

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO
PROJETO EXPERIMENTAL (CINEMA)

ROBERT BRESSON E A MÚSICA

LUÍZA BEATRIZ AMORIM MELO ALVIM

NITERÓI
JULHO / 2010

Robert Bresson e a música

Projeto experimental em Comunicação Social, Habilitação Cinema, Universidade Federal Fluminense, apresentado no dia 01/07/2010. Banca: Fernando Morais da Costa (orientador), José Carlos Monteiro e Elianne Ivo Barroso.

RESUMO

Embora a música tenha sido usada com bastante economia nos filmes do diretor francês Robert Bresson, seu papel não foi menos importante, seja como música original, seja como oriunda do repertório clássico pré-existente, extra-diegética ou diegética, trazendo novos significados para o filme, principalmente por conta do referido repertório clássico, já com seus significados próprios no campo da Musicologia. Além disso, utilizamos o conceito de “paisagem sonora” de Murray Schafer para fazer o estudo dos ruídos e vozes, salientando a sua organização musical, daí a pertinência de tal conceito neste estudo da música no cinema de Robert Bresson.

Palavras-chave: Robert Bresson – música - cinema

AGRADECIMENTOS

À professora Suzana Reck Miranda (UfsCar), grande inspiração deste trabalho.

Ao professor José Carlos Monteiro (UFF), o primeiro interlocutor e incentivador, cujas indicações de bibliografia foram fundamentais.

Aos professores Miguel Freire (UFF), Elianne Ivo (UFF) e ao doutorando Ivan Capeller (UFF), grandes incentivadores.

Ao orientador Fernando Morais (UFF), pela força e ajuda na organização deste trabalho.

Ao professor João Luiz Vieira (UFF), pelos seus cinco cursos que frequentei, essenciais na minha formação de Cinema.

Aos professores da ECO-UFRJ, por acreditarem neste trabalho e o aprovarem para o doutorado em Comunicação.

A Plínio Bariviera, companheiro na alegria e na tristeza.

Aos meus pais, por permitirem que o percurso deste caminho curioso tivesse sido possível.

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

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. MÚSICA EXTRADIEGÉTICA	14
1.1. MÚSICA ORIGINAL	14
1.2. MÚSICA PRÉ-EXISTENTE DO REPERTÓRIO CLÁSSICO	19
2. MÚSICA DIEGÉTICA	30
2.1. MÚSICA ORIGINAL	30
2.2. MÚSICA PRÉ-EXISTENTE DO REPERTÓRIO CLÁSSICO	33
2.3. MÚSICAS CONTEMPORÂNEAS	37
2.4. NÚMEROS MUSICAIS	38
3. RUÍDOS E VOZ	46
CONCLUSÃO	66
BIBLIOGRAFIA	68

INTRODUÇÃO

Os filmes do cineasta francês Robert Bresson costumam ser estudados 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. (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. (p.69)

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

Entretanto, percebemos que, embora usada com bastante economia, a música não estava ausente nos filmes de Bresson e mesmo possui um papel fundamental. Na verdade, a sua esparsa presença chama para ela uma atenção muito maior, ao contrário do que Claudia Gorbman (1987) observara quanto ao cinema clássico hollywoodiano, cuja música onipresente resultava no fato de que os espectadores deixavam de ouvi-la e se concentravam apenas nas ações e nos diálogos.

Baseando-se nas observações de Jean Sémolué (1993) a respeito da música nos filmes de Bresson, podemos mesmo usá-la como critério para dividir a sua obra em fases. Assim, numa primeira fase, destaca-se a colaboração do compositor Jean-Jacques Grünenwald, responsável pela música original dos três primeiros longametragens, que é em geral, música extradiegética e está bastante presente, embora menos se compararmos com o cinema americano da época. Na segunda fase, comportando os filmes *Um condenado à morte escapou* (1956), *Pickpocket* (1959), *A grande testemunha* (1966) e *Mouchette* (1967), a música extradiegética ainda está bastante presente, porém agora está representada principalmente por música do repertório clássico¹ pré-existente (o filme *O processo de Joana D'Arc* pertence a essa fase, mas não tem essas características). Finalmente, numa terceira fase, a partir de *Uma mulher doce* (1969) praticamente desaparece a música extradiegética e o repertório clássico permanece na maior parte dos filmes, porém agora como diegético e bem pouco frequente.

As peças do repertório clássico musical vão de Monteverdi a Schubert. Temos, assim, o *Kyrie* da *Missa em dó menor* (K 427), de Mozart (em *Um condenado à morte escapou*), arranjos da ópera *Atys* de Lully (em *Pickpocket*), o segundo movimento da

¹ Uso aqui a palavra clássico como sinônimo de “erudito”, ou melhor, de “música de concerto”.

Sonata n° 20 de Schubert (em *A grande testemunha*), o *Magnificat* de Monteverdi (em *Mouchette*), o moteto *Ego dormio*, de Monteverdi (em *O diabo provavelmente*, 1977), a *Fantasia Cromática BWV903* de Bach (em *O dinheiro*, 1983) e peças variadas em *Uma mulher doce*.

O crítico Jean-Louis Bory (1972) observa que a música é a chave do itinerário normalmente percorrido pelos personagens de Bresson, que partem geralmente de 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 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.*² (BORY, 1972, p.98, 99).

Mais ainda, constata-se que o uso desse repertório clássico pré-existente traz também novos significados para o filme como um todo, como iremos analisar.

Na verdade, considerando-se que a montagem é um dos procedimentos básicos do cinema, ao fragmentar essas músicas pré-existentes, Bresson faz uma nova montagem de suas estruturas e conexões. O filósofo Didi-Huberman (2000), aplicando a acepção de montagem no sentido usado por Walter Benjamin, explica que ela atua por 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)³. Assim, os significados latentes presentes nas músicas utilizadas por Bresson vêm se somar às imagens e à construção dos filmes. Como observa Didi-Huberman (2004), a legibilidade da imagem, viria, das escolhas de montagem, fundando-se sobre “aproximações de incomensuráveis”.

O próprio Bresson aponta para esse sentido da montagem em algumas notas de seu livro: “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

² Tradução nossa do francês.

³ Idem.

fim de dar-lhes uma nova dependência.” (p.74); “Imagens e sons se fortalecem transplantando-se” (p.84).

Não queremos aqui dizer que a música possua um discurso, na acepção literal da palavra, sobreposto ao discurso das imagens. Vladimir Jankélévitch (1983) lembra que a tendência a atribuir palavras como “discurso”, “desenvolvimento”, “diálogo”, etc, à música são apenas metáforas e analogias vindas de nossos hábitos de oratória. Ele conclui que, diferente de um discurso filosófico, o universo musical não significa nenhum sentido em particular.

É claro que nas canções, óperas, oratórios, etc, há também uma fala sobreposta à música. É por isso que Nietzsche (1992) criticou tanto a ópera, a qual, na tentativa de unir o *logos* à música, Apolo a Dionísio, não conseguiu fazer nem uma coisa nem outra. Bresson utilizou algumas músicas cantadas em seus filmes, como é o caso do *Magnificat* e do moteto *Ego dormio*, ambos de Monteverdi, mas faz isso em momentos sem diálogos, de pura contemplação, como é o caso do primeiro nas imagens finais de *Mouchette*.

Outro aspecto a que Bresson alude em suas notas é a questão da emoção proporcionada pela música. Para Michel Chion (1995), a música em Bresson só representa um desejo de transcendência e não consegue transmitir sua emoção ao filme. Já Guilherme Maia (2007), afirma que a música exerce inexoravelmente um irremediável efeito emocional sobre nós, mesmo que convoque também as nossas faculdades intelectuais. Neste mesmo caminho, Nietzsche (1992) considera que a música fala imediatamente às sensações e prescinde do conceito, sendo que o estado de espírito que a música provoca corresponderia ao estado de embriaguez. Portanto, o efeito sensorial ou sentimental faz parte da própria natureza da música. Se não quisermos sentir nenhum efeito emocional ao ouvirmos uma música num filme, ela teria que ser totalmente eliminada, o que não é o caso dos filmes de Bresson.

Assim, não há como negar o efeito emocional da música, mesmo que ela apareça pouco quantitativamente. No capítulo intitulado *Funções da música* e, mais especificamente, no subitem *A forma e a emoção*, as teóricas Evelyne Jardonnet e Marguerite Chabrol (2005) afirmam que o tipo de uso formal da música feito por Bresson em *Pickpocket* permite evitar emoções um tanto “fáceis” que a música de filme costuma trazer e substituí-las por uma emoção mais sutil e uma interação mais complexa com as imagens. Segundo as autoras, isso seria possível justamente pelo tipo

de música escolhida, pelo fato de serem geralmente peças instrumentais de estilo muito depurado.

Desta forma, os momentos em que ouvimos música nos filmes de Bresson são como “doses homeopáticas” de emoção, a qual é negada o tempo todo pelo jogo dos atores (ou melhor, “modelos”) e seu estilo *recto-tono* com que Bresson os fazia pronunciar as frases. Jankélévitch (1983) observa que a expressão só é muito expressiva, como na música do Romantismo, pela flutuação e alternância da tristeza e da alegria. Em oposição a isso, a máscara, com seus traços congelados e rígidos, seria o rosto imóvel da inexpressão, o grau zero da expressão. A forma de atuação e o estilo de fala dos modelos de Bresson não corresponderiam a uma máscara? Pois sobre essa máscara ouvimos pequenos trechos de expressivas músicas tonais⁴. Por serem trechos muito pequenos seriam como as serenatas interrompidas a que se refere Jankélévitch (1983), que, como por vergonha da emoção nascente, reprimem a tentação dessa eloqüência expressiva, parando no meio do caminho. Isso 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.

Mas podemos também estender o conceito de música, como indicara o compositor Henri Pousseur, que diz ser a banda sonora dos filmes de Bresson como uma composição de música concreta (HANLON, 1986)⁵. Já Raymond Murray Schafer (1991, 2001) inclui os sons do ambiente, o ambiente acústico como um todo, no seu conceito de “paisagem sonora” (*soundscape*). Essas paisagens sonoras podem muitas vezes ter um sentido musical, como na música concreta de Pousseur. Assim, em *O diabo provavelmente* (1977), penúltimo filme de Bresson, vemos nos créditos um dos barcos passando no Sena e, no lugar de um fundo musical, que costuma estar presente nos filmes em geral nesse momento, ouvimos o som do barco. A mesma coisa acontece nos créditos de *O dinheiro*, com a utilização do som do trânsito como música. Assim, Bresson leva a cabo o que dissera no final da nota já citada no início do trabalho: “É preciso que os ruídos se tornem música” (2008, p.29).

⁴ O período do Tonalismo compreende principalmente os estilos Barroco, Classicismo e Romantismo, dos quais se serve Bresson em seus filmes (inclusive nos da última fase). José Miguel Wisnik divide seu livro nos capítulos Modal, Tonal e Serial. Com o Impressionismo (na verdade, já a partir do fim do Romantismo) começa o caminho para a desagregação dos fundamentos do Tonalismo, ou seja, não se busca mais resolver dissonâncias em consonâncias (ver em WISNIK, José. *O Som e o Sentido – uma outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999).

⁵ Música concreta (*musique concrète*) é uma música feita com edição a partir da gravação de sons do ambiente. Entre seus compositores, estão os franceses Pierre Schaeffer e seu discípulo Michel Chion.

Para Murray Schafer (2001) as principais características da paisagem sonora seriam: os sons fundamentais, ou seja, um som básico de ancoragem de um ambiente (como os sons da água, do vento, dos pássaros, insetos e outros animais), a sua “tonalidade”; os sinais, ou seja, sons destacados, ouvidos conscientemente; e as marcas sonoras, sons característicos de um determinado lugar. O próprio Bresson parece partilhar desse conceito em uma de suas notas: “Fazer saber que estamos no mesmo lugar pela repetição dos mesmos ruídos e da mesma sonoridade” (BRESSON, 2008, p. 68).

Antes de passar ao estudo da música e das paisagens sonoras nos filmes Bresson, vamos apresentar rapidamente os filmes do diretor. Ao fazer isso, não há como não ressaltar a relação desses filmes com outra arte, a Literatura. Com efeito, de seus 13 longametragens, há duas adaptações do escritor francês Bernanos, uma adaptação de uma das histórias de *Jacques le fataliste*, do enciclopedista francês Diderot, três do russo Fiodor Dostoievski⁶ e uma do também russo Liev Tolstoi. Da mesma forma, depois de um curta-metragem de inspiração surrealista e burlesca (*Les affaires publiques*), o primeiro longametragem de Bresson, *Les anges du péché* (1943), teve os diálogos escritos pelo importante autor de teatro francês Jean Giraudoux. O roteiro foi inspirado no livro *Les Dominicaines des prisons*, do padre Lelong e trata justamente de 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. O segundo longa (*As damas do Bois de Boulogne*, 1945), rodado ainda durante a Segunda Guerra é a adaptação da história da Madame de la Pommeraye de Diderot. Trata-se da vingança de uma mulher da alta sociedade francesa 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. No filme de Bresson, a Madame de la Pommeraye de Diderot (1962) se transforma em Hélène, o amante Marquês des Arcis torna-se o personagem Jean e a jovem, a senhorita de Aison, torna-se Agnès. A seguir, *Diário de um padre* (1951) é uma adaptação do livro homônimo de Georges Bernanos que conta as agruras de um jovem padre doente frente à sua paróquia no campo francês. O filme seguinte, *Um condenado à morte escapou* (1956), não deixa de ter raízes literárias, já que é baseado nos artigos do francês André Devigny, fugitivo da Gestapo durante a

⁶ Numa de suas notas, Bresson (2008) conta: “Proust diz que Dostoievski 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)

Segunda Guerra Mundial. A seguir, *Pickpocket*(1959) é uma adaptação livre de *Crime e castigo*, de Dostoievski, que trata de um jovem criminoso e o seu caminho em direção à redenção; no filme de Bresson, 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. Bernanos volta a estar presente no filme seguinte, *Mouchette* (1967), história de uma menina pobre que chega ao suicídio. Nos filmes seguintes, *Uma mulher doce* (1969) e *Quatro noites de um sonhador* (1972), Bresson volta a Dostoievski. O primeiro trata do casamento por conveniência de uma jovem pobre com um agiota, culminando com o suicídio da moça, e o segundo, de quatro noites em que um jovem solitário conhece e se apaixona por uma moça que encontra à beira do desespero. *Lancelote do lago* (1974) tem inspiração nas histórias de Chrétien de Troyes sobre o rei Arthur, Guinevere, Lancelote e outros cavaleiros da Távola Redonda. O filme seguinte, *O diabo provavelmente* (1977), é também um roteiro original, mas com várias características da ambiência de *Quatro noites de um sonhador*. Enfim, 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 crimes após a saída da prisão.

Mas vamos agora nos restringir à música, usando para a nossa análise a classificação de música extradiegética e diegética, além de considerar o uso de música pré-existente, seja ela clássica ou não, e as músicas originais feitas para o filme. Analisaremos em separado, dentro da música diegética, os números musicais da personagem Agnès em *As damas do Bois de Boulogne*, números tais presentes apenas nesse filme. Ao final, faremos um estudo tanto da concepção musical das paisagens sonoras de Bresson como do recurso, comum em vários filmes, da voz *over*. Resumidamente, podemos fazer o seguinte quadro sinóptico da classificação da música nos filmes de Bresson:

Filme	Música extradiegética x diegética	Original, clássica, contemporânea
<i>Os anjos do pecado</i>	extradiegética	original
	diegética	<i>Salve Regina</i> e canto de Anne-Marie
<i>As damas do Bois de Boulogne</i>	extradiegética	original
	diegética	Piano de Hélène
		Números musicais
<i>Diário de um padre</i>	extradiegética	original
<i>Um condenado à morte escapou</i>	extradiegética	clássica
<i>Pickpocket</i>	extradiegética	clássica
	diegética	<i>Dies Irae</i> e música do parque
<i>O processo de Joana d'Arc</i>	extradiegética	Original: tambores
<i>A grande testemunha</i>	extradiegética	clássica
	diegética	original
<i>Mouchette</i>	extradiegética	clássica
	diegética	original
<i>Uma mulher doce</i>	diegética	original
		clássica
		de filme
<i>Quatro noites de um sonhador</i>	diegética	Música contemporânea (vários)
	extradiegética	
<i>Lancelote do lago</i>	extradiegética	original
	diegética	canto gregoriano
<i>O diabo provavelmente</i>	diegética	clássica
		contemporânea
<i>O dinheiro</i>	diegética	clássica

1.MÚSICA EXTRADIEGÉTICA

1.1.Música original

Neste item destaca-se o compositor e organista Jean-Jacques Grünenwald, que fez a música dos três primeiros filmes de Bresson. Nos filmes medievais, a música é mínima, composta por Francis Seyrig e Phillipe Sarde para *O processo de Joana D'Arc* e *Lancelote do lago*, respectivamente.

Os anjos do pecado (1943)

O primeiro longametragem de Bresson é o início da parceria com Jean-Jacques Grünenwald, que também fará a música original dos dois filmes seguintes. Diferente do que ocorrerá mais tarde com *Diário de um padre*, em que a música extradiegética está bem mais presente, neste filme ela funciona mais como um comentário ou como um *leitmotiv*⁷ associado a personagens e situações.

Assim, nos créditos, após uma introdução de acordes e percussão, começa uma música algo dissonante, mas dançante, que poderia estar perfeitamente numa seqüência de *music hall*. Porém, aqui ela é mais relacionada ao personagem da madre superiora e às situações da ida das freiras para a prisão em busca de prováveis noviças entre as detentas liberadas.

Já uma outra música, de características campestres, quase bucólicas, está claramente associada à protagonista Anne-Marie. Parece bastante com canções francesas de Poulenc ou de Darius Milhaud (que aliás, compôs muita música de filme, como a música de características também campestres de *Madame Bovary*, de Jean Renoir, de 1934, nove anos antes do filme de Bresson) ou seja, com uma certa tradição musical francesa impressionista e pós-impressionista. No meio do filme, torna-se até diegética quando é cantada pela própria personagem a que se associa.

Apenas em alguns momentos, a música extradiegética dura muito tempo, chegando a permanecer durante uma seqüência inteira, como acontecia nos filmes clássicos de Hollywood. Na verdade, as seqüências em que isso acontece são dramáticas demais para o que seria depois entendido como o estilo de Bresson. Por exemplo, é quando Anne-Marie olha suas antigas fotografias e se despede delas. Ou, no final,

⁷ Largamente utilizada nos estudos de música no cinema, a idéia de *leitmotiv* foi criada por Richard Wagner justamente para associar um motivo musical a um personagem ou situação em suas óperas.

quando Anne-Marie, doente, conversa com Therèse no seu leito de morte e quando, apesar de doente, corre atrás dela pelo cemitério. A música que acompanha essas seqüências já tem mais características românticas junto aos matizes impressionistas, como aliás se caracteriza a música do cinema clássico hollywoodiano, como apontado por João Máximo (2003).

Um outro tema musical que pontua todo o filme é o *Salve Regina* cantado pelas freiras. Como é música diegética, vamos analisá-los posteriormente, no item correspondente a essa classificação.

Além do *Salve Regina*, outra música de características religiosas, agora extradiegética, é música de órgão que está na seqüência em que Anne-Marie entra sozinha na capela para rezar. Com efeito, o compositor Jean-Jacques Grünenwald era organista, tendo atuado, inclusive como organista titular da igreja Saint-Sulpice em Paris.

As damas do Bois de Boulogne (1945)

Tanto o filme anterior, como este, de 1945, foram realizados antes do início da escrita das *Notas sobre o cinematógrafo* (2008). Entretanto, como vimos em *Os anjos do pecados*, já se pode perceber neles uma maior economia da música extradiegética, como indicado nas notas de cinco anos depois. Em *As damas do Bois de Boulogne*, essa economia se dá principalmente quando está em cena a personagem Hélène. Várias seqüências dramaticamente importantes se passam sem música, como naquela em que Hélène e Jean confessam um ao outro não mais se amarem. O encontro dos personagens no bosque também só tem como som os diálogos e os ruídos do ambiente.

A Hélène está relacionada a música-tema do filme. Segundo a classificação de Michel Chion (1995), seria uma música empática, ou seja, ela vibra em consonância com o caráter angustiado de Hélène. É uma música solene, dramática e algo dissonante, fazendo lembrar a música dos estilos romântico-tardio e impressionista que tanto influenciaram os compositores de Hollywood.

Mais próximo ainda da música do cinema hollywoodiano é o um segundo tema musical correspondente à personagem Agnès: é como se fosse uma variação mais romântica do tema principal, semelhante ao tema romântico associado aos momentos mais dramáticos de Anne-Marie em *Os anjos do pecado*. Seria também, na classificação de Chion (1995), uma música empática com o suposto caráter romântico e sofredor de Agnès, mascarado pelo conformismo e ironia da moça.

Não só a música de Agnès é mais romântica, como está bem mais presente que a de Hélène. Em alguns momentos, e contrariando a nota de Bresson de não se usar música de fundo, temos a impressão de estarmos assistindo um filme da Hollywood da época, acompanhando as desventuras da mocinha casadoira ao som de uma das *unheard melodies* de Claudia Gorbman (1987). A música chega a permanecer durante seqüências inteiras, como, por exemplo, naquela em que Agnès escreve uma carta a Jean.

Parece, então, que Bresson estabelece, por meio do tipo e da quantidade de presença da música, o antagonismo entre Agnès e Hélène. Ao romantismo da música constante da primeira, opõe-se a secura das seqüências da outra. É como se não fosse permitido a Hélène ser romântica. Nem mesmo tocar à vontade o seu tema no piano ela pode: Jean lhe exorta a parar de tocar, dizendo que o piano está insuportável. No final, ocorre a vitória do romantismo: a palavra “fim” aparece em seguida à cena de uma Agnès quase desfalecida sendo perdoada por Jean ao som do seu tema triunfal.

Diário de um padre (1951)

Também composta por Jean-Jacques Grünwald e semelhante aos filmes anteriores, a música original de *Diário de um padre* tem características pós-românticas, algo dissonante e é também bastante dramática.

Embora pontue bastante a ação do filme, a música extradiegética aqui nem sempre é associada aos momentos de maior dramaticidade. Por exemplo, vários diálogos importantíssimos se passam sem música, como o longo diálogo do padre com a condessa no dia anterior à morte dela ou o diálogo do religioso com o jovem soldado e motoqueiro Olivier, momento em que o padre descobre, surpreso, a sua própria juventude. Sem música, o diálogo fica em maior evidência como, aliás, mostrava Bresson nas suas *Notas sobre o cinematógrafo*.

A música também surge no final de diálogos/ ações importantes, como que para pontuar o seu final. Exemplo disso é a música aparecendo após a menina Séraphita ter encontrado o padre vagando perto de sua casa no meio da noite e ter limpado o rosto dele ou em finais dos diálogos sempre tensos entre o padre e Chantal, a filha do conde.

Uma forma interessante de utilização da música no filme e a sua relação com os diálogos é a alternância entre a voz *over* do padre sem música e a fala dirigida a ele por um outro personagem com fundo musical. Isso acontece duas vezes. A primeira é 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 se inicia. 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.

Quatro noites de um sonhador (1972)

Embora este filme seja já da última fase da filmografia de Bresson, ou seja, naquela em que ele praticamente já não usava música extradiegética, nele há uma música de abertura funcionando como tal, mas que não deixa de estar dentro do espírito das músicas diegéticas contemporâneas do corpo do filme. É interessante que no filme seguinte, *Lancelote do lago*, Bresson volta a utilizar música extradiegética de abertura, como veremos a seguir.

A música dos filmes medievais de Bresson: extradiegética?

Em *O processo de Joana D’Arc*, após uma breve introdução, em que primeiro se vê (e se ouve) os passos de alguém sob uma batina ao som de sinos, essa pessoa lê um testemunho em que confirma ser a mãe da jovem Joana d’Arc. Aí então a imagem congela e, ao mesmo tempo em que vão aparecendo os créditos há uma alternância entre o som de tambores e o de um trompete. Os mesmos tambores vão ser ouvidos na imagem final do filme, a estaca com a corrente em que Joana havia sido presa durante o seu martírio.

Assim, o filme *O processo de Joana D’Arc* é emoldurado por esses rufos de tambores. Segundo Jean Sémolué (1993), o som desses tambores reúne a duração do filme e faz dela uma ruína justamente para negar o tempo. A duração seria uma dobra do tempo que é aberta para novamente ser fechada. Assim, os tambores dão à execução e à morte de Joana d’Arc, segundo Sémolué, uma nota de inumano.

Esses sons de tambores juntamente com os de algumas cornetas são a única música de *O processo de Joana D’Arc*. Dizemos “música” porque ela é assim creditada a Francis Seyrig (aliás, compositor da música de *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, filme de 1961, ano anterior ao filme de Bresson). Ao invés de pedir ao

compositor para fazer algo no estilo medieval ou mesmo usar uma das músicas da época, Bresson prefere ter apenas esses sons tão mínimos quanto o seu cenário.

Os sons dos tambores podem ser ligados à ação do filme e, nesse sentido, seriam talvez música diegética e não extradiegética. Com efeito, os tambores normalmente são tocados quando prisioneiros são levados à execução, embora neste exato momento do filme eles não sejam ouvidos.

O trompete ou corneta que ouvimos na abertura nos faz lembrar da abertura *Leonora*, de Beethoven, que o compositor havia inicialmente feito para a sua ópera *Fidélio* e que apresenta um toque de trompete. Esse mesmo trompete é ouvido na parte final do segundo ato da ópera, anunciando a libertação do prisioneiro Florestan. Trata-se aí também de um prisioneiro mantido injustamente em cativeiro e sofrendo um martírio.

No outro filme da Idade Média, *Lancelote do lago*, a música também é mínima, composta por Phillippe Sarde com apenas tambores e cornamusas, imitando o estilo medieval. Semelhante a *Quatro noites de um sonhador*, ela corresponde a uma “música de abertura”. Assim, após as imagens iniciais do filme – no caso, imagens de massacre – começa a música sobre uma cartela explicativa. É rapidamente interrompida, os cavaleiros perguntam o caminho a camponeses e a música volta sobre os créditos. O uso predominante de tambores faz referência a *O processo de Joana d’Arc*, sendo, portanto, também uma referência às mortes que se seguirão. Já as cornamusas, espécie de gaitas de fole, 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.

Na seqüência final do filme há uma retomada da música, só que aí com flautas no lugar das cornamusas. Seria talvez, como Jean Sémolué (1993) considera o epílogo em relação ao prólogo, uma paródia da abertura. Isso é ainda mais verdadeiro se levarmos em conta que aí a música inicialmente parece realmente ser extradiegética, mas, a seguir, vemos um pequeno esquadrão que passa ao longe com tambores. Entretanto, o som permanece num volume ainda relativamente alto, como se fosse mesmo música extradiegética, embora, se compararmos com a música da abertura, o volume agora seja mais baixo.

1.2. Música pré-existente do repertório clássico

Este item corresponde aos filmes de Bresson da segunda fase (*Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket*, *A grande testemunha* e *Mouchette*). Eles se passam numa época contemporânea ou próxima à rodagem do filme, ao passo que as músicas extradiegéticas neles utilizadas cobrem um período do Barroco (Lully e Monteverdi), passando pelo Classicismo (Mozart) até o início do Romantismo (Schubert). Assim, embora a imagem mostre várias aparições típicas de um presente - os bondes que passam pela cidade 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* - a música escapa às contingências desse presente e desenvolve outro regime de temporalidade.

Semelhante ao que é analisado por Suzanne Liandrat-Guigues (1994) quanto à música de César Franck em *Vagas estrelas da Ursa*, de Visconti, essa música extradiegética dos filmes de Bresson não é simplesmente uma ilustração, mas abre um novo horizonte para o espectador, permitindo que este reconheça o encadeamento de uma temporalidade à outra.

Mas é possível reconhecer uma semelhança intrínseca entre esses dois tempos, entre a solenidade da missa de Mozart, por exemplo, e a evasão do prisioneiro filmada como uma cerimônia. Com efeito, Bresson dissera que a “cor” dessa missa de Mozart lhe parecera com a cor do filme (SÉMOLUÉ, 1993). Sobre o *ballet* das mãos dos batedores de carteira ouvimos as danças da música de Lully. 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 e se preparando para o suicídio ao som de *Magnificat* não deixa de lembrar a virgem Maria.

Por outro lado, Bresson evita utilizar em seus filmes as peças mais famosas dos compositores, ou seja, evita os “achados”. Com efeito, Theodor Adorno (1999), em seu artigo *O fetichismo na música e a regressão da audição*, reconhece o fetichismo tanto na música ligeira, como também na música clássica consumida no rádio. Entre os fetiches desta última, cita as peças e os trechos selecionados dentro do repertório clássico a serem 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” (p.75). Alguns dos temas dessas músicas são considerados mesmo como “achados”, como

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, os efeitos harmônicos cancelam a consciência do todo formal.

Embora inevitavelmente o diretor tenha que usar partes dessas músicas, elas só aparecem poucas vezes e duram tão pouco tempo, que dificilmente o espectador sairia assobiando. Mesmo em filmes como *Pickpocket* e *A grande testemunha*, em que a música aparece em vários momentos ao longo deles, Bresson utiliza diferentes momentos das peças, o que faz com que tenhamos referência a um todo.

Assim, outra característica importante do uso da música extradiegética em Bresson é o efeito causado pelo seu uso econômico. Essa economia chega ao ponto em que no filme *Um condenado à morte escapou* a única música do filme é o *Kyrie da Missa em dó menor (K 427)*, de Mozart.

Liandrat-Guigues (1994) mostra em seu estudo sobre *Vagas estrelas da Ursa* que a utilização de uma única obra do repertório clássico confere um caráter de todo orgânico ao componente musical e uma perspectiva única ao filme e que essa unidade se intensifica pelo uso de diferentes partes da música ao longo do filme. Ela observou também que cada aparição da música se relaciona com as que a precederam e atua sobre as outras. Lembra, então, a expressão “placa giratória espaço-temporal” de Michel Chion, que se refere ao fato de que, “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.72⁸). Tal é o caso, por exemplo, dos momentos pontuais da mesma música em *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket* e *A grande testemunha*.

Já que falamos de tempo, faz-se necessário retomar o conceito de “duração” de Henri Bergson. Bergson (2006) associava a duração à memória, a qual permitiria uma continuidade entre o “antes” e o “depois” e esta ligação entre os instantes promovida por ela daria a sensação de sucessão, de tempo. Assim, para Bergson, o tempo, na forma de duração, seria um dado da consciência, e, portanto, dependente da memória de um determinado sujeito. Da mesma forma, a música é um fenômeno essencialmente subjetivo, sendo que a percepção da sucessão de notas e acordes no tempo depende

⁸ Tradução nossa

também da memória. O próprio Bergson (2006) dá um exemplo musical para caracterizar a indivisibilidade de sua *durée*:

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 (p.57-58).

Segundo Bergson, sendo o tempo em si indivisível, o que pode ser medido é o espaço. O movimento nele realizado daria, indiretamente, a medida do tempo e corresponderia a uma exteriorização da nossa duração no espaço. Assim, reportando-se a Einstein, Bergson (2006) considera também uma quarta dimensão do espaço, mas, para ele, esta corresponderia ao que chama de “tempo espacializado”, ou seja, uma linha descrita por um movimento no espaço e que se torna simbólica do tempo. Diferente da *durée* pura, interior e subjetiva, este seria o tempo da Ciência, aquele em que os instantes são passíveis de serem medidos, os quais para Bergson nada mais são que pontos no espaço. E Bergson considera que, partindo desta quarta dimensão, podemos chegar novamente à *durée* interior, num caminho inverso.

Talvez seja interessante também levar em conta a crítica de Bachelard sobre a continuidade e a *durée* de Bergson. Bachelard (1963) afirmava que pretendia “desenvolver um ensaio de bergsonismo descontínuo” (p.8). Com efeito, ele considerava a *durée* como dialética, já que os fenômenos temporais não durariam todos da mesma maneira e cada um teria um ritmo particular. Além disso, a duração também comportaria lacunas. Se há uma continuidade psíquica, ela seria muito mais uma obra da razão do que um dado.

É interessante que a noção de ritmo seja a base da crítica de Bachelard sobre a concepção de tempo de Bergson. Aliás, se Bergson já havia se valido da música como exemplo, Bachelard (1963) dedica todo um capítulo de seu livro justamente para mostrar como a música é comumente usada como uma metáfora equivocada da duração. Para Bachelard, se a melodia nos dá uma impressão de continuidade, isso só acontece por obra 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 a continuidade da melodia não é algo que ouvimos, mas sim que precisamos aprender: é muito mais um reconhecimento que um conhecimento.

Esse reconhecimento também acontece nos momentos, após um tempo de espera, de repetição de um tema musical. Isso parece especialmente interessante no caso de filmes de Bresson, como *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket* e *A grande testemunha*, em que pequenos trechos de música são utilizados em diversos momentos, sendo alguns deles repetidos. Esses “momentos musicais” separados por grandes lacunas temporais são sentidos intensamente pelo espectador, em contraste com o restante do filme em que a emoção está muito contida. Seriam um exemplo da heterogeneidade fundamental da duração vivida, como proposta por Bachelard.

***Um condenado à morte escapou* (1956)**

Em *Um condenado à morte escapou*, a música aparece apenas em nove momentos. O primeiro deles acontece durante os créditos e ouvimos umas das partes do *Kyrie* em que entra o coro. Nos três seguintes, a música, agora sem o coro, acompanha as caminhadas dos prisioneiros segurando baldes, em fila no pátio. Na quarta vez em que a música aparece, volta o coro num momento decisivo do filme: é quando um dos presos (Orsini) tenta fugir. Segundo Jean Sémolué (1993), neste momento, como indica a segunda parte do título do filme, “o vento sopra”, a roda da fortuna se movimenta. Os três momentos seguintes se referem à partida de Orsini capturado, a um novo momento no pátio e à escolha do protagonista Fontaine de levar o companheiro Jost na sua fuga. O último momento em que a música aparece, agora com o coro, é quando Fontaine e Jost, tendo sua fuga bem sucedida, afastam-se da prisão no escuro.

Como vemos, há um esquema bastante simétrico do uso das partes da música neste filme: 1-3-1-3-1 (sendo 1, o coro, e 3, o número das partes instrumentais). Com efeito, a simetria é uma das bases de várias formas musicais, mas está presente principalmente no período do Classicismo - de que Mozart faz parte-, que tem o equilíbrio da forma como um de seus valores.

Esse contraste coro X música instrumental é bastante comum na música do Barroco e 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 de coro está a música instrumental sobre os prisioneiros confinados na prisão.

Na verdade, o *Kyrie* tem uma longa seção intermediária com um solo de soprano, que Bresson não utiliza. A preferência dada 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. Com efeito, a fuga de Fontaine só dá certo com a ajuda do companheiro de cela Jost.

A parte instrumental utilizada corresponde aos cinco primeiros compassos do *Kyrie*. Essa mesma parte vai ser repetida ao longo do filme, como um estribilho sobre as imagens dos presos em fila no pátio ou sobre Fontaine em sua cela. Lembrando a função da repetição dentro da estrutura de vários gêneros de música, Jankélévitch (1983) observa que ela nunca é algo estéril. 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 incantatório. Com efeito, Bresson utilizou o procedimento da repetição de forma consciente, 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).

Jean Sémolué (1993) observa que o pedido de misericórdia contido na letra do *Kyrie* (“Senhor, tende piedade de nós. Cristo tende piedade de nós”) não é ouvido no que diz respeito a Orsini. Por isso, quando Fontaine e Jost conseguem a sua fuga, a música volta com o coro, como um agradecimento. Nesse momento, Bresson usa a música até o fim, diferente do momento durante a fuga de Orsini, quando ele a interrompera. Reforça, assim, que o pedido foi atendido.

***Pickpocket* (1959)**

Em *Pickpocket*, Bresson recorre à ópera *Atys*, de Jean Baptiste Lully, composta em 1676, sendo os trechos rearranjados por Fernand Oubradous. Como em *Um condenado à morte escapou*, em *Pickpocket* a música aparece em nove momentos e funciona de forma semelhante ao papel narrativo e pontual das danças nas óperas de Lully. Isso é mais marcante ainda porque Bresson só utiliza os trechos orquestrais da ópera, que se colocam justamente entre as partes de solistas e coro.

O primeiro desses nove momentos é a própria abertura do filme. A música só vai voltar bem mais tarde no filme e não com o mesmo pedaço. É quando o ladrão mais experiente que Michel encontrara ensina-lhe num bar os truques do *métier*. Vê-se o que é considerado por muitos como o “*ballet* das mãos”, sendo a música de Lully a música de fosso (como na classificação de Michel Chion, 1995, música de fosso e música de tela, correspondentes a música extradiegética e diegética, respectivamente) para esse *ballet*.

As teóricas Évelyne Jardonnet e Marguerite Chabrol (2005) demonstram que a própria estrutura formal da música de Lully, marcada pelo modelo ternário ABA da chamada “abertura à francesa”, corresponde à arquitetura de *Pickpocket*. Com efeito, a abertura à francesa é uma primeira peça de suítes de danças do período barroco e se baseia no contraste e na alternância de dois temas, estando os dois movimentos lentos (A) enquadrando um movimento (B) mais vivo, sendo que, em geral, o segundo tema A que fecha a estrutura tripartita não é totalmente idêntico ao do início (JARDONNET & CHABROL, 2005). Jardonnet e Chabrol (2005) associam esse esquema ABA ao conjunto das cenas de roubos em *Pickpocket*. O primeiro tema corresponderia aos roubos no hipódromo e o segundo aos roubos em equipe. O primeiro tema se caracterizaria por uma lentidão, perceptível também na decupagem. O segundo seria percebido como mais rápido e mais complexo até mesmo por conta da grande quantidade de agentes envolvidos no roubo.

O terceiro momento em que a música aparece em *Pickpocket* 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 jovem criminoso. Assim, a música aparece no filme representando o conflito de sentimentos entre a tentação do roubo sentida por Michel e o mundo de bondade da personagem Jeanne, por quem ele se apaixona. Ora a música indica a vitória de um mundo, ora do outro. O quarto momento em que a música aparece, por exemplo, marca a vitória momentânea do mundo do crime, pois Michel acabara de roubar um relógio. Após a afirmação da sua narração *over* - “o relógio era muito bonito”-, entra a música, que permanece no plano seguinte da escrita no diário, cujo assunto é a relação com os cúmplices. Essa relação da música com a voz *over*, reflexiva, de Michel é evocada por Suzana Reck Miranda (2008), que também chama atenção para o caráter semelhante a uma inserção musical do recurso narrativo da voz *over* em *Pickpocket*.

Outro personagem bastante importante no romance de Dostoievski é o juiz de instrução Porfiri Petrovitch, que no filme se transforma no delegado de polícia que investiga Michel. Assim, o quinto momento da música tem relação com o embate entre os dois personagens. O delegado havia esperado por Michel no quarto dele e lhe insinua ser ele batedor de carteiras. Michel lhe pergunta quais as intenções do policial e afirma que quer conhecê-las. É nesta hora que entra a música. Ela permanece enquanto o delegado sai, após o que Michel anda para frente e para trás numa grande indecisão. A música termina no plano de fusão do atormentado Michel com o de Jeanne abrindo a

porta. Diferente do que fora até este momento no filme, a música vai voltar logo, após o diálogo de Michel e Jeanne, no qual Michel 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. Mas, ao começar a música, percebemos que era uma mentira e passamos a acompanhar os movimentos do jovem em direção à estação de trem. É interessante que, diferente dos outros momentos, em que ouvimos unicamente a música de Lully, neste, ela compete com os sons do ambiente e da própria narração *over* de Michel.

O sétimo momento vem depois que Michel entrou no trem e a imagem mostra a placa Paris-Milano, a música sobre a imagem da página de diário indica que houve uma elipse de tempo, enquanto a voz de Michel conta as andanças do personagem por Roma e pela Inglaterra. Justamente, a música termina com a imagem dele chegando a Paris.

À medida que se vai chegando ao final do filme, a música aparece com mais frequência e vai apontar para a vitória de Jeanne e do seu mundo de honestidade e bondade, culminando na cena final. Assim, o oitavo momento fica sobre as imagens da tentativa de Michel de ajudar Jeanne e seu bebê após procurar um emprego honesto. Porém, Michel sucumbe à tentação e é preso em flagrante. Já na prisão, ele reage muito mal à primeira visita de Jeanne, porém se arrepende. A última sequência do filme é marcada pela redenção de Michel por meio do amor de Jeanne (final que, aliás, já havia sido, de certa forma, anunciado nos créditos iniciais). Ele a abraça e beija por entre as grades enquanto começa a música, que permanece enquanto a voz *over* de Michel exclama “Oh, Jeanne, para ir até você, que caminho curioso eu tive que tomar!”. A música aumenta, então, de volume. Aparece a palavra “fim” e a música continua em tela preta por mais um minuto.

É interessante observar que, na ópera barroca francesa, a qual foi praticamente fundada por Lully (que, curiosamente, era, na verdade, italiano, Giovanni Battista Lulli), os recitativos tinham um caráter mais falado que cantado e as árias tinham emoções muito mais comedidas do que “o canto mais animado” da ópera italiana (na fala do músico do século XVII, André Maugars, citado por Lauro Machado Coelho, 1999). A ópera italiana era, portanto, cheia de sentimentos de paixão, enquanto a francesa tinha uma maior suavidade, como notado pelo padre Marin Marsenne, no seu Tratado de Harmonia de 1636 (citado também por Coelho, 1999). Esse espírito de contenção e suavidade é bem condizente com o modo de fala bressoniano (e, para mais além, com toda a sua obra, de maneira geral), como presente em *Pickpocket*, e a

contenção dos sentimentos dos personagens (principalmente se compararmos com as “óperas italianas” de Hollywood).

A grande testemunha (1966)

Em *A grande testemunha*, Bresson utiliza como música o *Andantino* em fá sustenido menor da sonata número 20 de Schubert. Logo nos créditos, essa música extradiegética alterna-se com o zurrar do jumento (talvez diegético?), uma estranha, mas eficiente combinação. Ouvimos aí uma parte rápida do *Andantino*, mas ao longo de todo o filme vão ser ouvidos os trechos mais lentos. Embora sejam diferentes trechos, eles são facilmente reconhecíveis como parte de uma mesma peça, até porque, como analisaremos em detalhe, alguns são repetidos. Assim, o *Andantino* funciona como um *leitmotiv* indicando as mudanças na vida do jumento Balthazar. Como diz o título em português, Balthazar é a grande testemunha da vida daquela cidadezinha do campo francês.

Ao todo, o *Andantino* é ouvido onze vezes (doze, se levarmos em conta a sua interrupção nos créditos pelo zurrar do burro e a sua volta pouco depois). Essa música extradiegética se acopla à paisagem visual e teríamos, então, uma paisagem visual-sonora. Com efeito, Jean Sémolué (1993) indica que há no filme um *leitmotiv* visual, Balthazar em marcha, acoplado a um *leitmotiv* sonoro, o *Andantino*.

Além de se associar a Balthazar, a música extradiegética normalmente acompanha momentos na vida da personagem Marie. Com efeito, a primeira vez em que ouvimos o *Andantino* depois dos créditos é sobre cenas da vida infantil de Marie. Na segunda vez, Marie revê o burrinho, que estava sendo usado na agricultura. Assim, a música marca reencontros de Marie com Balthazar, como será o caso no final do filme, quando o mercador de grãos lhe dá o jumento como presente. O *Andantino* também marca a vida amorosa de Marie. Assim como no início víamos o menino Jacques declarando o seu amor à menina, a música vai aparecer mais tarde sobre a tentativa de Gérard, rapaz da “turma do mal” da cidade, de agarrar a moça (o capítulo sobre o filme do livro de Lindley Hanlon, 1986, fazendo referência ao filme posterior de Bresson – *O diabo provavelmente-*, tem como um dos subtítulos, *Probably the Devil: Gérard*). A música também volta quando o amigo de infância Jacques lhe pede em casamento e quando ela foge dele. 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*.

Na verdade, é como se Bresson fizesse o seu filme na forma-sonata.⁹ Assim, ele expõe no início os temas de Balthazar e Marie; no decorrer, do filme os modifica: Balthazar cresce e passa por vários donos, e Marie se aproxima de Gérard; finalmente, ele os re-expõe, no sentido em que os dois possuem um destino aproximado: Balthazar morre na natureza, longe da cidade, e Marie também se afasta de lá (fica a dúvida se foi apenas uma fuga ou se ela buscou o suicídio, como a personagem do filme seguinte, Mouchette).

No meio do filme, quando o personagem Arnold compra Balthazar, ficamos um longo tempo sem ouvir o *Andantino*. Ele só voltará a aparecer 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. Balthazar fica, portanto, momentaneamente um pouco afastado da vida da cidade e de Marie. O *Andantino* dá lugar, então, às músicas diegéticas compostas por Jean Wiener.

Como em *Pickpocket*, à medida que o filme vai em direção ao fim, o *Andantino* aparece com mais frequência, culminando na morte de Balthazar. Esta se dá numa clareira entre montanhas. É uma volta 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* fechar o ciclo. Após a morte do jumento, cessa a música e só ouvimos os sinos do rebanho de ovelhas que o envolvera.

Como já mencionado, Bresson usa diferentes partes da música de Schubert, porém duas delas se repetem três-quatro vezes ao longo do filme. Uma delas é o tema principal na forma dos primeiros compassos da música. Ele está na primeira vez que ouvimos a música após a abertura, numa forma mais longa. É como se Bresson apresentasse não só os protagonistas em sua infância, mas também o tema musical. Esse tema está principalmente ligado a Balthazar, já que volta num dos momentos em que o jumento está separado de Marie, quando ele passa a trabalhar para o comerciante de grãos e já está bastante velho e cansado. Nesse momento, ouvimos apenas os primeiros compassos, como num resumo do motivo. Voltamos ao ouvi-lo durante a morte de Balthazar na montanha. Como observa Lindley Hanlon (1986), a música parece se referir a aqueles dias da infância dos personagens, inclusive Balthazar, dias de inocência

⁹ A forma-sonata é característica dos primeiros movimentos de sonatas, concertos, sinfonias, etc. É constituída por uma primeira parte de exposição de dois temas, um desenvolvimento desses temas, em que eles são apresentados em outra tonalidade e, finalmente, a sua re-exposição. Tem, portanto, uma forma A-B-A'. Embora o *Andantino* seja o segundo movimento da sonata de Schubert, e não o primeiro, achamos coerente a análise que se segue em alusão à forma-sonata do primeiro movimento.

e tranqüilidade que já se foram. A teórica considera que a música aqui funciona como a Combray de Proust. Isso é ainda mais verdadeiro nesses momentos em que a parte utilizada é a mesma.

O outro motivo musical repetido é a modulação para dó sustenido maior após a parte rápida. A mudança do modo menor (da tonalidade principal do *Andantino*, fá sustenido menor) para maior desvela certa esperança de felicidade para Marie. Na primeira vez em que esse tema aparece, Marie reencontra Balthazar, uma doce lembrança de sua infância. Na segunda vez, ela está correndo de Gérard, num jogo sedutor que, se por um lado é preocupante por conta do caráter do rapaz, por outro lado é promessa de alegria nas primeiras descobertas sexuais da menina. Na terceira vez, ele aparece após Jacques ter dito que quer casar com ela e Marie corre para “se explicar” com Gérard. Embora possamos já suspeitar que ela não conseguirá romper com ele, tem-se uma certa esperança de que isso aconteça.

***Mouchette* (1967)**

Em *Mouchette* (1967), semelhante ao que acontecia com os tambores em *O processo de Joana d'Arc*, a música de Monteverdi apenas começa e termina o filme. Na verdade, Sémolué (1993) conta que 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*. A forma adotada de usá-la no início e no final cria um efeito de envoltura de todo o processo que levará Mouchette a perder sua vida. Além disso, dá um efeito de eco da pergunta da mãe de Mouchette na igreja, no início do filme, “O que será deles sem mim?” e a resposta, com o suicídio da menina, ao mesmo tempo em que, de certa forma, faz o que o texto da música diz: “ e Ele exaltou os humildes”. Como observa Lindley Hanlon (1986) esse efeito de eco está na própria estrutura da música, em que as cordas e as vozes aparecem como pergunta e resposta. Para Hanlon, as vozes poderia estar representando “os humildes”, rezando para o Deus acima (as cordas).

Assim, o *Magnificat* de Monteverdi ocorrendo sobre a morte de Mouchette confere a ela um significado religioso a mais. Este já podia ser notado no fato de que Mouchette se suicida ao escorregar rampa abaixo para um lago, cujas águas espelham o céu. É, portanto, um movimento de ascensão invertido. O vestido de musselina, que a menina acabara de ganhar, pode estar funcionando nesse momento como uma mortalha, ou mesmo, como o véu da virgem Maria (aliás, o *Magnificat* é “a canção de Maria”).

Para Lindley Hanlon (1986), é como se Bresson fizesse um Réquiem (uma composição musical de sentido religioso, em honra aos mortos) para a menina.

A última imagem do filme é, então, a do lago com o vestido, em que Mouchette se enrolara, preso nos arbustos. Frodon (2007) conta que essa imagem da água foi montada várias vezes seguidas e também com a imagem ao inverso para alongar o plano e criar desta forma um efeito hipnótico. Contribui para essa hipnose o *Magnificat* de Monteverdi. Como observa Jean 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.

2. MÚSICA DIEGÉTICA

2.1. Música original

De maneira semelhante às composições de Jean-Jacques Grünenwald para os primeiros longametragens, destaca-se aqui o compositor Jean Wiener. Bresson já havia trabalhado com ele no seu curta, *Les affaires publiques*, e retoma a parceria justamente quando passa a dar preferência à música extradiegética do repertório clássico. Mas as canções de Wiener são essenciais em *A grande testemunha* e, principalmente, em *Mouchette*, além de se misturarem às composições clássicas dos discos da protagonista de *Uma mulher doce*. Jean Sémolué (1993) considera que Jean Wiener foi para Bresson um conselheiro musical bastante escutado.

Os anjos do pecado (1943) e As damas do Bois de Boulogne (1945)

Em *Os anjos do pecado*, há dois temas musicais diegéticos. Um deles é a própria música extradiegética de Jean-Jacques Grünenwald correspondente ao personagem Anne-Marie que se torna diegética na voz dela.

O outro momento é o hino religioso *Salve Regina* cantado pelas freiras em vários momentos do filme. Veremos que, além deste, outros hinos religiosos e música de igreja aparecem em outros filmes de Bresson.

Semelhante ao que acontece com o tema de Anne-Marie em *Os anjos do pecado*, também em *As damas do Bois de Boulogne*, num dado momento, a música-tema extradiegética de Jean-Jacques Grünenwald se transforma em diegética quando Hélène a toca ao piano, enquanto conversa com o ex-amante Jean. Hélène tenta mostrar indiferença em relação ao que ele conta de seu desespero de não conseguir reencontrar Agnès.

A *performance* não é espetacularizada. Mais do que isso, não podemos nem mesmo nos concentrar na música, já que Hélène e Jean conversam durante o tempo todo. Jean tenta mesmo impedir que Hélène prossiga com a música, dizendo estar o piano insuportável. Conforme vimos, é como se Bresson estivesse mostrando que a música e o romantismo não são possíveis para Hélène.

Além do tema do filme ao piano, há mais dois momentos de música diegética. O primeiro se dá no apartamento de Agnès e sua mãe, pouco depois do número da moça no cabaré. Há vários homens no apartamento, um deles dança com Agnès ao som de

uma música alegre. Uma vitrola vista ao fundo nos confirma ser a música diegética, música essa claramente anempática (na classificação de Michel Chion, 1990, uma música indiferente aos sentimentos do personagem¹⁰) com os sentimentos de Agnès, que, ao final, empurra o homem.

No segundo momento, não há um instrumento ou aparelho que justifique o caráter diegético da música. É na seqüência do casamento de Agnès na igreja, quando ouvimos uma música de órgão, semelhante a que ouvíamos em *os anjos do pecado*, quando Anne-Marie rezava na igreja. Porém no filme de 1945 é mais provável, pela situação do casamento, que realmente houvesse música na igreja. A gravidade da música causa um efeito de suspense no espectador em relação à possível revelação do segredo de Agnès.

Pickpocket, A grande testemunha e Mouchette

Embora a música extradiegética do repertório clássico nos transporte a um tempo do passado, em *Mouchette* (1967) e em *A grande testemunha* (1966) ocorrem também “aparições típicas do presente” pela irrupção de uma música diegética contemporânea. São músicas de *rock* do rádio e a do parque de diversões, pastiches das músicas da época compostos por Jean Wiener.

Em *A grande testemunha* em contraste com o lirismo do *Andantino* de Schubert, a música de *rock* do rádio está associada ao personagem Gérard, o chefe da “turma do mal”. Desta forma, é como se Bresson fosse irônico em relação à suposta modernidade de Gérard.

Já em *Mouchette*, o *rock* do parque de diversões funciona no único momento de felicidade da personagem no filme. Na verdade, a música da seqüência inteira inclui várias partes, como mostra Lindley Hanlon (1986), todas elas como frases orquestradas e associadas a uma determinada situação, embora a música como um todo pareça ser emitida ao acaso de várias fontes ao longo do parque. Assim, a seqüência começa com uma música típica de parque de diversões enquanto Mouchette lava os pratos no bar. Quando ela vai para o brinquedo bate-bate, a música se transforma num *rock*, um momento em que ela troca olhares com um rapaz, enquanto eles se divertem no brinquedo. Depois que o pai vai até ela, interrompendo o “idílio” ao dar-lhe uma bofetada, ouvimos a primeira música junto com o *rock* em dissonância. É como se a

¹⁰ Segundo Claudia Gorbman (1987) é mais comum no uso da música diegética (em relação à extradiegética) este efeito anempático ou mesmo de ironia.

música dissesse que esse arremedo de flerte não é possível para Mouchette. No final da seqüência, quando a dona do bar, Louisa, e o caçador Arsène vão andar num outro brinquedo, ouvimos uma segunda música de parque, enquanto vemos Mouchette duplamente triste pela bofetada e talvez por um certo ciúme em relação a Louisa.

Outra presença da música diegética em *Mouchette* vem do próprio livro de Georges Bernanos (1961), que Bresson adaptou. Durante a aula no colégio, as alunas cantam em coro, mas Mouchette permanece em silêncio, recusando-se a participar. A professora a puxa para o piano, exortando-a a cantar. A menina, com lágrimas nos olhos, erra a última nota. Porém, na cabana de Arsène, quando este desmaia em sua crise epiléptica, Mouchette canta perfeitamente. Se no colégio, a música lhe parece uma imposição de uma sociedade que a renega, na cabana, enlevada de amor por Arsène, Mouchette “descobre” a sua bela voz infantil e a música se torna expressão de beleza.

Em *Pickpocket* há apenas dois pequenos momentos de música diegética original. Um deles é quando os personagens Michel, Jeanne e Jacques vão para um parque de diversões e ouvimos uma música muito ao longe. Assim como o que acontece com a música, a seqüência como um todo é bem diferente da correspondente em *Mouchette*: em *Pickpocket* não vemos quase nada do parque, só o reflexo dos brinquedos no vidro do bar, na frente do qual os personagens estão sentados. É a mesma lógica do outro momento, quando os mesmos três personagens estão na igreja: o hino religioso ouvido, o *Dies Irae*, é que nos dá uma referência maior do lugar, já que a imagem mostra muito pouco do espaço. Em relação ao hino, ele faz referência também à situação de Michel, já que a letra evoca a ira de Deus e o julgamento divino.

Uma mulher doce (1969)

Em *Uma mulher doce* (1969), a música diegética é constituída pelo som dos discos que a jovem protagonista põe na vitrola. Alternam-se músicas dançantes, como um bolero e um jazz - compostos por Jean Wiener -, com músicas do repertório clássico, como uma peça de piano, uma peça para orquestra de cordas e uma música coral do compositor barroco Purcell. A alternância entre elas corresponde à alternância entre os estados de espírito da jovem mulher, de suas dúvidas entre acreditar na felicidade com o marido e na gravidade da impossibilidade de comunicação entre os dois.

No meio do filme, o casal vai assistir a um filme no cinema, *Benjamim*, de Michel Deville. Ainda sobre o letreiro do cinema, que indica o local onde eles estão, ouvimos a música do filme dentro do filme. Vemos a seguir as suas imagens: um parque

ensolarado, pessoas com roupas de época, e, a seguir, um diálogo, permanecendo a música ininterrupta. Nesse momento é como se Bresson mostrasse tudo o que seria contrário ao seu cinema. Há, pois, no filme mostrado, um excesso de música e de um tipo de clássico que é o que se espera num filme de época. Também no diálogo há um excesso de falas e uma falta de contenção na atuação, tudo o que Bresson deplorava (é interessante que o filme em questão seja de 1968, portanto, apenas um ano antes de *Uma mulher doce*). Aliás, Lindley Hanlon (1996) mostra que essa crítica quanto à atuação volta na próxima saída do casal, dessa vez no teatro. Eles assistem *Hamlet* e, ao voltar para casa, a jovem pega o livro com a peça de Shakespeare e reclama que eles omitiram justamente uma parte em que Hamlet pedia contenção aos atores de sua peça dentro da peça.

Assim, a música diegética de *Uma mulher doce*, embora tenha sido incluída como um todo neste item, é, na verdade, de três tipos diferentes: música original de Jean Wiener (consistente com este item), música pré-existente do repertório clássico e música pré-existente de outro filme.

Lancelote do lago (1974)

Neste filme, há apenas um curto momento de música diegética que acontece durante a missa a que os cavaleiros assistem. É canto gregoriano, plenamente compatível com um filme que se passa na Idade Média. Porém, a placidez da música religiosa contrasta com o clima tenso da seqüência: ela acontece logo a seguir ao primeiro encontro de Lancelot com a rainha Guinevere após uma longa ausência e, durante a conversa deles, Lancelot pede a ela, apesar de amá-la, que o libere. Assim, a seqüência da missa começa com o plano das pernas de Lancelot entrando no recinto e termina com o olhar inquisidor da rainha se desviando do altar para ele. Como observa Jean Sémolué (1993), o canto gregoriano é pontuado de maneira cruel pelo ruído da armadura de Lancelot andando. É o tema da morte se imiscuindo ali, reforçado pela ênfase nos personagens dos dois amantes. Sémolué (1993) conclui que o clima do filme não é realmente um clima religioso, apesar das referências a Deus e à busca do Graal.

2.2.Música pré-existente do repertório clássico

Nos seus últimos filmes, Bresson se restringe mais aos compositores do período Barroco, como Bach e Monteverdi, e a Mozart. Com efeito, uma citação de Jean

Tardieu a respeito da música de Monteverdi – “Uma emoção dominada pelo estilo”- é usada por Jean Sémolué (1993) como bastante adequada para caracterizar o próprio estilo de Bresson. Há contenção, sim, mas, como já analisamos, nem por isso não deixa de haver paixão. Bach e Mozart são citados também por Bresson no seu livro como autores de 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” (p.39)

Bach, ao órgão, admirado por um aluno, responde: “Trata-se de tocar as notas precisamente no momento certo. (p.99)

Uma mulher doce (1969)

Como já analisado no item anterior, as músicas diegéticas do repertório clássico deste filme estão nos discos de vinil que jovem esposa põe para tocar na vitrola. Correspondem a uma peça de piano, uma peça para orquestra de cordas e uma música coral do compositor barroco inglês Purcell.

O diabo provavelmente (1977)

No meio do filme, o protagonista Charles e seu colega Valentin ouvem o moteto *Ego dormio*, de Monteverdi, num vinil dentro da catedral de Saint Rémy (aliás, já havia aparecido uma igreja no início do filme, quando os jovens discutem religião, enquanto o organista afina o instrumento). Enquanto Charles dorme, Valentin rouba moedas de um cofre da igreja. Temos, então, o som das moedas caídas sobreposto ao da música de Monteverdi. A respeito disso, Bresson afirmou: “Eu estava interessado no encontro sonoro das moedas caindo no chão e da grande música religiosa” (In: SÉMOLUÉ, 1993). É interessante que o texto da música diz “Eu estava dormindo, mas meu coração acordou”, como se comentasse a situação dos jovens dormindo na igreja e o acordar de Charles sobressaltado, vendo que Valentin não estava mais lá.

Mais tarde, próximo ao final do filme, quando os dois se encaminham para o cemitério Père Lachaise (onde Charles planeja cometer suicídio ajudado por Valentin), Charles ouve uma música para piano de Mozart vinda de um prédio e pára por algum tempo. A música, também diegética, aqui age como um sinal e mesmo como um momento de esperança de que Charles desista do suicídio no cemitério. Há realmente uma chance para isso, sendo longo o caminho até o cemitério, já que os dois saltaram do metro na estação Invalides (cuja placa é mostrada), bem longe do Père Lachaise.

O dinheiro (1983)

Em *O dinheiro*, a única música que se ouve é a *Fantasia Cromática e Fuga em ré menor* (BWV 903), de Johann Sebastian Bach, de forma diegética, e o seu uso é bastante econômico. Com efeito, essa pequena intervenção musical só se faz aos 69 minutos de filme e dura apenas pouco mais de um minuto. É quando toca piano o velho bêbado, pai da mulher que acolhe o protagonista Yvon no campo. Sobre o piano, o seu copo de uísque. O copo cai, ele interrompe a música e depois retorna.

A *Fantasia Cromática e Fuga*¹¹ foi composta por Bach por volta de 1720, quando ele estava na cidade de Cöthen. São também dessa época de Cöthen os famosos Concertos de Brandenburgo, várias obras pedagógicas até hoje utilizadas para o estudo de instrumentos de teclado e o primeiro volume do *Cravo Bem-Temperado*. Foi um momento em que Bach, embora gozando da amizade do príncipe regente, não podia deixar expandir a sua criação religiosa, já que a pequena corte de Cöthen era de fé calvinista, ao passo que Bach era luterano. Apesar disso, foi um momento bastante feliz na vida do compositor, que, valendo-se de um novo sistema musical (o do “bem temperado”) e tendo liberdade de criação dentro da corte, aproveitou para experimentar, passando a compor e introduzir modulações em todas as tonalidades. A *Fantasia Cromática e Fuga em ré menor* (BWV 903) é um bom exemplo dessa liberdade de modulação.

A parte da música tocada no filme corresponde só à *Fantasia Cromática*. O teórico Karl Geiringer (1989) a considera uma peça bem virtuosística e em estilo grandioso, com uma primeira seção no gênero de *tocata* (do italiano *toccare*), uma segunda, com um recitativo impregnado de expressividade barroca e, finalmente, uma terceira, que combina esses dois elementos. No filme o velho pianista toca aproximadamente dos compassos 16 ao 38, ou seja, incluindo transição da parte em *tocata* para a parte em recitativo. Se a *tocata* é marcada pelo virtuosismo, o recitativo e seus sucessivos acordes dão um tom de maior emotividade e mesmo um caráter religioso, embora a peça seja secular.

É digno de nota que Bresson tenha escolhido justamente uma peça relativamente difícil e de um compositor como Bach, homem bastante religioso e que compôs uma grande quantidade de música sacra. O fato de ser tocada por um velho bêbado resvala

¹¹ *Fantasia*, segundo o dicionário de Música Grove, é um termo adotado na Renascença para uma composição musical marcada pela imaginação e pelo caráter subjetivo do autor. Do século XVI ao século XIX, variou de tipos improvisatórios livres até formas contrapuntísticas.

um sentido da possibilidade do sublime contrastando com a decadência da bebida, sendo o copo várias vezes mostrado em plano-detalle. É o itinerário em direção à espiritualidade, proporcionado pela música, a que se refere Jean-Louis Bory (1972) em relação aos personagens de Bresson.

Mesmo bebendo, o velho ainda mostra destreza para a execução, embora sem arroubos. O teórico Jean Sémolué (1993) considera que a maneira do velho 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 mesma emoção. O próprio Bresson (2008) preconiza em uma de suas notas exatamente essa maneira de tocar, presente, por exemplo, no estilo do pianista Lippati e que corresponde ao que seu personagem faz em *O dinheiro*.

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. (p.98).

Também no artigo *A arte vocal burguesa*, contido em *Mitologias*, de Roland Barthes (1975), há bastante consonância com o pensamento de Bresson, inclusive pela 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 Barthes, essa economia (palavra de ordem para Bresson) não significa de modo nenhum à 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)

Na verdade, essa breve intervenção musical no filme, até mesmo por ser tão curta, chama bastante atenção para a música em si, possibilita um momento de escuta para o espectador, contrariamente ao fato aventado por Claudia Gorbman (1987) em relação ao cinema clássico narrativo hollywoodiano. Nada de especial acontece

enquanto o velho pianista pratica ao piano em *O dinheiro*, só o movimento constante da mulher em seus afazeres pelos vários cômodos da casa. Isso faz com que o espectador se concentre na música.

Com efeito, o velho toca enquanto Yvon está sentado na cozinha e a mulher se desdobra nos cuidados da casa: passa a roupa, coloca a roupa já passada numa pilha, vai para o cômodo em que está o sobrinho na cadeira de rodas, pega um caderno dele caído no chão e, enquanto o coloca sobre a mesa, beija rapidamente o menino na testa, volta em seus passos cadenciados. É um momento em que a narração dá lugar a uma “descrição pura” (DELEUZE, 1990). A interrupção desse momento contemplativo e de pura paz dos gestos cotidianos só se dá quando o copo cai do piano e se quebra no chão. Isto anuncia a ação verdadeiramente violenta, o assassinato das pessoas da casa por Yvon, que só se fará momentos mais tarde e acontecerá totalmente no espaço extracampo.

2.3. Músicas contemporâneas

Quatro noites de um sonhador (1972)

Em vários momentos deste filme ouvem-se canções dos músicos de rua. Diferentemente dos filmes da segunda fase, Bresson deixa de usar uma música clássica pré-existente e extradiegética para aproveitar os sons contemporâneos diegéticos.

Assim, as músicas do filme, sempre diegéticas, são creditadas a Michel Magne, ao grupo Batuki, a Christophes Hayward, Louis Guitar e F. F. David. Em diversos momentos, elas se impõem ao som do trânsito e dialogam com os sentimentos dos personagens. Para Jean Sémolué (1993), essas músicas funcionam como um parêntesis e não como um *leitmotiv* como em *A grande testemunha*. Em sua maioria, estão nos instrumentos tocados “ao vivo” pelos músicos de rua e também, no rádio da personagem Marthe. Bresson deixa as músicas serem tocadas por um tempo sem que nada aconteça. Ele concede ao espectador um momento de escuta e de observação das *performances*. Curiosamente, duas dessas músicas são cantadas em português do Brasil e tanto a letra como a melodia e o ritmo proporcionam uma sensualidade melancólica (num certo *clichê* do Brasil como expressão de sensualidade), como a da nudez de Marthe em seu quarto, enquanto ouve o rádio e os ruídos do inquilino no quarto ao lado.

O diabo provavelmente (1979)

Bresson também aproveita a música diegética dos jovens tocando violão, flauta e instrumentos de percussão à beira do Sena, mas, diferente de *Quatro noites de um sonhador*, aqui ele não concede um tempo muito grande de escuta, já que os músicos estão ali também para servir à ação: Charles tenta roubar o revólver de um deles e este será o mesmo revólver que vai provocar a sua morte depois, quando ele enfim comprá-lo.

2.4. Números musicais

A princípio, nada mais distante da utopia e da sensação de felicidade proporcionadas pelos musicais do que os filmes de Bresson. Entretanto, no filme *As damas do Bois de Boulogne* (1945), podemos observar dois momentos que podem ser considerados números musicais de dança, ambos *performances* da personagem Agnès, vivida por Elina Labourdette.

É digno de nota que, para um diretor tão desconfiado em relação à música, Bresson chame atenção para ela e aumente bastante o seu papel em relação à história de Diderot (1962), proporcionando a Agnès dotes artísticos para a dança que a personagem correspondente do livro definitivamente não possuía¹². Com efeito, na descrição do livro, a senhorita de Aisnon tinha uma voz “pequena” e pouco talento para a dança, restando-lhe apenas como alternativa para ganhar a vida receber homens todas as noites em seu quarto. Já a Agnès de Bresson é uma talentosa dançarina de cabaré, ofício rejeitado moralmente pela burguesia da época e muitas vezes equiparado à prostituição.

A apresentação da personagem Agnès se dá justamente durante uma *performance* sua no cabaré. Primeiramente, 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 imagem, pés que se movimentam rapidamente, a sombra da dançarina e uma pessoa de costas, que veremos mais tarde ser Hélène, sentando-se para assistir ao número. A câmera sobe e vemos, então, Agnès vestida de cartola, luvas, saia preta e longa e *collant* brilhante e de decote nas costas. O novo enquadramento privilegia Agnès, quase não vemos o seu público. Ela sorri, parecendo satisfeita com a

¹² Como Burch e Sellier (1996) analisam, Bresson tira das personagens femininas a dimensão cínica da anedota libertina de Diderot, dando a elas uma dimensão trágica. Ele aumenta consideravelmente o peso da personagem 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.

sua *performance*. A seguir, a música se altera, ficando mais lenta, assim como a dança, que se torna mais sensual. Vemos, então, Hélène sentada, apreciando a dança. Agnès sapateia mais um pouco e dá duas cambalhotas para frente, aparecendo, enfim os músicos, com os metais, o baixo e a bateria. Logo a seguir, ela dá uma cambalhota para trás e continua a sua dança mais lentamente. Em plano próximo, vemos o rosto dela, sempre com fisionomia alegre e de prazer. Voltando ao plano de corpo inteiro, com parte do baixista aparecendo em primeiro plano e tocando o seu instrumento, Agnès ainda dá mais saltos. Volta, então, o plano de Hélène olhando para ela e, finalmente, depois de uma série de piruetas, a dançarina termina o número caindo ao chão com as pernas totalmente abertas (foto abaixo) e saúda o público tirando sua cartola.



Foto 1 (In: FRODON, 2007)

A *performance* inteira dura cerca de um minuto e meio e é a única de Agnès na casa de show. Vamos analisá-la mais detalhadamente.

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. Laura Mulvey (2003), por exemplo, 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 nas 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 mais antigos ou da época, como *Le dernier des six*, de Georges Lacombe (1941), *Divine* (1935) e *Lola Montès* (1955), de Max Ophüls.

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 em que aparece Hélène em plano médio, a câmera ocupa o lugar físico dela e o que vemos a seguir – a dança de Agnès – é o que a própria Hélène vê.

Como observa João Luiz Vieira (1996), o musical costuma naturalizar a platéia do cinema ao mostrar uma platéia de teatro ou de *show*, que assiste também o espetáculo, transformando o que se vê numa experiência compartilhada. Desta maneira, o espectador do filme é incluído ativamente e corporificado na platéia diegética. É o que acontece no número de Agnès Nele, porém, a platéia envolve a dançarina num círculo e, portanto, sempre vemos parte da platéia nos planos. Não é mais o plano correspondente à visão de uma platéia de teatro.

Seja pelo tipo de música ou pela roupa, há neste número uma referência aos musicais de Hollywood¹³. Com efeito, a cartola é um acessório típico dos personagens interpretados por Fred Astaire¹⁴ (embora Michel Chion (2002) observe que, na verdade, ele apareça em poucos filmes com ela). Em *A roda da fortuna* (1953), por exemplo, ela aparecia logo nos créditos, como a marca do seu personagem.

Os musicais americanos tiveram uma primeira época de ouro nos anos 30, sendo um produto do surgimento do som sincronizado no final dos anos 20. Por ser um gênero muito ligado à utopia, o musical hollywoodiano também teve uma grande fase durante e logo após a guerra, como forma de entretenimento capaz de fazer o povo esquecer-se das agruras passadas. Em seu artigo *Entertainment and utopia*, Richard Dyer (1992) associa o entretenimento justamente à imagem de “algo melhor” para onde escapar da vida cotidiana, ou seja, a uma utopia.

Dyer elabora uma série de categorias da sensibilidade utópica do entretenimento que caracterizaria o musical. De acordo com elas, embora curto, o número de Agnès tem bastante energia, como é comum nos números de sapateado característicos do *show-biz*, identificados por Dyer. Entretanto, embora Agnès esteja o tempo todo sorrindo, mostrando, portanto, uma grande intensidade na realização de sua dança, vemos que, após o término do número e já no camarim, ela está bastante insatisfeita

¹³ Para Burch e Sellier (1996), também há uma referência à silhueta andrógina de Marlene Dietrich nos filmes de Sternberg.

¹⁴ No caso de Astaire, o teórico Steve Cohan em seu artigo “*Feminizing*” *the Song-and-dance man* faz uma ressalva ao que foi dito por Laura Mulvey e outras críticas feministas, no sentido de que no musical, por ser um gênero em que há números também com homens, o corpo dele também é espetacularizado, como acontece com Fred Astaire. Ou seja, ele também passa a ser objeto do olhar, também pára a continuidade narrativa, havendo uma certa “feminização” do homem, embora, é claro, ele mantenha muitas vezes o seu papel patriarcal de agir como um professor ou um guia para a parceira feminina.

justamente por ter que ganhar a vida no *show-biz*. Deixa de se aplicar, então, a categoria “intensidade”, que implicaria uma falta de ambiguidade. Agnès é, portanto, infeliz e toda a felicidade esbanjada durante o número revela-se uma grande mentira. Isso tudo vai de encontro à costumeira felicidade proporcionada aos dançarinos no sapateado americano pelo próprio ato de sapatear.

A teórica Jane Feuer (1981) também 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 no número 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 e com o isolamento em que procura viver com a sua mãe. Com efeito, o casamento de Agnès 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 platéia presente no filme.

Devido à referência aos musicais americanos por conta da roupa e do tipo de música e de dança deste número, é importante verificar qual era o peso da influência dos filmes americanos na época. *As damas do Bois de Boulogne* foi rodado, com uma longa interrupção por razões financeiras, entre 10 de abril de 1944 e 10 de fevereiro de 1945, portanto, antes e depois da Liberação da França ocupada durante a Segunda Guerra Mundial. 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 anti-semitas, o cinema francês apresentou um grande desenvolvimento na época, em parte por conta de 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 estréia nessa época, como é o caso de Bresson, com seu primeiro longametragem, *Os anjos do*

pecado, em 1943, seguido do seu 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*).

Entretanto, mesmo no ambiente de interdição a filmes americanos da Ocupação, Noël Burch e Geneviève Sellier (1996) destacam o fenômeno dos *zazous*¹⁵, ou seja, jovens urbanos que recusavam o enquadramento ideológico e se distinguiram por um gosto pelo entretenimento de forma geral, em especial pela dança americana. Assim, essa juventude mantia vivo o culto da América na França da guerra. O ator Jean Marais, por exemplo, foi proibido de encenar uma peça na época, acusado de “zazouísmo”. Curioso é que Jean Marais era para ter feito o personagem Jean de *As damas*, o que só não aconteceu porque o ator já estava comprometido com outro filme, ficando o papel com Paul Bernard. Como relatam Burch e Sellier, 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 de sentimentos, os filmes de estilo *zazou* utilizavam a música para dismantelar a seriedade. Era, portanto, comum entre esses filmes as comédias musicais e a utilização de canções e música alegres (BURCH & SELIER, 1996).

Embora *As damas do Bois de Boulogne* esteja mais para o melodrama, o número de Agnès faz também referência à alegria *zazou*, além da referência aos musicais americanos e ao sapateado de Fred Astaire. Entretanto, embora os planos da *performance* de Elina Labourdette, na maior parte do tempo, se assemelhe aos de Astaire pelo fato de que privilegia o espetáculo do seu corpo inteiro, é um número extremamente curto e mesmo assim tem dois cortes para a figura de Hélène. É como se ela pairasse sobre todo o número, como se o objetivo de se mostrá-lo fosse muito mais apresentar a influência de Hélène sobre Agnès do que o prazer proporcionado pelo número.

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

¹⁵ 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 & SELIER, 1996). A palavra acabou servindo para significar “jovem excêntrico”. Usaremos no texto o termo zazouísmo, em francês mesmo, para indicar o fenômeno.

mostra Héléne como uma mulher ferida, vítima de jogos amorosos desiguais entre os sexos, e a humaniza ao mostrar em vários momentos lágrimas silenciosas em seu rosto. Burch e Sellier (1996) consideram Héléne muito mais próxima de uma personagem trágica do que de uma mulher diabólica e nisso vêem uma concordância com a austeridade moral das personagens femininas da época da Ocupação. Embora no momento em que é mostrado o número de Agnès o espectador já conheça as intenções de Héléne pela sua frase “Eu me vingarei”, até aí há uma identificação com o sofrimento da personagem. Mesmo depois havendo uma identificação mais forte com Agnès, Héléne ainda pode ser vista como uma 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 guerra, marcada pela ausência dos homens¹⁶. O único homem da história é o personagem Jean, um homem fraco e ingênuo, fácil vítima da manipulação de Héléne.

Voltando à análise do número de Agnès, outro aspecto interessante é que Bresson, permanecendo fiel aos princípios de suas notas, mostra os músicos tocando seus instrumentos, o que reforça o caráter diegético da música. Num dos planos, como salientamos, o baixista está até em primeiro plano, de costas, e observamos os movimentos de sua mão e do arco quando ele toca o instrumento. Embora músicos fossem também mostrados em musicais americanos, neste filme eles realmente parecem estar tocando os seus respectivos instrumentos. É diferente, por exemplo, da seqüência em *A roda da fortuna* (1953) em que se vê uma orquestra tocando no Central Park, mas a música que se ouve é bem diferente da que os instrumentos mostrados produziriam. Neste caso, é uma música extradiegética disfarçada de diegética.

Este é o único número de Agnès no palco mostrado no filme. A seguir, acreditando livrar-se da “mancha moral” do *show-biz*, ela e a mãe aceitam a ajuda de Héléne e se instalam num apartamento, onde vivem reclusas. A partir daí, ao invés da bela roupa da dança, Agnès passa a vestir sempre uma capa comprida por cima da roupa 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. Um dos poucos móveis do apartamento onde Agnès e sua mãe vão viver é um piano, em relação ao qual a jovem observa: “Não se pode dançar, mas há música”.

¹⁶ Também é um filme de mulheres o filme anterior de Bresson, *Os anjos do pecado*, que, como vimos, se passa quase inteiramente num convento de freiras.

É justamente no apartamento que acontece o segundo número musical de Agnès. Ele se inicia com a imagem de um disco de vinil numa vitrola, confirmando que a música é diegética. Depois de colocar o disco na faixa, descalça e vestida com trajes típicos de camponesa da Europa Central, Agnès dança com ar de felicidade e liberdade, rodopiando por todos os cômodos da casa. A música também é alegre e é semelhante à de *ballets* com momentos campestres, como por exemplo, o *ballet Gisèle*. A mãe é a única platéia e diz “Quando você dança, você é uma outra pessoa”, ao que Agnès responde, sempre dançando, que resolveu parar de dançar e de se disfarçar. Ao final de um rodopio, ela cai desmaiada, como a camponesa Gisèle do *ballet* homônimo, dizendo ser “do coração”¹⁷.



Foto 2 (In: FRODON, 2007)

O número dura um minuto e dez segundos. Vamos agora analisá-lo quanto às categorias de Richard Dyer e de Jane Feuer.

Há bastante energia, como no número anterior. Neste, porém, ultrapassa-se 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 retenção, uma certa ambiguidade, que impede que o número seja realmente intenso e transparente, pois ao mesmo tempo que Agnès dança feliz e livremente, ela afirma que não dançará mais. Isso se confirma com o desmaio final, um anúncio da síncope do final do filme.

Quanto às categorias de Jane Feuer (1981), o mito da espontaneidade se confirma na facilidade com que Agnès rodopia e sobe dançando sobre uma poltrona. Toda essa espontaneidade, porém, será posta em dúvida pelo desmaio final. Quanto ao mito da integração, Agnès continua sem esperança de uma vida melhor enquanto

¹⁷ Em *Gisèle*, a personagem-título é uma camponesa com uma doença do coração. Ela se apaixona por um príncipe que se disfarçava de camponês e, ao descobrir a farsa, dança tão apaixonadamente, que cai morta.

continue nas mãos de Hélène. Finalmente, neste número a única audiência é representada pela mãe, mas podemos perceber como a *performance* é cativante pelas palavras dela: “quando você dança, você é outra pessoa, você se ilumina como um lustre suspenso no ar”.

É interessante que numa parte do número, Agnès vai para o outro quarto, mas a câmera não a acompanha, permanece na sala, onde está a mãe. O número é interrompido não só na imagem, como pela conversa sobreposta a ele. Diferente de números musicais cantados em que a letra da música pode ter um papel narrativo, aqui a palavra desvia para si a atenção da dança.

Vê-se também aqui uma mulher (a mãe) como o único olhar para o número de Agnès e a ausência real do olhar masculino. Para Burch e Sellier (1996), essa dança de Agnès é uma expressão de seu desejo de pureza e de uma felicidade simples, um último protesto de energia vital contra a ordem patriarcal que a oprime.

Assim, nos dois números de Agnès também vemos a presença da cultura popular, representada pelo número de sapateado de *jazz*, e da erudita, com o *ballet* campestre no apartamento. Porém, essa oposição entre a cultura popular e a erudita, bastante comum em musicais e nos quais normalmente se eleva o sapateado como a nova arte em detrimento das artes clássicas, aqui está invertida: o sonho de Agnès seria dedicar-se à dança clássica, enquanto o sapateado só é motivo de vergonha para ela.

3. RUÍDOS E VOZ

Valor rítmico de um ruído.

Ruído de porta que se abre e se fecha, ruído de passos, etc., pela necessidade do ritmo.
(Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*, p.45)

Como podemos ver, Bresson dá grande importância à construção de suas paisagens sonoras e utiliza muitas vezes os ruídos como se escrevesse uma partitura musical. Ruídos normalmente presentes em seus filmes são os de passos, portas se abrindo e se fechando, sinos, o som do trânsito da cidade, etc, que são trabalhados de maneira a participarem de forma importante na construção do filme e seus significados: “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.469). Veremos nesse item como esses ruídos foram usados ao longo da obra.

Mas não só os ruidos, como também a voz dos personagens bressonianos revela uma concepção musical. Como escreve Jean Sémolué (1993) sobre o cinema de Bresson: “Cinematógrafo-música: a voz é um som entre outros sons” (p.288). Com efeito, Bresson escolhia os seus modelos muitas vezes por telefone, por conta de qualidades do timbre da voz: “*Da escolha dos 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), ou ainda: “Telefone. Sua voz o torna visível”, p.95. E o diretor tinha durante a filmagem um total domínio sobre a orquestração de sua partitura de vozes, fazendo com que os modelos repetissem exaustivamente as falas até chegarem a um resultado que o satisfizesse. Isso foi atingido principalmente a partir de *Diário de um padre*, quando Bresson deixa de trabalhar com atores profissionais e submete a seus “modelos” a sua composição vocal.

Esta, que ficou conhecida pelo tom monocórdico, *recto-tono*, de dicção, foi obtida, segundo Michel Chion (1993), pela maneira de se reter a voz. Assim, Chion (1993) observa que a estranheza sentida pelo espectador em relação às vozes em Bresson, não é devida só ao seu caráter monótono, mas principalmente por conta 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” (CHION, 1993, p.83, tradução nossa). Por conter a reverberação da voz, Bresson faz com que ela pareça mais ainda em “terceira pessoa”, como se um texto estivesse sendo lido. Para conseguir isso, Bresson também trabalhava as vozes na pós-produção.

Em alguns filmes, como veremos, 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. No primeiro e no último essa voz está muitas vezes sobre as imagens da mão do personagem escrevendo o seu diário. É uma “voz-eu” (*voix-je*), como analisada por Michel Chion (1993), que não seria apenas simplesmente uma voz na primeira pessoa. Chion (1993) a caracteriza, por um lado, como uma voz que possui uma proximidade máxima em relação ao microfone, causando no espectador uma sensação de intimidade, e, por outro, como uma voz sem reverberação, ressoando no espectador como uma voz que poderia lhe pertencer. Assim, para Chion, ela possui uma neutralidade de timbre e uma discrição, sendo como “um texto escrito que fala”, tais quais, aliás, são as vozes bressonianas em geral.

Os anjos do pecado (1943)

Neste filme, um som muito freqüente é o de sinos tocando, o que não é nenhuma surpresa para um filme que se passa em sua maior parte dentro de um convento. Porém, mais do que ser uma marca sonora do local (segundo a classificação de Murray Schafer, 2001), este som pontua as ações e seqüências do filme. Como o ambiente do convento é marcado pelo silêncio, uma paisagem *hi-fi* no conceito de Schafer (2001) - aquela com uma grande razão sinal/ruído- o som do sino se destaca bastante. Além disso, na seqüência final, em que Anne-Marie está no seu leito de morte, os sinos fazem um “concerto religioso” junto com o *Salve Regina* cantado pelas freiras.

Mas há outros sons no filme que, embora menos freqüentes, anunciam as paisagens sonoras do último filme de Bresson, *O dinheiro*. Um deles é o som do trânsito da cidade nas seqüências em que a personagem Thérèse, depois de liberada da prisão, vai comprar um revólver e atira no antigo comparsa. Com efeito, Thérèse é um elemento alheio à ordem religiosa das dominicanas, pois não vai para lá em busca de conversão, mas sim para fugir da polícia. Nada mais compreensível que o som da cidade, estranho ao mundo de paz do convento, seja associado a Thérèse. Há já no filme um tratamento deste som, que diminui quando se fecha uma porta, tal qual acontece em *O dinheiro*. Outros elementos que antecipam o filme de 1983 é o som do carrinho que

Thérèse arrasta para distribuir a sopa na prisão e os constantes sons de portas se fechando. Estes últimos também podem ser associados a outro filme de prisão, *Um condenado à morte escapou*.

Se Thérèse é associada ao som do trânsito, já a personagem Anne-Marie está ligada aos sons dos pássaros que cantam sobre os túmulos do cemitério do convento. De fato, natureza idílica e morte são dois elementos que, embora contrastantes, explicam bem a personagem.

Em relação às atrizes, muitas vindas do teatro, como observa Jean Sémolué (1993), Bresson buscou uma certa uniformidade de tom entre elas e uma contenção das interpretações, pela qual seus “modelos” ficarão conhecidos posteriormente. Sémolué (1993) destaca como uma interpretação já precursoramente bressoniana a da mãe: menos teatral, mais contida.

As damas do Bois de Boulogne (1945)

O filme mostra Paris como uma cidade grande e moderna, povoada de automóveis. Assim, além dos sons de carros passando, a buzina é um dos elementos sonoros escolhidos por Bresson para compor a paisagem sonora da cidade. De fato, o filme praticamente começa com um automóvel – no qual Hélène volta do teatro com um amigo – e quase termina com outro – a chegada de Jean à casa depois da revelação de Hélène sobre o passado de Agnès, revelação esta feita entre os ruídos de ir e vir do carro de um Jean desesperado ao volante.

Mesmo as margens do bosque de Boulogne estão cheias de automóveis e seus sons. Nem as seqüências junto à cascata, marcadas pelo som da água caindo e de passarinhos cantando, não representariam um idílio. A primeira, quando se dá o encontro de Jean e Hélène com “as damas”, marca o início da execução do plano maquiavélico de Hélène. A segunda, embora seja um encontro romântico de Jean com Agnès, está marcada pelas preocupações desta e por sua suposta confissão escrita na carta que Jean não lê.

Um som pontual que aparece em três seqüências é o do telefone: quando Hélène, triste por ter sido deixada por Jean, não atende aos toques insistentes; quando, após o encontro no bosque, ela telefona para a mãe de Agnès para expressar o seu contentamento; e, quando Jean, desesperado, liga para Hélène durante uma visita das duas. O telefone funciona como um elemento moderno de “anúnciação” (função que terão as cornamusas em, por exemplo, *O processo de Joana d’Arc*), mesmo nas outras

seqüências em que não o ouvimos tocar: os convites de Hélène para as damas, tanto para o passeio no bosque como para o jantar em sua casa. É, portanto, engrenagem fundamental para o plano de Hélène, seu som e sua presença na imagem sublinham esse papel.

Outros elementos do filme são simplesmente silenciados, como o cachorrinho de Héléne: embora bastante presente, em nenhum momento ouvimos um latido ou qualquer outro som sequer do animal. Com efeito, neste filme, os sons do cachorro não interessavam à paisagem sonora construída por Bresson. Como observa André 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). Assim, Bazin exemplifica que a realidade da chuva e do ruído da cascata se opõem, por exemplo, ao tom literário dos diálogos. Mais ainda, podemos considerar que esses sons realistas citados (de uma qualidade sonora de extraordinária justeza, como considera Bazin) se opõem à falta de som de outros elementos da imagem, como o cachorrinho de Héléne.

A forma de falar dos personagens, mais do que um tom literário, guarda ainda um resquício teatral que Bresson se esforçará por retirar de seus filmes seguintes. Com efeito, neste filme o diretor ainda trabalhou com grandes atores de teatro, como a protagonista Maria Casarès. Jean Sémolué (1993) cita a célebre entrevista em que a atriz confessava que ficava dividida entre o interesse pelo método de Bresson e a dificuldade por conta da “doce tirania” do diretor. Por sua vez, ao fim do trabalho, ele a elogiou como “admirável de não-tragédia” (SÉMOLUÉ, 1993).

Diário de um padre (1951)

No filme, que se passa num vilarejo no campo, os sons da natureza estão sempre presente, mesmo que as suas fontes não sejam vistas na imagem, mesmo que estejam no espaço fora-de-campo, os sons acusmáticos, na definição de Michel Chion (1990). Assim, ouvimos sons de pássaros, o latir de um cachorro, os sons dos sinos das vacas e um galo canta sobre a imagem do pároco em sua janela. Aqui o conceito de “paisagem sonora” é mais que justo: identificamos a natureza pelos seus sons, mais do que pelas imagens. É como o próprio Bresson (1975) observa: “Um grito, um ruído. Sua ressonância nos faz adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha. Seu eco nos indica as distâncias.” (p.100). Assim, embora *Diário de um padre* seja um filme principalmente de interiores, a paisagem está sempre presente por meio dos sons.

Usando a classificação de Murray Schafer (2001), alguns desses sons correspondem a sons fundamentais, como o canto dos passarinhos, enquanto o canto do galo seria um sinal do amanhecer.

Além disso, na paisagem sonora do filme prevalece o som da voz *over* do pároco. Ela serve para nos lembrar que todas as imagens vistas são, na verdade, oriundas de um mundo interior. Jean Sémolué (1993) considera que essa voz tem a função justamente de assegurar o vai-e-vem entre o mundo exterior e o mundo interior.

Na verdade, André Bazin (1991) observa que este texto *over* recitado se encadeia facilmente com as falas dos personagens, já que não há nenhuma diferença essencial de estilo e de tom. É a partir de *Diário de um padre* que se firma o estilo *recto-tono* dos modelos bressonianos. Na verdade, como Bresson utilizou o próprio texto do romance de Bernanos, o próprio fraseado literário faz com que ele seja impossível de ser interpretado. Assim, Bazin observa que, mesmo pronunciada por um personagem, a fala neste filme foge ao realismo, quase como se fosse um recitativo de ópera.

Em alguns momentos, a voz *over* se sobrepõe ao que está sendo escrito pela mão do pároco em seu diário, de mesmo conteúdo que a fala. Porém, longe de que isso 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 o faz a caixa de ressonância do violino com a vibração das cordas. Mais ainda, acentua uma defasagem com a imagem.

Um condenado à morte escapou (1956)

Neste filme, uma paisagem sonora de opressão é toda construída com os seguintes ruídos: o abrir e fechar de portas, os ruídos das chaves nas fechaduras das celas, as sirenes de trens ou da própria prisão, as falas em alemão dos oficiais nazistas. Todos esses sons são devidamente orquestrados de forma que a opressão é realmente sentida pelo espectador. Também os objetos de que o protagonista Fontaine se utiliza para tentar fugir, como a colher, possuem, na observação de Jean Sémolué (1993), uma presença sonora para além de sua presença material. Para ele, todos esses ruídos dão ritmo ao filme e participam de sua poesia.

O filme é entremeado por comentários em voz *over* de Fontaine, que, segundo Jean Sémolué (1993), seriam a espinha dorsal da construção do filme e fariam dele uma obra em primeira pessoa. Além disso, nos comentários, os verbos estão no passado:

como mostra Sémolué (1993), desta forma, os fatos são mantidos à distância pela voz e o espectador seria muito mais uma testemunha que um confidente.

Jean Sémolué (1993) considera o timbre e o caráter das vozes dos personagens. Primeiramente, o comentário *over* de Fontaine possuem um tom frio e preciso. Outros prisioneiros possuem uma maneira de falar bem no estilo *recto-tono* bressoniano. Já o companheiro Jost, com quem Fontaine foge, possui uma voz cuja estranheza do seu timbre viria, segundo Sémolué (1993) do seu timbre rouco, com algo de incompleto e sentencioso. Essa voz justamente faria um contraste com a de Fontaine, dando um bom ritmo aos diálogos dos dois.

Michel Chion (1993) observa que, especialmente neste filme, o fato de os personagens evitarem projetar a voz, falando como verdadeiros modelos bressonianos, é aqui plenamente justificado pela história: afinal, são prisioneiros vigiados por soldados que os impedem de se comunicarem entre si. A respeito disso, Chion lembra que justamente uma das falas de um soldado alemão exortava os prisioneiros a “segurarem a boca” (“*Kannst du nicht deinen Mund halten*”, na fala).

Aliás, essas vozes em alemão dos nazistas funcionam como elementos ameaçadores. Chion (1993) observa também que, ao contrário das vozes dos prisioneiros, elas ressoam de forma teatral no espaço da prisão.

***Pickpocket* (1959)**

Muitos espaços deste filme são identificados mais pelos seus sons do que pelo que é mostrado deles nas imagens. No hipódromo, por exemplo, ouve-se o auto-falante que anuncia os cavalos, o ruído da corrida, campainhas, vendedores, etc, enquanto na imagem vemos basicamente Michel à espreita e as outras pessoas de costas observando a corrida (e não vemos nada dos cavalos, só ouvimos os seus sons). Também na seqüência da missa pela morte da mãe de Michel, pouco se vê da igreja, como já indicamos, enquanto se ouve um hino religioso. Mais tarde, quando os três amigos vão a um parque de diversões, diferentemente do parque mostrado em *Mouchette* (onde são vistos vários de seus brinquedos), vê-se em *Pickpocket* apenas um dos brinquedos como reflexo num vidro atrás das cadeiras onde os três personagens estão sentados. O parque também é identificado por uma música característica deste tipo de lugar. Esses três exemplos mostram bem o que Bresson preconizava numa de suas notas: “Quando um som pode substituir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la. O ouvido vai mais em direção ao interior, o olho em direção ao exterior.” (BRESSION, 2008, p.52).

Dentre os ruídos das paisagens sonoras de Bresson, destacam-se os sons dos passos, que constituem uma espécie de hiper-realismo, ou seja, há uma hiperampliação perceptiva desses sons, contradizendo mesmo a imagem em sua veracidade sensorial (CAPELLER, 2008). Suzana Reck Miranda (2008) explica que, na paisagem sonora de seus filmes, Bresson costuma privilegiar um determinado som, intensificando, assim, a sensação de solidão fazendo um “silêncio construído”. A pesquisadora lembra a seqüência do hipódromo, em que esses passos soam claramente, enquanto as pessoas conversando e os cavalos correndo parecem não existir. Em todo o restante do filme, os passos das pessoas que cercam o protagonista e os seus próprios estão sempre destacados no ambiente, demarcando assim uma presença dentro de uma constante ausência. Como Suzana Miranda observa, os passos formam uma “coreografia sonora”. Segundo a classificação de Murray Schafer (2001), estes passos, que normalmente funcionariam como sons fundamentais, em *Pickpocket*, funcionariam talvez como sinais.

Já em relação à voz *over*, ela também pontua este filme e, como em *Um condenado à morte escapou*, tem os verbos no passado. Como observa Jean Sémolué (1993), esta voz não se dirige a um futuro que vai se fazendo (como em *Diário de um padre*), mas sim, a algo que já aconteceu, a uma espécie de romance de aprendizagem. Sémolué também observa que a narração de Michel se dirige ao espectador, dando-lhe a função de *narrataire*, conceito proposto por Gérard Genette. Como o que acontecia em *Um condenado à morte escapou*, o tom frio da voz *over* de Michel toma distância em relação às imagens, embora muitas vezes diga exatamente o que está escrito nas imagens do diário sendo escrito.

O processo de Joana d’Arc (1962)

Entre os elementos que compõe a paisagem sonora deste filme estão, além dos tambores do início e do fim do filme, a corneta e os sinos. A corneta, elemento clássico de anúncio, é ouvida em dois momentos do filme, anunciando o início de mais um interrogatório de Joana d’Arc. Os sinos, elementos religiosos, estão, além do prólogo do filme, em dois outros momentos: um em que Jeanne, em sua cela, interroga-se se foi abandonada por seu povo e outro na execução da sentença.

Mas este é um filme de vozes, de perguntas e réplicas do processo, que Bresson tirou do próprio texto do processo, condensando-o, mudando a ordem de algumas delas para assim “ritmá-las”, como ele próprio disse (SÉMOLUÉ, 1993). Outra citação de

Bresson demonstra ainda mais claramente essa concepção musical das falas do filme: “Eu temia pela lentidão, pelo peso do processo. Então, ataco o filme e o continuo num ritmo muito rápido. Pode-se escrever um filme com colcheias e semi-colcheias porque ele é música.” (In: SÉMOLUÉ, 1993, p.112, tradução nossa).

Mas o tom da interpretação é homogêneo, como pretendia Bresson. Assim, Sémolué (1993) mostra que as réplicas mais célebres são ditas de forma tão rápida quanto as outras, sem ênfase teatral, o que aumenta a intensidade de alguns momentos de maior lentidão do filme.

Semelhante ao papel das vozes em alemão em *Um condenado à morte escapou*, e para além de qualquer preconceito lingüístico em relação à língua alemã, aqui as vozes em inglês é que funcionam como elemento ameaçador. Como o espaço construído pelos sons em *Pickpocket*, muitas dessas vozes são acusmáticas, vindas do espaço extracampo, e lembram ao espectador, como explica Jean Sémolué (1993), que o processo se deu em território ocupado. Sémolué (1993) observa que os gritos e toda a atmosfera sonora estabelecem um clima de ódio político. É interessante também observar que Joana d’Arc dizia ouvir uma voz doce que “fala a língua da França” e ela também diz preferir morrer a “estar nas mãos dos ingleses”, acentuando a rivalidade mostrada no filme.

Também é acusmática a multidão durante a execução de Joana, presente só pelos seus gritos.

A grande testemunha (1966)

Sendo o personagem do título um jumento, o som que ele emite, como se fosse a sua voz, pontua vários momentos do filme (como a narração *over* dos protagonistas dos filmes anteriores).

Outro som bastante presente é os dos sininhos das ovelhas. Já na primeira seqüência, o jumento recém-nascido mama no meio de uma paisagem campestre montanhosa, ao som desses sinos. Estes, segundo a classificação de Murray Schafer (2001), poderiam ser considerados tanto como sons fundamentais quanto marcas sonoras dessa paisagem das montanhas.

São esses sons dos sinos do rebanho que fecham o filme, após o rebanho de ovelhas ter envolvido o moribundo Balthazar, e terminada a música junto com a morte do animal, permanece o som dos sininhos, que, segundo Jean Sémolué (1993), parecem chamar Balthazar após sua morte. Poderiam ser considerados também ruídos

anempáticos, na classificação de Michel Chion (1990), pois, de certa forma parecem indiferentes à morte do animal. O ciclo da natureza continua.

Embora a cidadezinha seja cheia de maldade, o que vai se refletir na vida de Balthazar, há no início do filme um pequeno oásis idílico: o jardim onde as crianças brincam junto a Balthazar. Passarinhos cantam ao fundo e, para completar os significados bucólicos do jardim, vemos também um banquinho, onde as crianças sentam e onde o menino desenha sua declaração de amor à amiga. Para Frodon (2007), esse jardim é como “o paraíso verde dos amores infantis”.

***Mouchette* (1967)**

O livro de Bernanos começa com uma descrição de uma paisagem sonora: as vozes dispersas pelo vento noturno, que são ao mesmo tempo comparadas ao som das folhas mortas caindo.

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, 1961, p.1265)¹⁸

Essa voz que Mouchette ouviu também será importante no final do livro, como veremos. Assim, já em Bernanos, pode-se notar uma representação das paisagens sonoras.

Diferente do livro, o filme de Bresson começa no bosque, onde o caçador Arsène monta uma armadilha para a caça, sendo observado pelo guarda Mathieu. Durante mais de um minuto, ficamos esperando pela presa e olhando a paisagem da natureza, numa *mise-em-abîme* com o olhar dos dois observadores diegéticos. Vem uma ave, que fica se debatendo na armadilha durante longo tempo até ser solta por Arsène. A seqüência 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 nessa seqüência (ao contrário do que acontece na caçada do final do filme, como veremos), que já apresentariam com maior evidência a crueldade de toda a história, o silêncio pontuado por poucos ruídos é igualmente ameaçador.

Essa crueldade será mais clara na seqüência da tempestade no bosque, quando Mouchette encontra o caçador Arsène. Ruídos de chuva e vento constroem o clima

¹⁸ Tradução nossa do francês

ameaçador desse evento que selará o destino de Mouchette. A crueldade também se manifesta no filme pelo constante ruído de caminhões passando na estrada. Por outro lado, segundo Frodon (2007), esse som aponta para um alhures, um lugar além do vilarejo para onde se poderia fugir, uma abertura do espaço.

No filme, uma seqüência muito importante quanto ao som e 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 som de sino ecoa repetidamente. Seria, segundo Murray Schafer (2001), um sinal nesta paisagem sonora, mas também é um sinal na narrativa que anuncia a morte da menina. Além disso, o sino da igreja poderia ser considerado como uma marca sonora de um vilarejo do campo. Ele é ouvido de forma bem destacada já que há poucos ruídos no ambiente, sendo a cidade pequena uma paisagem *hi-fi* (SCHAFER, 2001)¹⁹. Como lembra Schafer (2001), o sino tanto é um som centrípeto, pois atrai a comunidade para a igreja (como o sino de *Os anjos do pecado*), como também foi considerado no passado um som centrífugo quando era utilizado para expulsar os espíritos do mal. Nesse sentido, Mouchette é associada a um ser maligno, expulso do vilarejo ao som dos sinos.

A morte de Mouchette se dá, portanto, fora do vilarejo. Ela se afoga num pequeno lago. No filme, antes de que menina se encaminhe para o lá, há toda uma seqüência de caça a um coelho, em que Mouchette vê o animal correndo pela paisagem, fugindo dos tiros dos caçadores e dos cães. Como os sinos da seqüência anterior, a morte do coelho anuncia a de Mouchette e a menina é comparada à caça.

No suicídio há uma total integração de Mouchette à paisagem, aos elementos naturais, assim como ocorre na morte de Balthazar. O suicídio é descrito no livro como algo que ocorre de forma tranqüila: Mouchette sente a vida se esvaindo à medida que vai sentindo o cheiro do túmulo. Em todo o processo ela ouve uma voz doce e pacificadora, um murmúrio suave que de repente se cala. Essa voz doce é, no filme, transmitida pelo coro de Monteverdi.

Uma mulher doce (1969)

Uma mulher doce é o primeiro filme em cor de Bresson. Aproveitando este novo elemento, a abertura se dá numa paisagem urbana noturna de *néons* e letreiros (que

¹⁹ É claro que o fato de se ouvir o som do sino em destaque no filme se refere à montagem sonora como concebida por Bresson. Porém, é um som que parece em seu alto volume bem realista com a paisagem deserta do vilarejo.

estarão bastante presentes no filme seguinte), enquanto ouvimos o ruído dos carros. Este funciona aqui como música, semelhante ao que acontecerá *O diabo provavelmente e O dinheiro*.

Como em filmes anteriores de Bresson, o protagonista conta a história, mas não há voz *over* (como, aliás, seria esperado de uma adaptação do livro de Dostoievski, em que a narração do personagem se dá toda em sua consciência, no falar consigo mesmo), pois o diretor recorre ao recurso de colocar a empregada como uma interlocutora silenciosa (para Lindley Hanlon, citando Nick Browne, ela seria “o espectador no texto”). O marido também se dirige ao cadáver da esposa morta, mas este, evidente, só reforça o silêncio em que caem as justificativas dele. Para Lindley Hanlon (1986), o silêncio desse corpo mantém o ponto de vista da mulher tão forte como a sua presença viva.

Um som constante neste filme é o dos passos do marido, que vai e volta em torno do cadáver. Como em *Pickpocket*, possuem um volume hiper-realista, como que para enfatizar a solidão e a dor do marido na presença do corpo silencioso. Lindley Hanlon (1986) mostra que os passos ressoam tanto porque não há outro som para contrabalançá-los. Assim, eles caem num vácuo, que reforça ainda mais o seu caráter musical.

O som dos passos também estão presentes no passado, na história contada pelo marido (há no filme uma alternância de passado e presente): ele passa de quarto em quarto da casa com seus passos ressonantes. A incomunicabilidade do casal que esse som transmite é ainda mais enfatizada pelo silêncio dos olhares da esposa (HANLON, 1986).

O contemporâneo se faz presente pelos sons da televisão, constantemente ligada. Esta transmite filmes antigos de aviões de guerra bombardeando e corridas de automóveis. A violência dessas imagens e sons projetados sobre a intimidade do casal é, como analisa Jean Sémolué (1993), uma crítica de Bresson à vida contemporânea. Para Lindley Hanlon (1986) já seriam referências à morte com que o filme começa.

O início e o fim do filme se apoiam nos ruídos para a sua composição. No início, o suicídio é construído principalmente pelos sons: som da maçaneta da porta, sons dos freios dos carros na rua (sons esses acusmáticos), sirenes, etc. Como Lindley Hanlon (1986) observa, o impacto desta seqüência é pelo seu caráter direto e repentino e também por não ser mediada pela voz *over* do marido.

O filme termina com o caixão sendo fechado. A secura desse som (não há nenhuma música de fundo, diferente das mortes de Mouchette e de Balthazar) reforça a desesperança e o caráter inexorável da morte.

Quatro noites de um sonhador (1972)

No início do filme, o personagem parece estar numa periferia da cidade. No campo por onde anda, a paisagem é de imensa calma, denotada pelo canto dos passarinhos. O personagem está feliz, cantarola enquanto anda tranqüilamente, chega a chamar a atenção de passantes por isso. Embora o resto do filme se passe na cidade, os modelos protagonistas chamam-se curiosamente, 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.

Quando a paisagem do filme é noturna, a tela só mostra círculos de luz dos faróis e dos *neons* num fundo preto. Nesta paisagem quase minimalista, o ruído dos carros e dos barcos passando será constante como paisagem sonora, além do ocasional som das sirenes dos barcos. Aliás, os círculos de luz possuem cores mais próximas das cores primárias, como as tintas que o protagonista Jacques, um jovem pintor, usa em seus quadros²⁰. Jean Sémolué (1993) observa que Bresson lutou muito para fugir da monotonia da cor azul, freqüente à noite.

A paisagem noturna é predominante, afinal, como o título indica, são quatro noites. Mas ela é entremeada por paisagens diurnas da cidade em movimento. Vemos as pessoas passando na rua, a saída do metro, um parque, os *bouquinistes* de Paris, ônibus, vitrines de lojas refletindo os carros passando na rua, barcos passando no Sena. Assim, a paisagem sonora diurna é marcada por sons do trânsito na rua, passos e, no parque, os sons de crianças.

Embora no livro de Dostoievski, o narrador seja em primeira pessoa, Bresson não recorre tanto aqui à voz *over*, como havia feito em filmes anteriores. 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 ele mora.

²⁰ Bresson havia preparado umas telas suas para as seqüências no atelier, mas acabou usando as de uma jovem pintora, Anne-Elia Aristote (SÉMOLUÉ, 1993).

Este mesmo procedimento de um comentário *off* inicial é utilizado no começo da “História de Marthe”.

Na verdade, como observa Jean Sémolué (1993), os monólogos ditados por Jacques a um gravador substituem a voz *over*. Assim, ele conta 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 o encontro com Marthe, Jacques grava a sua voz falando o nome dela repetidamente, como uma ladainha, que é ouvida por ele enquanto anda de ônibus e passeia pela cidade. Sémolué (1993) considera esses momentos como *gags* sonoras dignas de Jacques Tati. No auge de sua obsessão pela moça, Jacques vê o nome de Marthe escrito numa vitrine e mesmo um barco passando no Sena. Num dado momento, ele tenta mesmo “sufocar” o gravador com o travesseiro, como se o som tivesse se materializado no objeto. Há, enfim, um monólogo final, em que Jacques agradece a Marthe pelo seu amor. O término da gravação indica também um fechamento dessa história de amor para Jacques.

Em relação ao caráter da voz do protagonista, Sémolué (1993) considera que ela possui um timbre delicado e profundo nos graves. Seria, para ele, uma voz mais doce que a do pároco de aldeia, menos incisiva que a do tenente Fontaine e menos fugitiva que a do *pickpocket* Michel.

***Lancelote do lago* (1974)**

Tanto o prólogo como o epílogo deste filme são constituídos por massacres. Neles, além de uma pequena interrupção de música (extradieética no prólogo e “diegética” no epílogo, como já analisamos), ouvimos os sons das armaduras dos cavaleiros e dos passos dos cavalos. Lindley Hanlon (1986) considera que o som dos cascos dos cavalos batendo no chão sugere a implacável passagem do tempo e a ligação com o combate e a guerra. Para Jean Sémolué (1993), o prólogo funciona como uma *ouverture* musical (sem se referir só à música extradieética sobre o texto explicativo e os créditos), como uma antecipação dos massacres no filme. Já o epílogo seria uma resposta à abertura, conferindo desta forma uma estrutura musical ao filme semelhante à de *O processo de Joana d’Arc* e *Mouchette*. No epílogo, há além do ruído metálico das armaduras e o de um cavalo correndo, ouvimos também os sons das flechas lançadas por arqueiros. Jean Sémolué (1993) considera essa seqüência final não só como uma retomada do prólogo, mas – semelhante ao que acontece com a

música - como uma paródia dele: os arqueiros mostrariam que o tempo dos cavaleiros e dos torneios estaria terminado.

No prólogo, o protagonista Lancelote é apresentado pela sua voz, antes de conhecermos o seu rosto, escondido que está pelo elmo. Aliás, o som precedendo a imagem é um procedimento muito comum, como vimos, nos filmes de Bresson. É interessante que isto é explicado na própria fala da velha camponesa: “*Aquele de quem ouvimos os passos antes de ver, morrerá neste ano*” (tradução e itálicos nossos). Voltando aos sons dos cascos, neste momento, segundo Hanlon (1986), eles acompanham a profecia da velha e funcionarão ao longo do filme como anunciadores da morte.

Tendo o filme muito pouca música, em *Lancelote do lago*, fica ressaltado o tilintar das armaduras dos cavaleiros, um ruído de fundo muito presente durante todo o filme (Jean Sémolué lembra que elas eram realmente de metal e, pelos seus elmos fechados evocam a época do fim da Idade Média). Na verdade, esse som está trabalhado de forma hiper-realista, favorecendo o clima agressivo. Funcionariam também, segundo Sémolué (1993) como “efeitos de real”.

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 o filme. Se as armaduras funcionam como um som fundamental, esses outros ruídos seriam sinais e marcas sonoras (na classificação de Schafer, 2001).

Também a cornamusa é uma marca sonora. De forma semelhante à corneta em *O processo de Joana d’Arc*, atua na seqüência do torneio como elemento diegético – é mostrada várias vezes - de anúncio, antecipando cada luta, pontuando por nove vezes toda a seqüência. Aliás, vemos muito pouco da ação do torneio, já que a câmera está baixa, mostrando praticamente só a parte inferior dos cavalos. Todo o suspense das lutas é dado mais pelos sons dos cavalos correndo, das lanças se chocando e pela música intermitente da cornamusa, além das reações da platéia, com Arthur e Gauvain em primeiro plano.

Lindley Hanlon (1986) escreve um detalhado ensaio mostrando como os diálogos de *Lancelote do lago* possuem uma clara estrutura poética e que fazem lembrar o estilo das próprias fontes medievais da história. Entre os procedimentos que atestam esse resultado, listados pela estudiosa, estão: as repetições de sons e de estruturas de frases semelhantes, aliterações, o uso de sons e do silêncio pontuando os diálogos de

forma rítmica, as diferenças de timbre e caráter das vozes dos personagens (HANLON, 1986).

Assim, Hanlon mostra, por exemplo, a repetição do som “ou” em *vous* e *amour* (e também em *fous*- loucos – como veremos), a das finalizações “é” dos participios passados e o “re” dos verbos *reconnaître* e *desastre* na seguinte fala de Guinevere: “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.”²¹ (HANLON, 1986, p.163).

Aliás, as conversas entre Lancelote e Guinevere possuem uma grande simetria, com uma repetição de pequenas frases de estruturas semelhantes e paralelas, dando um ritmo musical ao diálogo. Essa estrutura condensada das frases é bem própria ao estilo da Idade Média, como também, aliás, ao estilo econômico de Bresson. Além disso, como também mostra Hanlon (1986), o fato de que as frases sejam curtas e simples faz com que a ênfase recaia nos verbos que expressam os conflitos entre os personagens, assim como os acentos mais fortes acabam caindo freqüentemente 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 geralmente diminui no final da frase, onde está o acento. O uso do imperativo e das palavras enfáticas *tout* (tudo) e *rien* (nada) é que deslocam o acento para o início da frase, conferindo uma maior intensidade dramática dentro da uniformidade com que Bresson faz os modelos pronunciarem as frases e também dando uma qualidade de insistência. Um exemplo desses fatos é dado por Hanlon, que reproduzo aqui com as acentuações como assinaladas por ela.

G: <i>Lancelot.</i>	CORTE
L: <i>Guinevere.</i>	CORTE
G: <i>Tu es vivant et tu es là.</i>	
<i>Rien plus jamais ne t'écarterait de moi.</i>	
L: <i>Tout est achevé pour nous ici en Bretagne.</i>	CORTE
G: <i>Je ne peux plus attendre.</i>	
<i>Dis-le ce mot.</i>	CORTE
L: <i>Je t'aime.</i>	
G: <i>Encore. Répète une fois encore.</i>	
L: <i>Je t'aime. Il faut me croire.</i>	CORTE

²¹ “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. É ao nosso amor que você acusa por esse desastre”.

Hanlon (1986) também observa que nesses diálogos, os cortes de Bresson ocorrem logo após a última palavra da frase, sendo seguido por um silêncio. Essa coordenação entre palavra e corte cria um ritmo, um acento, funcionando também como uma pontuação. Além disso, ela reforça o silêncio, que é enfatizado pela ocorrência de ruídos, como do trovão após o diálogo entre Gauvain e outro cavaleiro.

Como nos seus outros filmes, Bresson faz aqui uma orquestração dos timbres e qualidades das vozes. Hanlon (1986) observa que a de Lancelote é uma voz de tenor profunda, calma, sem pressa e uniforme, sem nenhum tom de violência; já a de Gauvain, soa tão mais jovem quanto é o personagem, menos regular e mais apressada que a de Lancelote; a de Guinevere é calma e elegante, com uma pronúncia muito enfática das consoantes, como os “r”, conferindo-lhe dessa forma uma mordacidade; enquanto isso, Arthur pronuncia as palavras como se estivesse murmurando e a voz do dissimulado Mordred teria uma qualidade irônica; finalmente, a voz grave e de baixo volume da velha camponesa parece conter em si a sua sabedoria (HANLON, 1986).

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. Lembra, aliás, o zurro do burrinho Balthazar. Há mesmo alguns planos dos olhos dos cavalos (como os do olhar de Balthazar em *A grande testemunha*), que atuam também, portanto, como testemunhas das rivalidades e alianças.

Já o pássaro marca os encontros de Lancelote e Guinevere. É como um grito de mau agouro e, segundo Lindley Hanlon (1996), parece comentar sobre a *écharpe* deixada por ela no banco (que é depois usada 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 Lancelote está vivo. Outros pássaros e corvos são ouvidos também seqüência final do massacre na floresta. Para Hanlon (1986), eles têm uma função semelhante à dos arqueiros, como indicada por Sémolué (1993) acima: seriam os arautos da chegada de uma nova civilização.

²² “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.”

O caráter ameaçador da floresta é reforçado na seqüência 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”.

O diabo provavelmente (1977)

Neste filme, Bresson volta às margens do Sena em Paris, onde novamente vemos jovens que lá passam o tempo (porém, diferente do filme *Quatro noites de um sonhador*, como afirma Jean Sémolué (1993), aqui as margens do rio são bem menos acolhedoras). É uma paisagem visual constante no filme, assim como a paisagem sonora dos barcos passando. Com efeito, nos próprios créditos, vemos um desses barcos à noite. Semelhante ao que acontece em *Quatro noites de um sonhador*, os faróis do barco e os seus reflexos no rio criam uma imagem que é quase uma pintura abstrata. Depois que o barco passa lentamente, a tela fica quase totalmente escura. Para Michel Chion (1993), esse som grave e profundo do barco evoca um instrumento ritual que em determinadas tradições mágicas serve justamente para evocar uma voz ancestral.

A seguir, ouvimos o som de uma sirene sobre dois planos de recortes de jornal com a notícia do suicídio do protagonista no cemitério Père Lachaise e as dúvidas sobre a possibilidade de um assassinato. Murray Schafer (2001) observa que o som da sirene, embora pertença à mesma classe de sons que o dos 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.

Como em *Quatro noites de um sonhador*, neste filme a paisagem noturna é essencial, embora também haja muitas seqüências diurnas. Porém, enquanto o noturno em *Quatro noites* está mais para promover um ambiente de sonho, *O diabo* é um filme muito mais sombrio. O próprio suicídio, que em *Quatro noites* só tinha sido uma tentativa, é concretizado neste filme. Jean Sémolué (1993) constata que *O diabo provavelmente* desenvolve uma cumplicidade com a noite e com a morte.

Uma seqüência muito interessante do ponto de vista sonoro é analisada por Serge Daney no seu artigo *L'orgue et l'aspirateur* e comentada por Michel Chion (1993). Nela, jovens questionam um padre numa igreja, enquanto um homem afina o órgão e outro passa o aspirador. Daney observa que a voz dos jovens, contra toda a verossimilhança, não ressoa na nave da igreja. Com efeito, todas as vozes do filme têm pouca reverberação e soam baixas (como observa Michel Chion, são todas elas refeitas

na pós-sincronização), enquanto os outros sons (como, na seqüência em questão, o órgão e o aspirador) soam fortes demais. Segundo Chion (1993), todos os ruídos desse filme possuem uma qualidade surda e dramática.

Numa outra seqüência, o grupo de jovens ecologistas assiste a imagens sobre destruição do meio ambiente. Essa destruição é presenciada mais tarde por Charles e seu amigo Michel quando assistem a um desmatamento, representado principalmente pelo som. Pois além da caída das árvores ao chão, o som predominante é o da serra elétrica. É um som tão forte, que Charles tapa os ouvidos (na verdade, ele vai contar ao psicanalista, mais tarde, que o trabalho do pai dele inclui “derrubar árvores”). Junto com o ruído da serra, vemos vários planos de árvores caindo. Nota-se uma intenção do diretor de mostrar esses planos repetidamente e há como uma música por conta 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 seqüência 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.

Como em outros filmes de Bresson, o transporte urbano está bem presente: além do ônibus, muitos carros (como os dos personagens), e, mais uma vez, o metro de Paris. Também neste filme o ruído do trânsito é uma paisagem sonora freqüente. Além disso, quando Charles e o colega Valentim vão para o Père Lachaise de metro, o plano dura um longo tempo, em que ouvimos o ruído do metro sobre a imagem de um Charles pensativo.

O dinheiro (1983)

O filme *O dinheiro* mantém a estrutura dual da novela de Tolstoi (2005), *Falso cupom*, em que se baseia. Porém, se na novela essa dualidade é marcada pela divisão em duas partes, correspondentes à escalada do mal e ao movimento em direção à redenção, no filme a dualidade se dá pela mudança de paisagem (assim como de suas respectivas paisagens sonoras) da cidade para o campo.

Assim, o filme começa na cidade, onde dois colegas falsificam uma nota de dinheiro. Este bilhete falsificado vai chegar até o protagonista Yvon (que corresponde a uma mistura de dois personagens do livro de Tolstoi, os camponeses Ivan Mironov e

Stepan Pielaguschukin), um motorista de caminhão, e causar, ao final de contas, a sua revolta, a entrada no mundo do crime e a sua prisão. Após a saída da prisão, Yvon vai parar num subúrbio arborizado da cidade.

A cidade é, portanto, o lugar da injustiça, enquanto o campo apresenta para Yvon uma oportunidade de recomeço que o mesmo, já ferido pelo Mal e pela revolta, descarta. Cosgrove (2008) observa que, já 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 vagar e sofrer na cidade, Yvon é acolhido no jardim por uma mulher, correspondente à Maria Semeonovna do livro de Tolstói (no filme, ela não é nem mesmo nomeada). Também no jardim Yvon passa a ocupar-se de coisas simples e cotidianas, como ajudar a mulher a pendurar roupas no varal, recolher batatas plantadas e colher nozes.

O campo teria, portanto, um potencial regenerativo, como considerava Tolstói. 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” (no prefácio de Paulo Bezerra a *O diabo e outras histórias*, 2005, p.10), frase que se adequa bastante ao percurso de Yvon no filme. Aliás, essa relação dual campo-cidade, em que o campo representava a pureza e a cidade era o lugar da perdição, foi usada também por 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 na cidade.

A parte da cidade é marcada em *O dinheiro* pelo som incessante dos carros passando, do trânsito urbano, que diminui quando se fecha uma porta, mas que está sempre no fundo e não pára nem quando Yvon está na prisão. É um som que se torna ainda mais importante porque vários personagens são filmados em seus meios de transportes (como os colegiais nas motocicletas), ou o veículo é meio de vida, como para o protagonista Yvon, motorista de caminhão (além disso, Yvon usa um carro no assalto a banco e há uma perseguição da polícia).

Esse som do trânsito, assim como o ruído dos barcos passando no Sena em *O diabo provavelmente*, está presente durante a passagem dos créditos iniciais, momento em que usualmente há um fundo musical. Segundo a classificação de Murray Shafer (2001), esse ruído seria um som fundamental, porém, por conta de seu papel no filme, funciona quase como uma marca sonora da cidade.

Assim, em *O dinheiro*, Bresson leva a cabo uma idéia que ele já expressara desde os anos 50 em uma de suas notas: “Nada de música de acompanhamento, de apoio, ou de reforça. *Nada de música de modo algum*. [com exceção, é claro, da música tocada por instrumentos visíveis]. É preciso que os ruídos se tornem música” (BRESSION, 2008, p.29).

No campo, além do som ocasional do piano dentro da casa, na parte de fora há um som constante: o murmúrio do riacho, um som que, segundo Murray Schafer (2001) funciona como um acorde de muitas notas. Ele lembra também que nos jardins da Renascença e do Barroco o frescor da água fazia um grande contraste com o calor do verão. Com efeito, a água dentro do jardim propicia uma sensação de tranquilidade. Como relata Cosgrove (2008), no *locus amoenus* de Ortelius havia um jardim cuja fonte estava no Olimpo. Ele também observa que 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.

Há, portanto, em *O dinheiro*, paisagens sonoras bem distintas: a da cidade, a do jardim e do interior da casa da mulher. A marca sonora da paisagem da cidade é novamente ouvida quando, com Yvon já dentro de casa, a mulher vai à cidade comprar pão. Ouve-se então novamente o ruído do trânsito, ao passo que se vê policiais e um carro de polícia, tudo isso representando a ameaça da cidade.

Com efeito, a diferença de paisagens sonoras transmite sentimentos totalmente diversos. O ruído do trânsito, presente na cidade, transmite a angústia do personagem. Com a ida ao campo, até certo momento a paisagem sonora torna-se pacificadora. Ali só se ouve o ruído do riacho no jardim, o rangido do carrinho de mão e o som das ações cotidianas: o do café sendo vertido do bule para uma tigela, o da enxada no jardim, etc. Esta nova paisagem sonora inclui até o som de um velho piano.

CONCLUSÃO

Assim, neste trabalho demonstramos a verdade contida na observação de Henri Pousseur, que considerava o trabalho sonoro dos filmes de Bresson como composições de música concreta. Seja com ruídos, seja com a qualidade musical das vozes dos modelos (escolhidos justamente em função disso) ou até mesmo com música propriamente dita, Bresson constrói com o som uma organização musical coerente, em que não deixam de estar presentes elementos básicos da forma musical, como a repetição.

Em relação à música em senso estrito, a forma de sua utilização nos filmes de Bresson corresponde aos seus princípios de contenção (e isso já presente, de uma certa maneira, nos três primeiros filmes) e também funciona como uma expansão dos significados do filme, principalmente por conta do uso do repertório clássico pré-existente, um repertório já bastante analisado nos estudos de Musicologia, embora Bresson não lance mão de peças musicais óbvias. De qualquer forma, essa expansão depende também do pólo receptivo, à medida que o espectador busque esses significados e mesmo semelhanças entre as formas musicais e a estrutura narrativa e o conteúdo dos filmes. Mas, independente da abrangência da leitura que se faça, o espectador é afetado num determinado sentido, guiado pelo som.

Como vimos aqui, se *Um condenado à morte escapou* teria a simetria do Classicismo, *Pickpocket*, a estrutura de uma ópera barroca francesa, *A grande testemunha*, a forma-sonata e outros filmes uma estrutura de pergunta e resposta, Bresson consegue utilizar a música, assim como toda a parte sonora, como mais uma dimensão criativa do filme e não apenas como subordinada à imagem. Isso também acontece com a música originalmente composta para o filme, seja ela diegética (como, por exemplo, as análises do *rock* de Jean Wiener em *A grande testemunha* e *Mouchette*) ou extradiegética (como, por exemplo, a construção da rivalidade entre as personagens de *As damas do Bois de Boulogne* tanto pela qualidade como pela quantidade de música). Mais ainda, se a emoção é tratada com contenção pela forma de atuação, a música é uma forma de libertá-la, mesmo que por poucos instantes.

A organização musical do som dos filmes de Bresson é mais um motivo para que aqui neste trabalho tenhamos utilizado o termo “paisagem sonora”, de Murray Schafer. Termo bastante criticado por Giuliano Obici (2008), com o argumento de que “paisagem” faz pensar numa contemplação a partir de um distanciamento inexistente no

campo do sonoro, podemos nos remeter, por outro lado, aos vários títulos de elementos paisagísticos comumente dados para músicas, como, por exemplo, no movimento impressionista e nas atuais composições de música concreta.

Assim, quanto às paisagens sonoras, observamos na obra de Bresson uma certa divisão entre campo e cidade, como que corroborando a divisão que faz Schafer em seu estudo. Se em *Diário de um padre*, *A grande testemunha* e *Mouchette*, os sons do campo francês exercem um papel fundamental na banda sonora, em *Pickpocket*, *Uma mulher doce*, *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente é a vez do movimento da cidade*. Com efeito, nos três primeiros, num campo nada idílico, apesar dos sons de pássaros, predomina a crueldade, como nos livros de Georges Bernanos. Já nos filmes da cidade como um todo vê-se um fascínio do diretor pelo som do trânsito, que é montado de maneira que nos faça prestar atenção neste som normalmente despercebido pelos habitantes da cidade. É o seu moto-perpétuo, pontuado por sons de passos. E o último filme de Bresson, *O dinheiro*, faz uma síntese dessas duas paisagens sonoras, passando-se de uma à outra.

Embora os filmes de Robert Bresson tenham vindo a público ao longo de todo o século XX, creio que, mesmo no século XXI, eles representam uma grande fonte de aprendizado para aqueles que visem um uso criativo da trilha sonora (aí compreendida não só como música) em seus filmes, em especial para filmes universitários, onde há normalmente mais espaço para a experimentação.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os pensadores- Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1975
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo : Martins Fontes, 2006.
- BERNANOS, Georges. Nouvelle Histoire de Mouchette. In : *Oeuvres Romanesques*. Paris : Gallimard, 1961.
- _____. *Journal d'un curé de campagne*. Paris : Plon, 1987.
- BORY, Jean-Louis. *La nuit complice*. Paris: Union Generale d'Éditions, 1972.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- BURCH, Noël & SELLIER, Geneviève. *De la drôle de guerre des sexes du cinéma français.(1930-1956)*. Paris : Nathan, 1996.
- 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.
- 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.
- _____. *La comédie musicale*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2002.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França – História da ópera*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COSGROVE, Denis. Gardening, the Renaissance World. In: *Geography and vision. Seeing, imagining and representing the world*. London: I.B.Tauris, 2008.
- DARRÉ, Yann. *Histoire sociale du cinéma français*. Paris : La Decouverte, 2000
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDEROT. *Oeuvres romanesques*. Paris: Garnier Frères, 1962.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000.
- _____. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *Dois narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo*. São Paulo: Editora 34
- _____. *Noites brancas*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DYER, Richard. *Only Entertainment*. London: Routledge, 1992.

- FEUER, Jane. The self-reflective Musical and the Myth of Entertainment. In: ALTMAN, Rick. *Genre: the Musical*. Nova York : Routledge & Kegan Paul, 1981
- FRODON, Jean-Michel. *Robert Bresson*. Paris: Le Monde, Cahiers du Cinéma, Collection Grandes Cinéastes, 2007.
- GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach – o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Londres : BFI Publishing, 1987.
- HANLON, Lindley. *Fragments : Bresson's Film Style*. New Jersey : Associated University Presses, 1986.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Seuil, 1983.
- JARDONNET, Èvelyne & CHABROL, Marguerite. *'Pickpocket' de Robert Bresson*. Neully : Atlande, 2005.
- LIANDRAT-GUIGUES, Susanne. Sculpture Sonore- Une image virtuelle du Temps. In : *Théorème – L'analyse des films aujourd'hui*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- 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.
- MÁXIMO, João. *A música do cinema – os 100 primeiros anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- 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.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OBICI, Giuliano. *A condição da escuta*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
_____. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SÉMOLUÉ, Jean. *Bresson*. Paris: Flammarion, 1993.
- TOLSTÓI, Liev. *O diabo e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
_____. *A Sonata a Kreutzer*. São Paulo: Editora 34, 2007
- VIEIRA, João Luiz. Cinema e Performance. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Sites

<http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi/Schilt%20Thibaut.pdf?osu1116968586>:
dissertação de Thibaut Shilt, apresentada na Universidade de Ohio em 2005 com o título *Marginal pleasure and auterist cinema. The sexual politics of Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Catherine Breillat e François Ozon*.

www.oxfordmusiconline.com : site com a enciclopédia eletrônica de música Grove.

Filmografia de Robert Bresson

- 1934 - *Les affaires publiques* -média-metragem
- 1943 – *Les anges du péché* (*Os anjos do pecado*)
- 1945 – *Les dames du Bois de Boulogne* (*As damas do Bois de Boulogne*)
- 1951 – *Journal d'un curé de campagne* (*Diário de um padre*)
- 1956 – *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (*Um condenado à morte escapou*)
- 1959 – *Pickpocket* (*Pickpocket – O batedor de carteiras*)
- 1962 – *Le procès de Jeanne d'Arc* (*O processo de Joana d'Arc*)
- 1966 – *Au hasard Balthazar* (*A grande testemunha*)
- 1967 – *Mouchette* (*Mouchette, a virgem possuída*)
- 1969 – *Une femme douce* (*Uma mulher doce*)
- 1972 – *Quatre nuits d'un rêveur* (*Quatro noites de um sonhador*)
- 1974 – *Lancelot du Lac* (*Lancelote do Lago*)
- 1977 – *Le diable probablement* (*O diabo provavelmente*)
- 1983 – *L'argent* (*O dinheiro*)