meu pai que, tal como de hábito, quando lhe apresentávamos um projeto, começou dizendo “Não”, que não tinha

tempo... Foi preciso toda a diplomacia da minha mãe para que ele aceitasse entrar em contato com a equipe de Bresson. Seguiu-se uma fase de seleção, encontro com Robert Bresson, etc. Finalmente, disseram que meu pai tinha sido escolhido: primeiramente, porque era capaz, após ensaios, de tocar a *Fantasia cromática* totalmente com a mão esquerda, enquanto podia, simultaneamente, derrubar um copo com a mão direita! Em segundo lugar, porque a notoriedade de meu pai não era tal que ele pudesse ser reconhecido imediatamente ao aparecer na tela. Assim, ele poderia se misturar aos atores amadores.

O que ele lhe contou a respeito da filmagem?

Durante a filmagem, a ordem de Bresson era de, sobretudo, não “interpretar um papel”, de ficar o mais neutro possível e de não “conferir nenhuma emoção na atuação”. Meu pai, que era extremamente vivo, reativo e cheio de energia, deve, certamente, ter tido dificuldade em controlar um temperamento que não lhe era natural de jeito nenhum. Eu acho que me lembro de tê-lo ouvido reclamar sobre esse assunto.

Meu pai, que era, como muitos artistas, bastante original, tinha o hábito, nos 15-20 últimos anos de sua vida, de passar mais ou menos a metade de suas semanas tocando em seu piano de armário transportado numa caminhonete, e isso em várias florestas da região parisiense. Assim, durante vários dias por semana, no inverno e no verão, a sua residência foi essa caminhonete, onde ele tocava piano, fazia suas refeições, dormia num colchão de camping! Isso tudo trazendo muito inquietude para a minha mãe, que tinha medo que ele fosse atacado. Tendo a filmagem de *O dinheiro* durado talvez uns quinze dias, meu pai propôs a Bresson de morar na proximidade dos lugares de filmagem em sua caminhonete. Assim, ele, que era sempre muito impaciente e tinha horror de “perder seu tempo”, estava disponível e não muito longe, a cada vez que as necessidades de filmagem exigissem sua presença. E entre as filmagens, meu pai podia, desta forma, dedicar-se ao seu trabalho de pianista ou de professor de piano, já que acontecia também de receber certos “grandes” alunos em “suas florestas”.

Na qualidade de filho de Michel Brigue, assim como, de engenheiro de som, o que o senhor pensa da sequência em que ele toca piano?

Eu confesso que, escutando a sequência, minha primeira impressão foi: “Não é meu pai que está tocando”. Não encontrei nem o toque, nem a expressão dele... Há, naquele momento, um lado mecânico da interpretação que não lhe era familiar. Falei sobre isso com um aluno antigo dele, que o conhecia muito bem. Ele me disse que sentia também “um incômodo” no momento da sequência da *Fantasia cromática*. Aventamos juntos uma possível modificação do ritmo do pianista no momento da montagem do filme por alguma razão técnica de sincronização com a imagem ou outra.

Entrevista por e-mail com Marku Ribas, ex-integrante do grupo Batuki.

Quem fazia parte do grupo Batuki, como vocês se conheceram e como foi a formação do grupo? Qual era a função de cada um?

O Batuki era formado por mim, Mário Clinton, Mané Gomes e Wilson Sabrito. Todos tocavam violão e percussão. Nós nos conhecemos em Paris, no início de 1970.

Como foi o contato com Robert Bresson?

Cheguei até Robert Bresson por intermédio de um ator marroquino chamado Muhamed, com o qual dividi um apartamento por algum tempo.

Vocês gravaram as músicas previamente ao filme ou as compuseram especialmente para ele?

As músicas eram anteriores ao filme. [...]

Qual foi a participação exata de Michel Magne no filme?

Nossas canções foram gravadas no estúdio de Michel Magne. Desconheço outros envolvimento dele no filme.

Teve algum contato mais direto com Bresson durante as filmagens? Você lembra de algum fato curioso que tenha ocorrido?

Conheci Bresson e gostei muito dele, era uma pessoa muito agradável. Um dia, caminhando por uma ponte até o *set* de filmagens, eu assobiava e carregava meu violão debaixo do braço, como se ele fosse uma metralhadora. Bresson gostou dessa cena e a registrou. Apesar de não ter sido incluída no filme, esse fato me marcou.

Entrevista com Wilson Sá Brito, ex-integrante do grupo Batuki, no dia 11 de outubro de 2012, em São Paulo.

Como você chegou a Paris?

Eu fui para lá com 20 anos. [Antes], fiquei meio ano exilado no Chile, fiz um autoexílio. Era o primeiro golpe [militar], [...] resolvi cair fora. Fui para o Chile estudar Economia. [...] Lá eu não fiz Economia, fiz Música. Depois, eu me mandei para Paris. Cheguei em novembro de 66. Havia pouquíssimos brasileiros. Conheci um chileno que me levou ao professor Max Deutsch. [...] Pedi uma bolsa para ele [...], fiquei dois anos como bolsista [...], tendo aula particular de música contemporânea. Max Deutsch era o representante da escola dodecafônica em Paris. [...] Ele tinha altas brigas com Boulez.

Aí, eu conheci um refugiado angolano, o Mário Clinton. [...] Era um angolano negro, que já estava há dois anos estudando na Sorbonne, um cara com umas ideias muito legais sobre o mundo afro-universal, toda essa coisa que hoje se vê dos Black Panthers, etc [...].

Ele estudava Música?

Estudava Sociologia. Ele tocava com mais dois refugiados, um pintor venezuelano [...] e um chileno [...] nas reuniões do partido comunista, nos bares [...]. Numa dessas, ele me convidou para tocar. [Ele] me chamou para fazer o Duo Berimbau. A gente tocava música brasileira, bossa-nova. [Mário] era um angolano que passava por brasileiro.

Ele não falava português com sotaque de Angola?

Não, era incrível, ele falava parecendo brasileiro.[...]

E ele se interessava já pelo Brasil?

Já. Ele sabia muito mais coisas do que eu, [...] conhecia toda a história da música brasileira. Naquela época, vê como a gente estava avançado e isso era coisa do Mário – eu era mais existencialista, foi aí que eu descobri a minha africanidade, o meu avô negro – [a gente pensava no] desenvolvimento paralelo e similar de culturas, sobretudo na cultura luso-afro-brasileira, onde houve uma mestiçagem forte. E essa era a nossa proposta: absorver e fazer uma música desse mundo luso-afro-brasileiro. O Batuki nasceu de uma perspectiva transcultural.

Durante 4 anos, foi o Duo Berimbau. Em 70, chegou o Marku Ribas, que era mais músico, um talento. E tinha chegado o Manuel Gomes.[...], também um refugiado angolano. Aí, deu-se um encontro de cabeças: a gente fez o Bra-Son 70, que depois virou Batuki.

E o contato com Michel Magne?

[Havia um outro músico brasileiro que conheceu Michel Magne]. Marku também conheceu Michel Magne, que nos propôs fazer um LP. A gente ficou uma semana na casa dele, no castelo. Ele gostou da gente: fomos para lá, não pagamos nada. E ficaram as fitas com ele. Isso que tu vê é uma cassete que o Marku Ribas trouxe.

E as fitas e o LP?

Todo o projeto caiu porque o Marku foi embora e aquilo ali era em cima do Marku.

Por que o Marku foi embora?

O Marku tinha uma trajetória dele, tinha uma proposta da Martinica, tinha família...

E tudo isso foi antes do filme, as músicas não foram feitas para o filme?

Não, a gente estava fazendo esse projeto e apareceu o Bresson.

O Marku me escreveu que o contato com o Bresson foi por meio de um ator marroquino...

Ah, eu sei.. um ator que saía com a filha do Chaplin, Geraldine... A gente andava nesse meio, Paris era pequeno, não é como agora.

Pelo que me lembro, a gente estava lá na Cidade Universitária. Essa é a minha versão, mas é uma versão em dúvida: Bresson nos escutou, uma vez, de tarde, ensaiando nos jardins da Cidade Universitária e gostou da gente. [...]. Ele foi falar com a gente [...] Mostramos as músicas para ele que tínhamos gravado no estúdio de Michel Magne. A gente nem sabia qual ele ia escolher.

Ele nos colocou no roteiro enquanto estava fazendo o filme, era bem ágil, né? Ele não veio com uma coisa fixa, senão a gente não teria entrado. Acho que ele estava muito aberto.[...] No dia da filmagem, a equipe era pequena, ele foi muito afável. A gente chegou lá e já estava tudo armado. Entramos no *bateau*, já tinha uma câmera fixa [...]. Tocamos, fizeram o barco andar. Chegamos por trás da ponte, [...] sabe aquela ponte que fica quase em frente ao Louvre? Foi ali.

Ele gravou o som também de vocês?

O som já estava pronto. [...] E depois, a gente foi ao lançamento. Foi nos Champs-Élysées. Estava cheio.

O filme foi bem recebido?

No final, aplaudiram. [...] [Lá] a gente viu que foram três músicas que entraram [e] que ele pegou outros músicos. [...] Na verdade, eu acho que a gente era a parte transcultural do filme.

Musséke [Sá Brito nos fala da letra e da estrutura de cada uma das músicas do filme]

Musseke é favela. Ele está falando da pobreza, do Terceiro Mundo, do negro. O início é meio difuso, aí, ele começa a caminhar. É a história do trabalhador que chega no Musseke, na favela, num fim de tarde. Não era aquela favela de hoje, era [...] mais calma.

“Minha gente a me abraçar”: era muito otimista, era a época do sonho com um mundo melhor, de paz e amor.

“Ei, andei mar” é a nostalgia do refugiado.

“Vou trazendo a cada passo a vontade de ficar” na favela. Na verdade, isso é uma valorização, [...] uma homenagem à favela. [Mas] o cara que fez isso não era um favelado. Mário era um cara da burguesia angolana. Eles (Mário e Mané) não falavam kimbundu, falavam português.

Tem poucos acordes, o violão do Mané Gomes é muito suingado, ele é que fazia as ligações. [...] Aquele refrão cantado e depois o Marku indo embora era meio no sentido do *jazz*: uma base e depois vai um solista; em geral, era o Marku que sabia fazer isso. Essa música foi do Marku, mas a gente conversava. Porque o Marku não tinha ideia, a gente tinha: da história do

negro, da história da África, da História do Brasil. Eu era um intelectual organizador, o Mário era o intelectual de ações públicas, o Mané era um estudante que tocava bem.

Jangada

Este é um ritmo de cateretê, que o Marku trouxe de Minas. Isso é coisa de Pirapora. Se bem que tinha o ambiente, pois ele não fazia essas músicas antes: [o ambiente] trouxe [para ele] uma memória africana.

[O início] é uma roda de viola que os três faziam juntos. Essa viola tem um suingue muito sutil, mas muito poderoso. Você vê que ela preenche os espaços, tem pouca nota. A gente estudava *jazz*, isso não caiu do céu. Outra coisa: nessa época, o único trabalho que tinha essa ligação era o do Jorge Ben. A gente colocava para pessoas escutarem e elas nem achavam que era música brasileira, nem que era música africana.

Porto Seguro [ele não tem o arquivo, mostro o filme para ele]

Acho que é uma música do Marku, que ele trouxe para o Brasil. É tipicamente brasileira, nem tanto africana. É uma MPB, nem entraria no LP do Batuki. Acho que a gente entrou na dele.