

Pedro Cardoso Aspahan

**Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador
na obra de Robert Bresson**



Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Comunicação Social da UFMG
2008

Pedro Cardoso Aspahan

Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado do Departamento de Pós-
Graduação em Comunicação Social da
Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito para obtenção do título de
Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e
Sociabilidade Contemporânea
Linha de Pesquisa: Meios e Produtos da
Comunicação
Orientador: César Guimarães

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Comunicação Social da UFMG
2008

*a Valéria Pereira Cardoso,
o sempre amor*

Agradecimentos

Sérgio Aspahan, pela presença permanente e pelo apoio irrestrito, a Lilia e Maíra Aspahan e a toda minha família. Sabrina Sedlmayer e a Bruno Leal pela leitura atenta do texto de qualificação e pelas sugestões precisas. Carlos Palombini, por me apresentar um novo universo de escuta. Teodomiro Goulart, pela inquietação musical e pela amizade. Ilan Sebastian, pela generosidade da percepção. Fernando Araújo, pela sutileza dos gestos. Berenice Menegale e Fundação de Educação Artística, por todo apoio na minha formação musical. Forumdoc.bh e Associação Filmes de Quintal e a todos seus integrantes, pela experiência conjunta do cinema. A todo coletivo da Associação Imagem Comunitária (AIC), pela formação audiovisual aliada ao pensamento. Paulo Andrade, pelas várias leituras do projeto e pelos caminhos apontados. Cristian Borges e Mário Alves Coutinho, pela participação na banca de avaliação deste trabalho e por aceitarem o convite à leitura. César Guimarães, por ampliar generosamente os horizontes do texto e pela construção conjunta. Aos professores do departamento de comunicação social. À Capes, pela bolsa de pesquisa. Pedro Marra, pelas traduções. Aos queridos amigos, emissários do caos, Daniel Ribão, Júnia Torres, Rafael Barros, Ana Siqueira, Carolina Fenati, Oswaldo Teixeira, Sylvia Amélia, Carolina Junqueira, Ana Carvalho, Felipe Agostini, Raquel Junqueira, Patrícia Mourão, Leandro Matozinhos, Bernardo Caetano, Bruna Pontes, Henras, Ricardo Targino e Carlos, Mariana Gontijo, Cláudia Mesquita, Ana Karina, Jair Fonseca, Paulo Maia, Rubens Caixeta, Glaura Cardoso, Bráulio Brito, Thiago Mata Machado, Clarisse Alvarenga, Felipe Fulgêncio, Patrícia Braga, e aos muitos amigos que estão longe, mas sempre estarão bem perto.

Agradecimentos especiais

Carla Maia (Cacá), pelo carinho do caminho percorrido junto. Bernard Belisário e Bruno Vasconcelos, pela presença amiga em todos os momentos. Marcos Alvarenga (Dido), pela cuidadosa revisão do texto e por toda a amizade.

Resumo

O trabalho analisa a relação entre a escritura fílmica e o lugar do espectador na obra de Robert Bresson a partir de dois de seus filmes (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut, Um condenado à morte escapou ou O vento sopra onde quer*, 1956 e *Une femme douce, Uma criatura dócil*, 1969). Busca-se, então, compreender de que maneira, através da sua materialidade expressiva, os filmes reivindicam do espectador modos de olhar e de escutar, lançando mão de um princípio de não redundância entre o visual e o sonoro, que produz, no espectador, uma reflexão ativa sobre a sua própria experiência dos filmes. Em *Um condenado à morte escapou*, a análise se direciona especialmente à composição sonora do filme (dos ruídos acusmáticos e diretos aos silêncios, da voz à música) buscando apoio no pensamento musical de Pierre Schaeffer e Michel Chion para compreender as implicações da composição sonora na sua relação com a escuta do filme e com a situação do personagem que se encontra preso. Já em *Uma criatura dócil*, a análise se concentra nas operações das imagens, tendo a figura do *mise en abyme* como um dos elementos centrais no processo de composição visual. Desse modo, o trabalho buscou algumas das principais referências apontadas pelo filme (de Goethe a Shakespeare, de Manet à pintura holandesa do século XVII), e utilizou a pintura como um importante operador de leitura.

Abstract

This work analyses the relations among the film writing and the spectator's place on Robert Bresson's work assuming two of his films (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut*, *A man escaped*, 1956 and *Une femme douce*, *A gentle woman*, 1969) as a starting point. Then, we try to understand how, through its expressive material, the films ask the spectator ways to look and listen, using a non redundant principle between sound and the visual, which produces, on the spectator, an active reflection about his own film experience. On *A man escaped*, the analysis is directed specially to the film's sound composition (from the acusmatic and direct noises, to the voices and music), supported by Pierre Schaeffer and Michel Chion's musical thought, to understand the sound composition results on its relation to the film's listening and with the character's situation - who is arrested. On *A gentle woman*, the analysis is focused on the imagery operations, and the *mise en abyme* as one of the central elements on the visual composition process. So, the work looked for some of the main references shown by the film (from Goethe to Shakespeare, from Manet to the 17th century dutch painting), and used the painting as a main reading operator.

Construa seu filme sobre o branco, sobre o silêncio, sobre a imobilidade.

Robert Bresson

Índice

1) Por entre as frestas	p. 09
2) Uma porta entreaberta: por onde passa o cinema de Robert Bresson	p. 11
3) O lugar do espectador	p. 23
4) Entre o silêncio e o sino: <i>Um condenado à morte escapou ou O vento sopra onde quer</i>	p. 31
5) O abismo da imagem: <i>Uma criatura dócil</i> , de Robert Bresson	p. 64
6) Ensaio para aberturas ou onde é a saída?	p. 126
7) Filmografia de Robert Bresson	p. 134
8) Bibliografia	p. 135

Por entre as frestas

No pátio de um convento, uma freira surge por trás de uma porta, emerge do fundo da imagem, caminha e toca o sino. No plano seguinte, o longo corredor tem suas portas abertas, uma a uma, sob o repique do sino no fora-de-campo, sob o som dos passos das freiras. “Ave Maria”, diz a personagem como quem saúda o nascer do dia, o nascer da luz que se imprime no anteparo sensível do cinematógrafo. Quando as portas se abriam ao tempo, o som já habitava o fora-de-campo. Assim se inicia a obra de Robert Bresson, em seu primeiro longa, *Les anges du péché (Os anjos do pecado, 1943)*, como um abrir de portas que se repetiria por quarenta anos, em treze filmes. “*Libertar-me dos erros e falsidades acumulados. Conhecer minhas capacidades, me assegurar delas*”¹, como traz a primeira nota sobre o cinematógrafo, escrita por Bresson, apontando, desde o início, a crença depositada no dispositivo como um instrumento de descobertas.

Por mais que nos esforcemos em compreender o trabalho do diretor francês, gostaríamos de tomar essa dissertação não apenas como uma análise estilística de dois de seus filmes (*Un condamné à mort s’est échappé ou le vent souffle où il veut, Um condenado à morte escapou ou O vento sopra onde quer, 1956*, e *Une femme douce, Uma criatura dócil, 1969*)², mas como uma reflexão sobre a linguagem do cinema em sua relação com o espectador. Nesse sentido, a obra de Robert Bresson é significativa na medida em que pode ser lida como um duplo esforço. De um lado, a invenção de um rigoroso método cinematográfico ancorado numa concepção precisa das relações entre os diversos elementos fílmicos, na proposição de uma *escritura fílmica*, uma *escrita com imagens em movimento e sons*, e de outro, a aposta radical no espectador como sujeito capaz de se engajar na experiência proporcionada pelos filmes, por mais complexa e árdua que ela seja. Desse modo, partimos do *princípio de não redundância* entre o visual e o sonoro proposto pelo diretor para pensar a maneira como os filmes propõem ao espectador um trabalho de escuta, o que nos remete às relações entre o cinema e a música, e a um trabalho do olhar, o que nos conduz às relações entre o cinema e a pintura.

¹ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 17.

² Apresentaremos apenas inicialmente o título em francês seguido da sua tradução em português. Uma vez apresentado o título, manteremos a versão em português. Buscamos o modo como o título foi apresentado no Brasil. Para os filmes que não apresentam versões brasileiras e que apresentam títulos de obras literárias, buscamos a tradução presente nos livros. No final do trabalho, apresentamos a filmografia com os títulos originais e as traduções encontradas.

Assim, no primeiro capítulo fizemos uma breve apresentação da obra de Bresson, buscando expor, com base no pensamento do filósofo Gilles Deleuze, a passagem realizada pelo diretor da *imagem-movimento* (a partir do seu primeiro curta metragem, *Les affaires publiques, Os assuntos públicos*, 1934) à *imagem-tempo*, aproximando seus filmes de uma concepção do *cinema moderno*, construída por meio de um outro tipo de relação entre o visual e o sonoro.

No segundo capítulo, explicamos o princípio de não redundância entre o visual e o sonoro, que serve de base para nossa reflexão sobre o lugar do espectador, e apresentamos os dois filmes trabalhados na análise, um mais direcionado à escuta e às relações com a música (*Um condenado à morte escapou ou O vento sopra onde quer*, 1956) e o outro voltado, principalmente, ao olhar e às relações com a pintura (*Uma criatura dócil*, 1969).

No terceiro capítulo, ao analisarmos *Um condenado à morte escapou*, buscamos compreender de que maneira o filme trabalha a variação entre as atitudes de escuta do espectador e as atitudes de escuta do personagem. O filme se constrói como uma reflexão sobre o som, sobre a escuta e sobre o silêncio, exigindo do espectador uma atenção especial aos sons, guiando-o por meio de uma *pedagogia da escuta cinematográfica*.³

No quarto capítulo analisamos *Uma criatura dócil*, tendo a pintura holandesa do século XVII e a pintura de Manet como principais operadores de leitura. O filme apresenta um sofisticado trabalho de composição, que dialoga com a pintura para além da citação visual, envolve o olhar do espectador, e o conduz a uma reflexão sobre a própria natureza da imagem e sobre a visão. Nesse sentido, se o primeiro filme produz uma pedagogia da escuta, aproximamo-nos aqui de uma *pedagogia do olhar*. Buscamos compreender também a complexa estrutura temporal apresentada pelo filme, a importância da *porta* e do *mise en abyme* (composição em abismo) na escritura fílmica. Por fim, na conclusão, se não respondemos de todo a algumas perguntas, é porque gostaríamos de deixá-las *entreatertas*, como as portas de Bresson.

³ Tal como Daney fala de uma *pedagogia godardiana*, utilizamos o termo “*pedagogia*” para nos referir ao modo como Bresson propõe ao espectador um conjunto de questões fílmicas através das imagens e dos sons. Cf. DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, pp. 107-114.



Uma porta entreaberta

Por onde passa o cinema de Robert Bresson

1934, quatro ou cinco anos após a invenção do cinema sonoro, Bresson realiza seu primeiro filme, *Os assuntos públicos* (1934), um média metragem pouco conhecido entre nós, que teria se perdido num incêndio. Nos anos de 1990, foi reencontrado e restaurado pela cinemateca francesa, talvez para desgosto do autor, que separa o filme do conjunto de sua obra. Trata-se de uma comédia burlesca e teatral, muito distante do universo bressoniano que conhecemos, mas ainda assim é curioso observar que, enquanto Hitler assumia o poder na Alemanha e boa parte da Europa era tomada por governos totalitários, Bresson produzia um filme que ironizava a figura de um ditador. Esse primeiro filme, mesmo que de modo inicial, apresenta o princípio de uma reflexão sobre o elemento sonoro recém descoberto: em meio ao desfile solitário de um pequeno grupo de políticos, os gritos da multidão se interrompem com o levantar da agulha do gramofone, um radialista em sua fala enlouquecida grita sem parar no estúdio, uma cantora oferece sua performance muda por trás de uma parede de vidro e os soldados dançam um balé. O som se interrompe para evidenciar sua descontinuidade, seu caráter de montagem. Trata-se também de um filme tomado pelo universo da guerra: o exército e a ditadura, os discursos públicos e o rádio, a multidão em apoio ao ditador, a aviação (o piloto adormece e o avião cai), a navegação (o navio afunda com um tiro de canhão), os meios de comunicação. Um filme imerso no contexto da modernidade, mas distante do cinema moderno.

Alguns anos depois, instaura-se a guerra. Bresson interrompe o projeto do seu primeiro longa para servir à resistência francesa. Com a ocupação nazista, o cineasta acaba detido por um ano e meio num campo de concentração alemão.⁴ Ao retornar da prisão, consegue rodar o longa *Os anjos do pecado* (1943), que se passa num convento de freiras dominicanas e, como afirma o texto inicial, busca “*expressar com imagens e detalhes tomados da realidade, a atmosfera que reina nestes conventos, e o espírito que anima sua missão.*” A história conjuga prisão, assassinato, despojamento material, conflito interior, conversão e crença, temas centrais da sua obra.

Gostaríamos de pensar o cinema moderno na obra de Robert Bresson como algo que se situa na passagem do primeiro ao segundo filme, de 1934 a 1943. Por mais que seja casual, a inversão numérica das dezenas nos atrai. Mundos inversos em anos inversos? Ao menos os filmes divergem radicalmente: a comédia burlesca e o convento dominicano. De

⁴ Cf. SONTAG, Susan. *O estilo espiritual dos filmes de Bresson*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 207-227.

um lado, a ironia quase dadaísta, do outro, o comedimento penitente e disciplinado. O excesso e a contenção; a ficção despretensiosa e a ficção feita com imagens e detalhes tomados da realidade.

Em *Os anjos do pecado*, mesmo que o método bressoniano ainda não esteja consolidado, há ali uma série de fundamentos presentes em toda a sua obra: a porta, os passos, o sino. O filme já apresenta traços de uma fotografia fragmentada, atenta ao automatismo das mãos e ao movimento dos pés. As sombras em cruz projetadas pelas janelas estão também presentes em outros filmes, como em *Uma criatura dócil* (1969) e em *Le procès de Jeanne d'Arc* (*O processo de Joana d'Arc*, 1962). O trabalho principal das freiras consiste em dar amparo às mulheres criminosas na prisão e tentar apaziguar sua alma (no sentido da conversão espiritual e da crença). Enquanto a II Guerra Mundial terminava, as freiras dominicanas francesas assumiam o trabalho de tentar restituir a crença no mundo entre aquelas mulheres, assassinas, ladras, delinqüentes. Por mais que se trate de um universo religioso, em Bresson a religiosidade recupera seu sentido etimológico, *religare*, a religação com o mundo. Essa religação passa, então, por uma obstinação material, por um materialismo religioso e por uma disciplina *jansenista*. Em *Um condenado à morte escapou*, o condenado conversa com um padre, também prisioneiro. Para o padre, o milagre é encontrar uma Bíblia; já para Fontaine, o condenado, o milagre é encontrar uma colher para desmontar a porta e realizar seu trabalho cotidiano de fuga.

A obstinação pelo trabalho cotidiano, material e disciplinado, é uma resposta possível à pergunta feita por Michel em *Pickpocket* (*Pickpocket, O batedor de carteiras*, 1959): “*Por que continuar a viver?*” Embora em vários outros filmes o suicídio seja a única possibilidade de liberdade (*Uma criatura dócil*, 1969, *Mouchete*, *A virgem possuída*, 1967, *O diabo provavelmente*, 1977). O trabalho deve se realizar assim, rotineiramente, mesmo que se trate de um trabalho de furto, ele deve ser estudado, praticado diariamente, planejado. Citando a conhecida fórmula de Picasso, Bresson não cansa de afirmar: “*Não procurar, mas encontrar.*” Através do trabalho material, repetido exaustivamente, os corpos são tomados por uma espécie de *acontecimento*, algo que dilata a existência e o pertencimento ao mundo, como uma breve faísca, um lampejo, e, mesmo que por um instante fugidio, reconecta o sujeito ao mundo material. Eis a magia do cinematógrafo: “*O que nenhum olho humano é capaz de captar, nenhum lápis, pincel, caneta, de reter, sua*

câmera capta sem saber o que é e retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina.”⁵ Nenhum corpo é indiferente à presença da câmera. Ela registra a *inscrição verdadeira* dos corpos, como diria Comolli⁶, ou a *graça*, para usarmos os termos de Bresson.

Em *Os assuntos públicos* (1934), os espectadores acabam por estabelecer, por meio do riso e da chacota, uma relação de entretenimento descompromissado com o filme. O filme, embora ironize a figura do ditador, conduz o espectador a um estado de sonho burlesco, como faz a própria estátua.⁷

Já em *Os anjos do pecado* (1943), inicia-se uma outra relação com espectador. O fora-de-campo visual e sonoro ganha força, e a montagem torna-se, aos poucos, fragmentária. Esses procedimentos se radicalizam ao longo dos anos, especialmente a partir do terceiro longa, *Journal d'un curé de campagne* (*Diário de um pároco de aldeia*, 1951), que faz da voz *off* um novo elemento disjuntivo. A obra bressoniana oferece ao espectador, o distanciamento, exigindo dele um intenso trabalho de compreensão, como em *Au hasard Balthazar* (*A grande testemunha*, 1966), em que a fragmentação é tamanha que nada se explica. Não sabemos por que o jumento é vendido de um dono a outro, não sabemos por que a personagem Marie escolhe deixar Jacques, seu amor de infância, não sabemos por que a propriedade é abandonada e vendida. Ao “*mostrar os efeitos e não as causas*”, como afirma o diretor,⁸ o cinematógrafo de Bresson torna-se cada vez menos explicativo.

“*Surpresas infinitas num quadro definido.*”⁹ Reduzir ao mínimo o número de elementos expressivos e trabalhá-los em profundidade além de explorar todas as variações possíveis, todas as nuances. Eis o princípio da economia e do minimalismo bressoniano. É preciso controlar ao máximo a precisão, “*ser eu mesmo um instrumento de precisão,*”¹⁰

⁵ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 33.

⁶ Para Jean Louis Comolli, a inscrição verdadeira dos corpos, fruto do encontro com uma câmera (com uma máquina), é um acontecimento singular, seja na ficção ou no documentário, sempre permeável ao acaso e ao imprevisível, e que pode abrir o filme à dúvida, complexificando a relação com o espectador. Cf. COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*, tradução de Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta e Augustin de Tugny, edição organizada por César Guimarães, que se encontra no prelo, a ser lançada pela editora da UFMG em parceria com a Associação Filmes de Quintal. Agradecemos aos tradutores e ao organizador pelo acesso à obra ainda inédita no Brasil.

⁷ No filme, a imagem da estátua bocejando faz com que todos os personagens adormeçam.

⁸ *Un metteur en ordre*. Programa especial produzido sobre Robert Bresson e sobre o filme *Au hasard Balthazard* pela TV Cinq, Paris, 1966.

⁹ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 83.

¹⁰ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 17.

para que o filme possa se abrir ao inesperado. O gesto e a fala dos *modelos*¹¹ devem ser repetidos exaustivamente para que o corpo seja tomado pelo automatismo, por uma casualidade, que conduz o movimento irrefletido e não controlado das mãos, dos pés, do próprio corpo.

É preciso controle e precisão para que a câmera registre algo de inesperado. A fragmentação tem um papel decisivo nesse processo. Em vários filmes temos acesso apenas aos fragmentos da história, do corpo, do espaço, da imagem. Trata-se de explorar e evidenciar os próprios princípios expressivos constituidores do cinema – o enquadramento, a montagem – pois enquadrar é recortar, é extrair uma pequena parte de um todo maior, é deslocar do contexto original, é produzir um *corte no fluxo movente do universo*.¹² Enquadrar é definir o que fica fora, o que não deve ser mostrado, mas imaginado. Já montar é colocar os fragmentos em relação, dar-lhes vida, é estimular a imaginação e o pensamento e manter sempre uma *margem de indefinição*. O cinematógrafo se aproxima das sensações, da percepção: “*Não mostrar todos os lados das coisas.*”¹³ A tentativa de mostrar tudo transforma o cinema no clichê e na pornografia, aquilo que não guarda nenhum mistério.

No cinematógrafo, ao contrário, Bresson busca ampliar a *margem de indefinição* e trabalhar sobre ela. Em *Lancelot du Lac* (*Lancelote do Lago*, 1974), há a sequência de um torneio de lanças entre os cavaleiros. Os corpos se ocultam sob a armadura. Um dos cavaleiros se destaca e vence, um a um, todos os adversários. O nome de Lancelote é sugerido, mas não temos certeza. Uma bandeira se ergue. A flauta escocesa toca. A armadura de um homem levanta a lança. O público olha. Patas de cavalo correm num sentido. Patas de cavalo correm em outro. O público olha. Escuta-se o ruído da lança sobre a armadura. Um cavaleiro vai ao chão. Não há um único plano geral, apenas fragmentos. Não se tem uma imagem totalizante do evento. Ele é conhecido apenas em partes, costuradas pelo corte. A montagem liga os pedaços por meio das mãos, o plano *háptico* ou *tátil*, segundo a expressão de Deleuze;¹⁴ as mãos que tocam a flauta escocesa prenunciando o confronto, a mão que empunha a lança, as mãos que repousam sobre a espada (situação

¹¹ Bresson utiliza o termo “*modelo*” para definir seus atores não profissionais, em oposição aos atores de teatro. O modelo se caracteriza por um automatismo do gesto e da fala, o que lhe confere uma expressividade não dramática, distante de uma psicologização do personagem.

¹² Para lembrar o vocabulário bergsonianamente retomado por Deleuze. Cf. DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

¹³ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 82.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*.

do público). “A mão se desloca muitas vezes aonde nós não a levamos.”¹⁵ O automatismo não calculado desse movimento guarda sempre um pequeno mistério, como no movimento das mãos, no movimento das patas dos cavalos, no movimento do olhar do público. A montagem encadeia os fragmentos, impedindo, a um só tempo, que as partes se remetam a um todo homogêneo e que se organizem de forma causal. Como afirma Schefer a respeito de *A grande testemunha* (1966), talvez o filme mais radical nesse sentido:

A façanha particular a Robert Bresson de produzir durações e sucessões de imagens consiste, portanto, em propor as cenas humanas como enigmas (enigmas morais), pois são acontecimentos de pura disposição ou acontecimentos sem causa.¹⁶

Não se trata de um tipo de representação especular em que o espectador se projeta na imagem como se ela fosse seu duplo, em que ele assume o lugar do personagem na trama. Em um condenado à morte, uma prostituta, um assassino, em quem o espectador pode se agarrar? Talvez na figura do asno, que mais se aproxima do humano nesse universo de descrença (os sentimentos e sofrimentos do burro são os mais verdadeiros).¹⁷

Em *Mouchete* (1967), talvez o filme em que Bresson mais se aproxime do neo-realismo italiano, a pequena menina, personagem principal cuja mãe acaba de morrer, põe-se a vagar sem rumo pelas ruas do vilarejo. Atravessa uma porta de vidro. Uma xícara de café preto. Dois torrões brancos de açúcar. Um badalo. “*Não se preocupe. Todos morreremos um dia*”. Um badalo. Um silêncio. O olhar das mulheres. A xícara estilhaça ao chão como uma abertura ao tempo que se apresenta. Uma montagem de relojoeiro. Mouchete não reage, simplesmente se depara com o luto eterno das velhas que perambulam pelo vilarejo. Uma delas, também vestida de preto, imagem mesma da morte, a conduz à sala de casa e lhe confessa:

Vou ficar com a sua mãe. Gosto dos mortos. Eu os compreendo. Davam-me medo quando era jovem. Agora caminho com eles... Respondem... em sussurros. E você Mouchete, tem pensado na morte? Sonhado? Seu coração está dormindo. Não o despertes. Todavia, há tempo.

¹⁵ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 102.

¹⁶ SCHEFER, Jean Louis. *Images mobiles: récits, visages, flocons: Essai Esthétique*. Paris: P.O.L. éditeur, 1999, p.210 (trad. nossa).

¹⁷ *Au hasard Balthazar* (*A grande testemunha*, 1966) conta a história de um asno, do nascimento à morte, submetido ao trabalho e às escolhas feitas pelos vários donos que tivera.

O olhar paralisado, o corpo paralisado, no entanto o sino pontua. A personagem chega ao campo, onde vê a caça dos coelhos. Nós, personagem e espectadores, os vemos agonizar. Ambos testemunhamos a dupla morte na imagem, mas sem projeção possível.¹⁸ Testemunhamos a morte do animal e a morte do tempo: a morte da experiência vivida pelo corpo da mulher, mas que ainda pulsa na tela, em sua inscrição verdadeira. A dupla perda do espectador, o cinema filma a ausência do que se passou. O cinema do distanciamento.

Isto também o cinema herdou da fotografia: o distanciamento que se inscreve na imagem. Contemporânea da modernidade, a fotografia concede ao desenvolvimento industrial e à expansão urbana um registro maquínico inigualável em termos de semelhança. No entanto, aliada a seu registro, ela funda a morte como procedimento de representação de uma época. Cada foto transforma a História em efêmero, em finitude, em instante passado:

Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.¹⁹

A fotografia introduz a ausência, evidencia a presença da morte na imagem, e no mesmo gesto em que transforma o olhar de quem fotografa, ao dar a ver *um mundo novo*, produz o distanciamento, devolvendo ao olhar um *mundo morto*.

O poder fascinante da fotografia tende a certa ausência, à distância que ela introduz na experiência imediata do ambiente onde nada é visível. Ao colocar as coisas à distância, em sua impressionante ausência, a fotografia os faz objetos de desejo e de nostalgia.²⁰

Objeto de desejo, nostalgia e melancolia²¹, então, a fotografia em meio ao otimismo da modernidade nascente, funda uma nova relação com o real, em que é preciso fotografar o mundo para vê-lo, em que ver significa, cada vez mais, ver à distância, afirmando sua dimensão estética moderna, sobre a *despossessão*, a *alienação* e o *exílio*.²² Nesse sentido, a

¹⁸ Como não lembrar do massacre dos coelhos em *A Regra do Jogo* (Renoir, 1939), prenúncio do extermínio nazista como teria afirmado Godard, ou mesmo da pesca do salmão em *Stromboli* (Rossellini, 1949) em que Ingrid Bergman se depara com o horror documental da pesca?

¹⁹ SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 26.

²⁰ ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma Contemporain. De ce côté du miroir*. Paris: Editions de la Difference, 1986, p. 37 (trad. nossa).

²¹ Cf. SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Cap. 3. *Objetos de Melancolia*.

²² ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma Contemporain. De ce côté du miroir*, p. 37 (trad. nossa).

fotografia, arte surrealista por excelência, como diria Sontag na esteira de Benjamin,²³ ao produzir uma imagem, ao mesmo tempo, fragmentária, deslocada e reveladora do mundo, coloca em questão não só a noção de imagem, mas também o próprio olhar, estabelecendo-se, assim, sob um princípio de reflexividade, característico das artes modernas:

Essa reflexividade constitui a marca da modernidade: o “discurso” contra a “história”, a escritura, os procedimentos da obra contra a narração e a transparência dos signos, a heteronomia, a abertura do contexto, a historicidade do material contra o encerramento e a autonomia. As obras não se referem mais a um real ou a um sentido, mas à possibilidade mesma da dimensão estética, à possibilidade de sua própria existência.²⁴

No entanto, no cinema, essa reflexividade só se realiza por completo após a Segunda Guerra Mundial. Se, por um lado, as experimentações russas e das vanguardas dos anos 1920 trouxeram alguns princípios de exploração material e de explicitação do fazer cinematográfico através da montagem, tratava-se ainda de um movimento mais afirmativo, que buscava dilatar as possibilidades de expressão por um meio novo, e não de uma arte propriamente reflexiva, engendrada e alimentada pela crise. Por outro lado, o cinema clássico narrativo se opunha à perspectiva reflexiva na medida em que tentava produzir uma representação *transparente*²⁵ do mundo, ocultando as marcas materiais e as marcas do fazer cinematográfico em busca de uma representação ilusionista, que parece herdar mais da literatura burguesa do século XIX do que do princípio disjuntivo da fotografia. Essa construção ilusionista, baseada *no esquema sensório motor da ação e reação*, produziu uma *representação indireta do tempo*, segundo os termos de Deleuze,²⁶ explorando o suspense dramático sob a promessa de dar a ver, ao espectador, algo a mais por trás da imagem. Segundo a expressão de Serge Daney, o cinema clássico se configurou sob a promessa do *segredo atrás da porta*.²⁷ Mas o que torna a fórmula célebre é justamente o seu desfecho, o segredo atrás da porta era o horror, os campos de concentração.

Em Bresson, a porta é deixada entreaberta. Lugar de passagem por onde o fora-de-campo vibra, em sua potencialidade. A porta une e separa o mundo dos vivos e dos mortos,

²³ BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras Escolhidas, volume 1.

²⁴ ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma Contemporain. De ce côté du miroir*, p. 37 (trad. nossa).

²⁵ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo: Paz e Terra, 2005.

²⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*.

²⁷ DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 189-200.

como na sequência inicial de *Uma criatura dócil* (a porta se abre para o fora-de-campo onde a mulher já se atirou) e nos vários momentos em que a porta é utilizada como passagem do *tempo presente*, em que a mulher está morta sobre a cama, ao *tempo relembrado*, em que o marido tenta compreender o que a teria levado ao suicídio, trazendo-a de volta à vida. Em *Pickpocket*, a porta do quarto de Michel, o ladrão, está sempre aberta. Em *L'argent (O dinheiro, 1983)*, o assassino tem acesso a todos os cômodos da casa e acaba por matar a família inteira. Nada impede a passagem pelas portas, não há suspense, não há segredo a se desvendar. O criminoso não precisa ser descoberto, ele mesmo se entrega (tanto no primeiro longa, *Os anjos do pecado*, quanto no último, *O dinheiro*). As portas estão abertas pois o mundo se encontra exposto em seu desencantamento, na passagem entre a crença na vida material e a descrença no mundo. Atravessar a porta significa adotar uma escolha da qual não se poderá escapar.

O que se podia filmar após a guerra? O cinema moderno se realiza sob a afirmação da sua própria impossibilidade. A pergunta de Michel (personagem de *Pickpocket*) ecoa: “*Por que continuar a viver?*” Ou ainda a afirmação da personagem de Maria Casarès em *Les dames du bois de Bolougne (As damas do bois de Bolougne, 1945)*: “*Não há amor, apenas provas de amor.*” Se, ainda assim, em 1956 o condenado à morte consegue escapar, como o próprio título anuncia, afirma-se uma possível liberdade, entretanto, seis anos depois, a esperança não é mais a mesma. Em *O processo de Joana d’Arc (1962)*, sabemos também, desde o título, que não há saída. O filme é o percurso que leva Joana d’Arc para a fogueira. Testemunhamos, assim, o caminhar de um corpo para a morte, em meio à sua determinação espiritual e à sua precisão argumentativa. O universo bressoniano parece caminhar para a descrença, e se radicaliza em *Le diable probablement (O diabo provavelmente, 1977)*, seu penúltimo filme. Este vem mostrar que realmente “*é melhor saber que não há saída*”, como afirma a personagem. Vários questionamentos movem a narrativa. Será possível produzir ainda algum discurso? O que mudou no mundo desde a catástrofe atômica e dos campos de concentração? Será que a experiência da segunda guerra mundial não serviu para mudarmos os rumos do pensamento? A resposta é negativa: descrença no amor, no pensamento, na filosofia, na religião (“*Quem falou que a vida moderna precisa do Cristianismo?*”), na amizade, na política, na revolução, no desenvolvimento, no cuidado com o meio ambiente. O filme exhibe as catástrofes que a

inteligência foi capaz de conceber, num mundo onde o *diabo provavelmente* é quem conduz a humanidade pelo nariz, sob um modelo de desenvolvimento que acaba por extinguir as condições de vida no planeta. “*Sentido? Não há nenhum.*” E o filme se fundamenta sob a conclusão lógica de que o suicídio é a única possibilidade para aquele cuja doença é ver o mundo demasiadamente nítido. “*Se eu cometer suicídio não serei condenado por não compreender o incompreensível,*” afirma o personagem. Não é mais possível discurso algum. Como afirma Daney, o discurso é substituído pelo ruído forte demais das árvores derrubadas, pela afinação do órgão na igreja, pelo estrondo do tiro.²⁸

É o vínculo com o mundo que se rompeu, como diria Deleuze. Para essa geração do pós-guerra não há mais crença possível no mundo. Não há explicação transcendente. Era preciso, então, acreditar nos corpos, filmar os corpos imobilizados e defrontados com o horror para restituir a crença no vínculo com o mundo. O cinema moderno tenta se aproximar do que há de mais material. A questão agora não é mais *o que há para ver atrás da imagem*, mas sim:

será que posso sustentar com o olhar aquilo que, de qualquer modo, vejo? e que se desenrola num único plano? Aquilo que de qualquer modo vejo: é esta a fórmula do intolerável. Ela exprime uma nova relação do pensamento com o ver, ou com a fonte luminosa, que está sempre colocando o pensamento para fora de si mesmo, para fora do saber, fora da ação.²⁹

O cinema moderno é engendrado pela reflexividade, abre-se ao fora-de-campo, ao impensado do pensamento, torna-se permeável ao mundo, produz uma *apresentação direta do tempo* – uma *imagem-tempo* –, trabalha a deterioração dos signos, cuja unidade interna se arruína, realiza-se sob a disjunção de seus elementos, sob a exigência da descontinuidade, do conflito e do paradoxo, colocando o espectador no lugar da dúvida, da paralisia, do desencantamento, da desidentificação, do antiilusionismo. A imagem é colocada em crise, jogada em abismo, fragmentada, multiplicada, submetida a sobreenquadramentos, espelhamentos, esvaziamento. Ela é anulada, dissecada, aplainada com um *ferro de passar, mas sem perder sua intensidade*, como diria Bresson. Busca-se

²⁸ DANEY, Serge. *O órgão e o aspirador (Bresson, o diabo, a voz off e alguns outros)*. In: *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. pp. 189-200.

²⁹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*, p. 213.

uma imagem que por si só nada signifique, mas cujo sentido se realize e se transforme no contato com outras imagens, um valor de montagem.

O cinema moderno vem reatar seu laço com a fotografia ao afirmar a ausência dos corpos filmados, ao lembrar seu parentesco com a morte, pondo em evidência a opacidade dos objetos. A imagem cinematográfica surge, então, como uma experiência desafiadora do desconhecido com a qual o espectador deve se defrontar, deixando de apenas *ver* as imagens para *lê-las*. O cinematógrafo se realiza como “*uma escrita com imagens em movimento e sons*”,³⁰ e o espectador é convocado a participar do filme como um leitor de imagens e sons, e a invenção do sonoro tem um papel fundamental nesse processo.

Por um lado, a invenção do sonoro representou um retrocesso das experimentações que se desenrolavam no final dos anos 1920, na medida em que trouxe um acréscimo de ilusionismo à representação clássica, que utilizou o som, preponderantemente, na direção da transparência realista, colando-o à imagem. Se antes o cinema mudo trazia ainda a dimensão da leitura, pois os atos de fala eram escritos (e havia aí uma ampla pesquisa sobre o uso do texto na relação com a imagem), o som vem reduzir o trabalho de leitura do espectador, ao aliar o ato de fala à compreensão imediata do sentido através da sincronia. O cinema se distanciava do pensamento para produzir um *estado de sonho induzido no espectador*.³¹

Por outro lado, a invenção do cinema moderno está diretamente relacionada a um novo uso do som, a uma nova relação entre o visual e o sonoro.³² O cinema expõe aqui seu princípio material, realizando-se *entre duas pistas*: uma *pista* do som e uma *pista* da imagem, cada qual em sua incompletude. “*É preciso que imagens e sons se entretenham de longe e de perto.*”³³ Unidos materialmente, mas produzindo como que dois filmes sobrepostos, o filme do som e o filme da imagem. Instaura-se, assim, uma diferença entre o que é visto e o que é ouvido, e essa diferença é constitutiva da imagem, que acaba por perder sua unidade, ao ser atravessada pelo som. Instaura-se um espaçamento disjuntivo

³⁰ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 19.

³¹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*.

³² Embora Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov tenham expressado um uso contrapontístico do som em relação à imagem no famoso manifesto de 1928: “*Sobre o Futuro do Cinema Sonoro*”, essa perspectiva só veio se realizar em profundidade após a segunda guerra mundial. Cf. EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002, p. 225-227.

³³ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 67.

entre o visual e o sonoro, reformulando o uso da voz, da música, do ruído, do silêncio, da imagem, do tempo, da narrativa, para deixar ao espectador a tarefa de construir junto à obra os sentidos da experiência audiovisual.

O trabalho de Bresson é marcado, assim, pela disjunção entre as pistas da imagem e do som, para constituir uma relação de não redundância entre o que é visto e o que é ouvido. “*É preciso pôr de um lado o que pertence à visão e de outro o que pertence ao ouvido e proceder a um revezamento. Quando os ouvidos se cansam, pedimos a atenção dos olhos.*”³⁴ O filme engaja o espectador na modulação da sua atenção entre ver e ouvir. E ambos os sentidos são trabalhados por rarefação.

³⁴ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*.



O lugar do espectador

Como vimos, o método bressoniano trabalha a disjunção dos elementos fílmicos. No plano sonoro: o silêncio, a voz, a paisagem sonora, os ruídos, a música. No plano visual: a fragmentação, o *desenquadramento*,³⁵ a composição em abismo, o sobreenquadramento. Na relação com os modelos: o automatismo do gesto, a expressividade sem dramatização, o texto dito como que por um outro (o *discurso indireto livre*), a voz monocórdica, os atores não profissionais. Na montagem: conexões não causais entre os planos, a passagem *tátil* de um plano a outro, a não redundância entre o visual e o sonoro. Na relação com o texto do filme: a literatura moderna, o diário, o relato da experiência. Na relação com o espectador: a não explicação, a manutenção da dúvida, o convite à leitura, o deslocamento da atenção entre os elementos, o distanciamento. Os vários elementos se sobrepõem uns aos outros, mas mantêm um espaçamento, conservam suas diferenças, caminham no sentido de uma não homogeneização.

Assim, buscamos compreender de que modo se dá a articulação entre a *escritura fílmica* e o espectador, na variação não redundante entre ver e escutar, em dois filmes de Robert Bresson, *Um condenado à morte escapou ou O vento sopra onde quer* (1956) e *Uma criatura dócil* (1969). O próprio lugar do espectador e sua experiência dos filmes são colocados em questão.

Acreditamos que esses dois filmes são exemplares no que se refere à construção do método bressoniano em sua relação com o espectador. O primeiro, *Um condenado à morte escapou* (1956), representa a sofisticação e a consolidação da pesquisa sonora iniciada em *Diário de um pároco de aldeia* (1951), e marca todo trabalho posterior do autor. Desenvolve-se uma paleta concisa de usos do som que é explorada em profundidade. O filme obriga o espectador a escutar cada nuance, cada detalhe sonoro, cada modulação da voz. O segundo filme, *Uma criatura dócil* (1969), produz uma reflexão sobre a própria noção de imagem e sobre o olhar. Bresson utiliza a cor pela primeira vez para compor um filme de reflexos, espelhamentos, sobreenquadramentos, fragmentação. Um filme cuja operação central é a *composição em abismo*, e que recorre a um vasto universo de referências (da história da pintura ao teatro de Shakespeare) para aprisionar o olhar do espectador. Além dessa reflexão inicial sobre a escuta e sobre o olhar, ambos os filmes

³⁵ O termo “*desenquadramento*” (“*décadrage*”) é de Pascal Bonitzer e será discutido mais adiante. Cf. BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Editions de l’Etoile, 1985.

utilizam a voz *off* em primeira pessoa (*discurso indireto livre*) e têm o silêncio como elemento estrutural da narrativa.

Um condenado à morte escapou

Um condenado à morte escapou é baseado na história real do general André Devigny, um dos líderes da resistência francesa na II Guerra Mundial. Devigny foi preso em 1943³⁶, quando as tropas nazistas ocuparam a França. Ficou quatro meses detido na prisão de Lyon-Montluc, onde morreram milhares de homens, vítimas do Nazismo. No entanto, Devigny conseguiu escapar momentos antes de ser fuzilado. O filme parte do seu relato de fuga,³⁷ para recompor uma experiência *sem ornamentos* da prisão, contando às vezes com a presença do próprio general Devigny nos *sets* de filmagem.

O filme se inicia com o transporte do prisioneiro, chamado de tenente Fontaine, dentro de uma viatura. Não temos nenhuma informação anterior à cena, apenas vemos que Fontaine, em oposição ao outro prisioneiro, tem as mãos livres e pretende escapar. A primeira tentativa de fuga acontece quando o carro pára para o bonde passar. Fontaine falha, é espancado e atirado a uma cela. Ali, tem acesso a poucas informações sobre o espaço externo: vê apenas as paredes e suas marcas, as grades, o buraco da porta, a janela, os objetos. A visão é restrita então a audição se amplia. O primeiro contato com o espaço exterior é feito através das paredes, em código Morse. O personagem tem acesso somente aos fragmentos da prisão, vê apenas as partes. Ao longo do filme, Fontaine tenta elaborar seu plano de fuga como um exercício de montagem: fazer do conjunto das partes a compreensão do todo da prisão. Ele troca informações através das paredes, conversa às vezes com o vizinho (sem vê-lo) pela janela da cela, troca bilhetes escondidos com os outros presos. Serve-se da vigília, dos olhos e da inteligência dos outros presos para unir os fragmentos num plano. Acompanhamos, junto com o trabalho do personagem, seu pensamento através da voz *off* em primeira pessoa, que produz uma reflexão constante sobre os acontecimentos no momento mesmo em que eles se desenrolam. Fontaine faz suas as palavras de Devigny, e o pensamento se confronta ao gesto, não para duplicá-lo, mas para colocá-lo à distância. A voz afirma o gesto no momento em que ele acontece e impede

³⁶ Robert Bresson esteve preso no mesmo período.

³⁷ Cf. DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1978.

o espectador de *embarcar* na ação, reconduzindo-o ao tempo da reflexão. A imagem no presente, a voz no passado.

Para escapar, o prisioneiro se submete, em profundo silêncio, a um trabalho meticuloso e disciplinado. Fontaine utiliza uma colher para desmontar a porta de madeira. Confecciona cordas com os arames da cama, lençóis, cobertores e roupas que consegue com os outros presos. Produz ganchos com os ferros de uma janela. No momento de escapar, após saber que seria fuzilado, Fontaine recebe um companheiro de cela sem o qual não conseguiria escapar. A cada passo, o plano parece estar prestes a falhar. É preciso esperar para agir, preparar-se em silêncio para que o acaso sobre a favor. Todo o trabalho é feito do modo mais silencioso possível. Qualquer ruído pode antecipar a sua morte e explicitar seu plano de fuga. Depois, para escapar, Fontaine se serve do ruído externo do trem para mover-se sem ser escutado.

Uma criatura dócil

Em 2 de Novembro de 1876, um jornal de São Petersburgo traz na manchete a notícia de uma jovem do interior que, ao chegar a Moscou, sozinha, acaba na miséria e, num ato de desespero, se atira do alto de um prédio abraçada a um ícone da Virgem. A notícia teria chocado Dostoiévski, que escreve o seguinte comentário:

Durante muito tempo não conseguimos deixar de pensar em certas coisas, por mais simples que pareçam, elas como que nos perseguem, e até nos parece então que temos culpa dessas coisas. Essa alma doce e humilde que destruiu a si mesma forçosamente tortura o pensamento.³⁸

O autor escreve sob uma tortura do pensamento, expressa na figura do marido, como veremos. *Uma criatura dócil*, é esse o título dado por Dostoiévski a uma novela fantástica. O autor justifica o fato de uma história escrita a partir de uma notícia de jornal ser considerada fantástica, como um esforço narrativo de dar conta de todos os instantes do acontecimento. Uma tentativa de registrar o pensamento incessante do marido, que se depara com o cadáver da mulher e tenta compreender o que aconteceu, ao falar por horas e

³⁸ DOSTOIEVSKI, Fiodor M. *Uma criatura dócil*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p. 87.

horas consigo mesmo.³⁹ O caráter fantástico da narrativa provém da suposição de um estenógrafo que pudesse ouvi-lo às escondidas e anotar cada detalhe da sua fala, como um condenado que conseguisse relatar em seu diário todos os momentos do seu confinamento, até o último suspiro, que conseguisse descrever o ruído do tiro que o leva à morte. Nesse sentido, Dostoievski cita a obra de Victor Hugo, *O último dia de um condenado*,⁴⁰ como um admirável exemplo de realismo fantástico. Curiosamente, o prólogo de *Uma Criatura Dócil* leva-nos de volta à cela de um condenado à morte, une pelas entrelinhas, por uma leitura cruzada de Dostoievski, um filme a outro. O autor resume assim a história:

Imaginem um marido, em cuja casa, sobre a mesa, jaz a própria mulher, suicida, que algumas horas antes atirou-se de uma janela. Ele está perturbado e ainda não conseguiu juntar os pensamentos. Anda pelos cômodos da casa e tenta entender o que aconteceu, “concentrar os pensamentos em um ponto”. De mais a mais, trata-se de um hipocondríaco inveterado, daqueles que falam sozinhos. Aí é que está, ele fala consigo mesmo, conta o ocorrido, tenta *esclarecê-lo* para si próprio. Apesar da aparente coerência do discurso, algumas vezes se contradiz, tanto na lógica como nos sentimentos. Ao mesmo tempo em que se justifica e culpa a mulher, deixa-se levar por explicações esquisitas: há nisso tanta rudeza de pensamento e de coração como um sentimento profundo.⁴¹

Contrariando a fórmula mais comum das novelas, o livro se inicia com um *fortíssimo*⁴², com o suicídio da jovem, e o marido a perambular pelos cômodos, a falar sem parar, a tentar entender o que acaba de acontecer, a tentar concentrar os pensamentos em um ponto. A narrativa apresenta também uma forma em espiral, iniciando-se e terminando com o suicídio. Robert Bresson aproveitará bem a forma do texto para produzir esse que foi seu primeiro filme colorido.

Noite. Um prólogo não menos fantástico. A câmera percorre de carro as ruas de Paris. Não há pessoas, apenas vultos indefinidos, sombras contra as luzes dos carros e dos letreiros luminosos. Paris, cidade das sombras, cidade moderna.

³⁹ Diferentemente do livro, em que o marido fala sozinho, adquirindo um caráter algo doentio, no filme o marido reporta sua fala a um terceiro, Ana, a empregada. Em conseqüência, essa fala endereçada perde o caráter doentio ou enlouquecido, tão forte no livro, e se configura como um relato ou lembrança que se frustra na tentativa de compreensão.

⁴⁰ HUGO, Victor. *O último dia de um condenado*, São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

⁴¹ DOSTOIEVSKI, Fiodor M. *Uma criatura dócil*, pp. 07-08.

⁴² *Fortíssimo* é o termo musical que indica, na partitura, os momentos de maior intensidade sonora.

Dia. Quatro planos: a porta, a varanda, o lenço, o chão. Cinco sons a partir do silêncio: a porta, o vaso quebrado, os freios dos carros, passos, a sirene da ambulância. Uma jovem se suicida. Incrível a concisão narrativa e o *fortíssimo* com que o filme se inicia. A partir do suicídio da esposa, o marido conta, em primeira pessoa (entre a voz *off* e a voz direta), a história do casal desde o momento em que se conheceram, até quando ela se suicidou.

Ele, dono de uma loja de penhor; ela, uma jovem, bela, pobre e sem nome. Ele se denomina Mefistófeles: “*o poder que planeja o mal mas que engendra o bem.*” Destituído de afeto, paga pelos objetos de afeto alheio. Ela é duramente dócil, ambígua, esquivada, ele tenta docilizá-la, submetê-la ao seu poder.

Ao longo da história, seguimos o percurso do casal por exposições de arte, cinema, teatro. Os dois personagens assistem à TV, lêem jornais e livros, escutam música. Embora o casal esteja sempre junto e em contato com os meios de comunicação, a comunicação entre os dois não se efetiva, e se torna cada vez mais difícil. O silêncio toma conta da relação. Os dois passeiam juntos pelo parque sem pronunciarem uma palavra. O marido diz temer esse silêncio e não consegue dispersá-lo. No teatro vêem a cena final de *Hamlet*, de Shakespeare, e sua última frase antes de morrer: “*o resto é silêncio*”. Aqui também o silêncio é tematizado e aproximado da situação da morte. Se no primeiro filme o condenado mantém-se em silêncio para sobreviver, aqui, o silêncio que se estabelece entre o casal, como a marca de uma alteridade intransponível entre as partes, leva a jovem à morte.

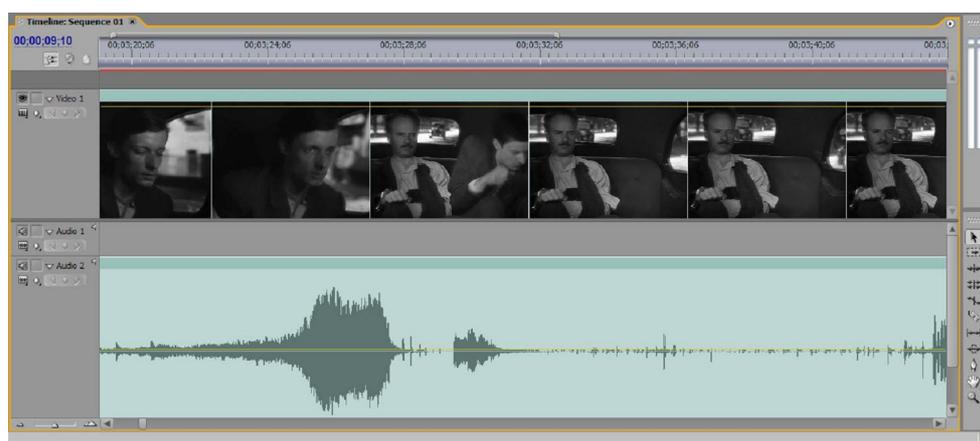
Em *Uma criatura dócil*, o universo sonoro parece mais estabilizado, explorando essencialmente o uso da palavra, através da voz dos modelos e dos ruídos dos carros, para produzir uma ampla pesquisa em torno da imagem. Trata-se de um filme para ser preponderantemente visto com base na relação com a palavra. A imagem é multiplicada, submetida a sobre-enquadramentos dentro do quadro, ela é espelhada, refletida, fragmentada, desenquadrada, esvaziada. Constrói-se uma escritura abismática das imagens, que, em sua relação com a voz, deixa o espectador sem lugar. Para tanto, a composição da imagem é guiada por um amplo sistema de referências, desde a relação com o espaço do quadro, passando pela pintura holandesa do século XVII e pelo Impressionismo de Manet,

até as diversas citações do teatro, cinema, literatura, televisão e música e as visitas a museus e ao zoológico.

Buscamos compreender, portanto, como os dois filmes selecionados, um mais direcionado ao *olhar* e o outro, à *audição*, convocam a atenção do espectador e propõem um modo de ver, de escutar, e de refletir sobre a própria experiência dos filmes. Buscamos também identificar a importância estrutural do silêncio nesses filmes, pensado não como ausência de som, mas como um fator que contribui para o processo de dissociação dos elementos expressivos, e que mantém o espectador na dissociação. Se habitualmente o som vem assegurar a inteireza do universo diegético do cinema, aqui o silêncio impõe um tempo da espera, da paciência, da lacuna, da falta de informação, da dúvida.

Suportes metodológicos para a análise fílmica

Em relação ao método de análise, desenvolvemos um modelo de decupagem fílmica, para *Um condenado à morte escapou*, baseada na impressão da *timeline* do filme a partir do *software* de edição de vídeo, *Adobe Premiere*, a cada 24 segundos. Dessa forma podemos ver os quadros que compõem esse intervalo de tempo (cerca de 8 quadros a cada 24 segundos) e o desenho da onda sonora correspondente.



(A onda sonora maior corresponde ao som de freios quando o carro encontra o bonde.)

Conseguimos extrair o texto das legendas em espanhol de *Um condenado à morte escapou* e produzimos a tradução e legendagem de *Uma criatura dócil*. Assim, possuímos

não só o texto dos filmes como as marcações temporais. Produzimos uma decupagem sonora detalhada de *Um condenado à morte escapou* a partir da escuta das semelhanças e diferenças no som verificáveis nos seguintes aspectos: a *paisagem sonora* e o *ritmo* construído por meio da reorganização dos ruídos do ambiente (os carros, bondes, trens, apitos, sinos, passos, trancas, cidade etc.); os ruídos diretos em primeiro plano, ruídos de que vemos a origem; a voz *off* do personagem, seu modo de entonação em oposição à fala direta em cena, o *discurso indireto livre*; o silêncio e seu modo de construção, seja através dos ruídos de baixíssima intensidade, seja em oposição a um ruído forte, ou como quer que ele possa ser percebido como silêncio; por fim, a utilização da música.

Extraímos a primeira e a última imagem de cada um dos 535 planos de *Uma criatura dócil* para observar as *operações da imagem*, não só na composição visual como na relação de montagem, na passagem de um plano a outro. Extraímos também algumas imagens intermediárias na tentativa de ter uma noção do movimento dos personagens, dos movimentos de câmera e de outros detalhes constituintes do plano no tempo (dos objetos ao movimento das mãos e às variações da luz), totalizando um conjunto de 1605 imagens, que nos dão uma boa noção visual do filme.

Produzimos também uma pesquisa em torno dos quadros de grandes pintores da Holanda do século XVII, de Vermeer a Pieter der Hooch, na tentativa de compreender de que maneira a composição do quadro no filme se vale desse conjunto de referências, cuja operação do *mise en abyme* era recorrente, dentre outras características que trabalharemos ao longo da análise. Buscamos ainda investigar as referências que o filme propõe explicitamente, na sua relação com o método bressoniano: *Hamlet*, de Shakespeare, *Fausto*, de Goethe, a obra de Manet, além da importância do elemento da *porta* no filme.





Entre o silêncio e o sino

Um condenado à morte escapou ou o vento sopra onde quer

O olho requisitado sozinho torna o ouvido impaciente, o ouvido requisitado sozinho torna o olho impaciente. Utilizar essas impaciências. Força do cinematógrafo que se dirige a dois sentidos de maneira regulável.

Robert Bresson

O filme se inicia com a imagem panóptica e silenciosa de um presídio que se ergue atrás de um muro. Sobre a imagem, lemos: “*Esta é uma história verdadeira. Eu a apresento como ela é, sem ornamentos. Robert Bresson.*” Esse breve bilhete se inscreve, literalmente, como uma *nota sobre o cinematógrafo*. A imagem da letra cursiva, da escrita que revela uma história real, sem ornamentos, *sobre* a prisão, poderia ser também a letra do prisioneiro André Devigny, a letra em sua experiência de escapar à morte. *Um condenado à morte escapou* ou *o vento sopra onde quer* (1956) é concebido assim, sem ornamentos, como a própria experiência da prisão. Tem como ponto de partida um relato de guerra: a fuga de um comandante francês de uma prisão nazista onde seria fuzilado.

Logo em seguida, após o silêncio da imagem inicial, pode-se escutar o primeiro movimento da *Missa em C Menor*, de Mozart⁴³, o *Kyrie Eleison*⁴⁴, um pedido de misericórdia. E o que vemos é uma placa mortuária, o massacre promovido pelo nazismo naquele presídio: “*Neste lugar, durante a ocupação alemã, sofreram dez mil homens, vítimas do Nazismo. Sete mil sucumbiram.*” Logo após lermos o texto, vemos um muro chapiscado, imagem dura e intransponível. A introdução instrumental dá lugar a várias vozes em contraponto, que se decompõem num pedido de piedade. Vemos uma rachadura central sobre a qual aparecem os créditos do filme.⁴⁵ A introdução musical do *Kyrie* é fortemente marcada por uma densa progressão harmônica decomposta nas vozes, com resoluções em retardo. Não se passou nem um minuto, e o espectador é introduzido, por meio da relação entre imagem e som, ao universo do extermínio nazista na Segunda Guerra Mundial. Seria possível produzir uma única imagem sobre a experiência do demasiadamente terrível? Pronunciar ao menos uma palavra diante do horror? Manter ainda alguma crença no mundo? Deleuze busca na Segunda Guerra Mundial os fundamentos históricos que viriam engendrar a transformação da imagem e do pensamento no *cinema moderno*, o que inauguraria outro tipo de relação do homem com o mundo e com a crença.

⁴³ A *Missa em C menor* de Mozart, KV 427, foi deixada inacabada pelo compositor. Essa obra se destaca em meio às suas composições pela extrema densidade harmônica, reflexo da recente descoberta do universo musical de Bach, e pelo inexplicável retorno à composição litúrgica (trata-se de uma obra não encomendada), retorno esse que o compositor só voltaria a fazer no final da vida com seu *Réquiem*.

⁴⁴ “*Kyrie Eleison*” é uma expressão grega que significa: *Ó Senhor, tenha misericórdia de nós*. É originário do salmo penitencial 51: “*Compadece-te de mim, ó Deus, segundo a tua benignidade; apaga as minhas transgressões, segundo a multidão das tuas misericórdias. (...) Pois tu não te comprazes em sacrifícios; se eu te oferecesse holocaustos, tu não te deleitarias.*”

⁴⁵ O que nos remete ao primeiro longa de Bresson, *Os anjos do pecado*, em que os créditos também aparecem sobre a rachadura de uma parede.

Tendo a própria impossibilidade de reaver essa crença no mundo como ponto de partida, Bresson apresenta um trabalho materialmente obstinado, disciplinado e cotidiano de manter-se vivo para escapar.



A música não cumpre uma função dramática, nem se reduz ao ornamento, não é utilizada para preencher um vazio ou para ilustrar as imagens. Ela se insere no filme de maneira contundente e separada, para ser escutada. Não há alternativa: ou o espectador se entrega à escuta atenta e consciente do filme, ou o abandona.⁴⁶ A música não traz o conforto do entretenimento para o espectador, mas o *confronto*, a distância, como se afirmasse desde o início: “escute, preste atenção”. A atitude de escuta que o filme requer não é aquela cuja atenção se dispersa, mas ao contrário, é a atitude concêntrica (e *sagrada*) de quem escuta uma missa de Mozart.

Fontaine é levado para o cárcere. De dentro do carro vêem-se suas mãos livres em oposição às algemas do outro prisioneiro. Quase não se percebe o ronco constante do motor. Enquanto isso, vemos o bailar das mãos do prisioneiro. O modo como ele toca a maçaneta e se prepara para a fuga. Desde o início, Bresson vale-se do princípio de não redundância entre o visual e o sonoro. “*O que é para o olho não deve ter duplo emprego com o que é para o ouvido.*”⁴⁷

⁴⁶ Talvez por isso François Weyergans tenha dado o seguinte título para o documentário feito sobre o autor: “*Robert Bresson, nem visto, nem conhecido*”, na série *Cineastas do nosso tempo* para a televisão francesa. Apesar da reconhecida importância de Bresson para a história do cinema, sua obra, carregada de uma convicção formal extrema, jamais fez concessões para atrair o público.

⁴⁷ Bresson, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 51.



A imagem se estabiliza no rosto de Fontaine, preso entre duas janelas. Na imagem seguinte vemos a rua frontalmente, de dentro do carro, quase como uma visão subjetiva do prisioneiro. De volta à imagem do personagem, o som produz uma pequena variação, um leve *glissando* que conduz o tremular grave do motor a um registro ainda mais grave, algo como uma pequena desaceleração. Será o momento de escapar? Pela variação, tomamos consciência do ruído do motor, que aos poucos se consolida. Vemos rapidamente uma charrete. Escutamos os passos do cavalo. A imagem varia: o olhar, as mãos livres do prisioneiro, a rua. O carro desvia. Os cavalos continuam a caminhar no fora-de-campo.

Destaca-se aqui a sutileza do método bressoniano. Não se trata de estabelecer relações disjuntivas simples, como a oposição radical entre imagem e som (vê-se uma imagem e escuta-se um som que não se relaciona em absoluto com essa imagem, ou mesmo o silêncio através do corte total da banda sonora, como é comum em Godard, por exemplo). Aqui o trabalho reside em produzir pequenos deslocamentos, pequenas variações, uma intermitência nos focos de atenção, uma flutuação entre o ver e o ouvir que acaba por produzir uma disjunção ainda mais sofisticada, como se o autor fosse deixando ao longo do filme pequenos furos, buracos móveis no tempo, através do som e da imagem, preenchidos pela imaginação do espectador.

O carro acelera, impulsiona a passagem de marcha. Escutamos o primeiro badalo do sino. Somos inseridos nesse jogo de variações. Na imagem, há o prisioneiro, que espera o melhor momento para fugir do carro (seu modo atento de espreitar), o passar de marcha, o olhar cúmplice do outro prisioneiro, a mão e o gesto que se precipita, a imagem da rua. Variações no som: o motor constante, a aceleração que conduz à pausa para a troca de marcha, o ruído da alavanca, o galope, o sino do bonde. Todos os elementos – cada qual

com seu ritmo próprio – são trabalhados juntos e separados, conferindo a toda a seqüência um encadeamento rítmico que conduz a tensão dinâmica do filme. Do silêncio, posterior ao término da música, passa-se por um *crescendo* dos ruídos do carro e da rua, com suas micro-variações internas, e chega-se ao ponto culminante no *fortíssimo* que emerge da freada do veículo e dos ruídos produzidos pelo bonde.



Toda a seqüência dentro do carro acontece em cerca de dois minutos. Sua construção é exemplar do método bressoniano. Trata-se de inserir o espectador no jogo das variações e das semelhanças. Quando a imagem se mantém constante, o som varia, quando o som se mantém, é a imagem que se modifica. Como as variações são sutis, o espectador começa a perceber as menores diferenças. O motor do carro desacelerando é algo que chama a atenção e conduz a mudança da imagem. A escuta e a visão do espectador são sensibilizadas e mantidas num estado contínuo de atenção.

Outro aspecto fundamental é a relação com o fora-de-campo. Tanto o som como a imagem apontam para fora. Vemos Fontaine olhar, a todo o momento, para fora (mas não vemos o que ele vê). O personagem se encontra entre a possibilidade de fuga e liberdade, e a morte iminente. O som, por sua característica espacial, também dilata o espaço da imagem e mantém, no enquadramento sonoro, elementos que visualmente já estão ausentes. O som faz da ausência visual uma presença sonora imaginada. É essa a característica do som *acusmático*,⁴⁸ aquele que escutamos sem ver a fonte sonora geradora. Por mais que a situação seja a da prisão e do enclausuramento, o espaço sonoro do filme se amplia.

⁴⁸ O termo “*acusmático*”, em sua origem, remete-se à situação dos discípulos de Pitágoras que eram obrigados a escutar as aulas do mestre, por trás de uma cortina, sem vê-lo, tendo que suportar os silêncios mais prolongados. O termo ganhou a dimensão do escutar sem ver a fonte sonora geradora. Foi apropriada por Pierre Schaeffer para caracterizar a nova situação da sensibilidade moderna proporcionada pelos gravadores de som e pelas transmissões radiofônicas, em que ouvimos sem ver, situação que abre todo um novo campo



O encontro com o bonde também merece nossa atenção. Ele se torna elemento fundamental na estrutura sonora do filme. A seqüência que descrevemos há pouco culmina com a estrondosa freada do bonde, visto num relance. Fontaine aproveita a oportunidade para fugir. Em meio ao breve silêncio, posterior a tamanho estrondo, escutamos os passos do fugitivo e, em seguida, os tiros e passos dos soldados. O plano se mantém fixo no interior do carro, na imagem do outro prisioneiro resignado, no espaço ausente a que Fontaine é novamente conduzido a preencher no assento do carro. A figura do bonde é associada à liberdade. Não só por sua marcha constante em movimento, percorrendo distâncias, mas pelo fato de, logo no início, ser o bonde que proporciona a oportunidade de fuga. Sua chegada foi prenunciada, ao longe, pelo sino, que se torna recorrente ao longo do filme, principalmente nos momentos em que o personagem se encontra na janela da prisão, com a paisagem sonora movimentada da cidade. O sino badala ao longe, no fora-de-campo, lembrando que é possível escapar.

Elemento fortemente acusmático por definição, o sino sempre teve como função a delimitação espacial de uma comunidade, normalmente, religiosa. O tamanho dos sinos variava de acordo com o tamanho da comunidade, circunscrevendo seu espaço físico pela abrangência do seu alcance sonoro.⁴⁹ No entanto, aqui, o sino é móvel, símbolo da mobilidade, do transporte, da fuga.

Na seqüência final, Fontaine reencontra, ao menos, um vestígio do bonde, ou do trem, a fumaça. Segundo Chion, o filme é o trajeto da escuta direta (vemos o bonde e escutamos seus sons), para a escuta *acusmática* (o personagem passa a escutar o sino do

de pesquisa para a escuta contemporânea. Michel Chion também utilizou o termo aplicado ao cinema, ao fora de campo sonoro. Cf. SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. E também: CHION, Michel. *La Audiovision. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

⁴⁹ Cf. SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*, SP: Usesp, 1997.

bonde, de dentro da prisão, impedido de vê-lo), retornando à escuta direta, o que o autor chama de um movimento de *desacusmatização*, isto é, de um retorno à situação de escuta acompanhada pela visão da fonte geradora dos sons.⁵⁰ Trata-se da passagem dos sons para o fora-de-campo, com a prisão, e o retorno aos sons diretos, dentro do plano, em liberdade. É fazer o trem passar, do fora-de-campo, para dentro do campo. Estar preso, então, é escutar sem ver, situação que o prisioneiro compartilha com o espectador.

Em *La Audiovisión*, Michel Chion propõe três relações básicas do som com o fora-de-campo no cinema. Primeiro, o autor busca uma identidade entre a própria noção de fora-de-campo e os sons *acusmáticos*, qualquer som que escutamos sem ver sua origem visual na tela. Em seguida, o som *in* se caracteriza por acompanhar a fonte sonora dentro do campo, como podemos perceber nos sons produzidos pelo corpo de Fontaine na cela, no desmonte da porta e no contato com os objetos. Por fim, o autor denomina som *off*, aquele adicionado posteriormente, no momento da edição, como fonte *extra-diegética*, como é o caso da utilização da música ou da voz *off*.⁵¹

A origem dos sons acusmáticos remete, segundo Murray Schafer, ao princípio radiofônico: escutar sem ver. O autor afirma que o rádio já existia muito antes do dispositivo tecnológico ser inventado, nos sons do trovão, da tempestade, do vento, no sonho, nas mensagens escutadas pelos profetas através da voz dos anjos ou de Deus. A essa cisão produzida entre a escuta e a visão, o autor deu o nome de *esquizofonia*, para designar a separação espaço-temporal entre o som e a fonte.⁵² A *esquizofonia* é uma espécie de termo correlato dos sons *acusmáticos*, no entanto, para Pierre Schaeffer, a *acusmática* se refere a todo um novo campo de pesquisa originado, principalmente, a partir da invenção do gravador. Schaeffer, em seu *Tratado dos Objetos Musicais* (1966),⁵³ questiona as implicações dessa invenção para a percepção e para a composição musical, reivindicando desde a renovação do vocabulário sobre os sons (uma nova morfologia e tipologia musical-sonora), repensando as formulações da física acústica, da filosofia da música, até a transformação dos procedimentos de composição e de escuta a partir dos sons gravados,

⁵⁰ Cf. a bela análise do autor em: CHION, Michel. *Le son au cinema*, Paris: Editions de l'Etoile, 1985.

⁵¹ CHION, Michel. *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998, pp. 75-76.

⁵² SCHAFFER, Murray. *O Rádio Radical*. In: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=150&secao=esquizofonia> Acesso em 22 de Maio de 2008.

⁵³ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

sons esses que se tornam *objetos sonoros*.⁵⁴ Desse modo, o microfone assume o lugar de instrumento, no sentido musical do termo, e conduz a escuta por um terreno que se distancia da simples relação de causalidade com os sons originais, e se direciona a uma escuta atenta às qualidades materiais e musicais dos *objetos sonoros*.

As implicações da *acusmática* vão desde a criação da possibilidade de um som, tocado em um determinado lugar e tempo, ser reproduzido em outro lugar e tempo completamente diferentes (a *esquizofonia* de Murray Schafer), com a sua própria paisagem sonora interferindo na escuta do som gravado (por exemplo, quando assistimos a um filme em casa). Há também uma compressão do espaço sonoro, cuja tridimensionalidade é reduzida ao número limitado de caixas de som (imagine o que significa gravar uma orquestra sinfônica, com centenas de integrantes espalhados pelo espaço, e depois escutar a gravação em uma única caixa, cuja restrita extensão espacial reproduza todos os sons antes espacializados). Os sons, que antes estavam espacialmente separados, são misturados na gravação, transformando a noção de distância. O trabalho da atenção do ouvinte é completamente diferente. Na escuta direta, ele pode servir-se do auxílio da visão e direcionar a escuta de acordo com o que vê. Ao contrário do microfone, nossa escuta é seletiva e conscientemente dirigida, o que nos permite abstrair psicologicamente interferências que prejudicariam a compreensão dos sons. Já na escuta indireta, o microfone capta indistintamente todos os sons, daí passamos a perceber uma série de ruídos e outros sons que não seriam percebidos na escuta direta. O som gravado pode ainda delimitar um enquadramento sonoro e ampliá-lo de acordo com o posicionamento do microfone e do volume de gravação. É também submetido ao timbre dos aparelhos, desde o gravador ao microfone, e a uma determinada amostragem (compressão) da fonte sonora.

Pierre Schaeffer faz um elogio à escuta *crua* do técnico de som em oposição à escuta cultural do músico, acreditando que o primeiro estaria mais apto a desenvolver uma escuta criativa dos sons gravados, por transformar os ruídos em música e perceber melhor a

⁵⁴ Segundo Chion, “*chama-se de objeto sonoro a todo o fenômeno e evento sonoro percebido como um conjunto, um todo coerente, e entendido [entendu] numa [escuta reduzida] que o visa em si mesmo, independentemente de sua proveniência ou significação. O objeto sonoro é definido como o correlato da [escuta reduzida]: ele não existe 'em si', mas através de uma intenção constitutiva específica. Ele é uma unidade sonora percebida em sua matéria, sua textura própria, suas qualidades e suas dimensões perceptivas próprias. Além disso, ele representa uma percepção global, que se dá como idêntica através de diferentes escutas; um conjunto organizado, que se pode assimilar a uma 'gestalt' no sentido da psicologia da forma.*” Cf. CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: INA-GRM e Buchet-Chastel, 1983, (tradução de Carlos Palombini), pp. 25-35.

qualidade dos objetos sonoros. O autor produz, então, uma classificação das possíveis atitudes de escuta⁵⁵ do ouvinte diante de um som: escutar (*écouter*), ouvir (*ouïr*), entender (*entendre*), e compreender (*comprendre*).⁵⁶ Escutar significa direcionar a atenção para a fonte geradora do som, no sentido de descobrir a sua causa. Escutar é tomar o som como *índice* de um evento, no sentido semiótico. Produz-se uma abstração do som em si e passa-se a escutar, através do som, a fonte. Schaeffer afirma que o ato de escutar não implica, necessariamente, interesse pelo som em si, mas uma utilização funcional do som para a descoberta de uma causa ou de um sentido, como, por exemplo, quando conversamos com alguém e temos que prestar atenção mais no aspecto semântico da fala, no sentido que as frases adquirem, do que nos sons da voz, seu timbre, sua materialidade expressiva, ou então quando percebemos, através das badaladas do sino da igreja, que horas são, embora talvez não pudéssemos com tanta clareza descrever a natureza e a qualidade desse som produzido pelo sino. O escutar se dirige aos efeitos em busca das causas.

Podemos dizer que a escuta causal de Fontaine se desenvolve, em grande medida, no espaço da cela (onde realiza seu trabalho de preparar-se para escapar), na intenção de prever a rotina da prisão: a aproximação dos guardas através dos sons dos passos e das trancas (e o prisioneiro recoloca as algemas); a guarita oferecida pelo pigarro do prisioneiro vizinho, o que indicaria caminho livre para o trabalho ruidoso de romper a porta; o som da metralhadora como índice do fuzilamento de um companheiro; o badalo do relógio que marca as horas; o apito do soldado indicando o movimento dos prisioneiros (um apito para virar, outro para andar). O escutar também contribui para a descoberta de novas possibilidades de fuga ou novos sons que escapem à rotina. Esses últimos representam, muitas vezes, o medo e a instabilidade (o som desconhecido é uma ameaça à própria vida). O ruído metálico produzido pela chave no corrimão da escada, o som produzido pela manivela que abre o vitrô superior por onde Fontaine escaparia, o som recorrente e perturbador da bicicleta na seqüência final. Todos esses sons, o prisioneiro escuta primeiro

⁵⁵ Essa classificação resulta de um cruzamento entre dois dualismos da atividade da percepção: *Objetivo/Subjetivo* (colocando em relação o sujeito, com sua percepção, e o evento sonoro em sua materialidade) e *Abstrato/Concreto* (colocando em questão as referências causais do som e a qualificação produzida pela percepção).

⁵⁶ Schaeffer busca a origem etimológica das palavras e seu sentido no idioma francês, de tal forma que se torna difícil traduzir os termos sem uma perda semântica do sentido original, especialmente o termo “*entendre*”, que em francês pode significar tanto *ouvir*, *escutar* e *entender*, quanto pressupõe a noção de *intenção*.

sem ver e depois descobre visualmente a fonte sonora geradora. A situação da cela requer do prisioneiro escutar para manter-se vivo, escutar para escapar. O espectador acompanha, junto com Fontaine, seu escutar e acaba por desenvolver, também, na escuta do filme, essa atitude investigativa.

Ouvir é perceber através dos ouvidos. Ao contrário do *escutar*, que pressupõe uma atitude mais ativa, *ouvir* é mais “passivo” e diz da nossa própria condição fisiológica. Não deixamos de ouvir os sons, mesmo que não os escutemos.

Mesmo o silêncio mais profundo constitui um fundo sonoro como qualquer outro, no qual se destacam com solenidade pouco habitual o ruído do meu fôlego e o do meu coração, como se o rumor contínuo que impregna até nossos sonhos se confundisse com o sentimento de nossa própria duração.⁵⁷

Não se trata de um gesto inconsciente, mas de um limiar de consciência, como quem aumenta a voz quando o ruído aumenta, ou quando, retrospectivamente, percebemos, graças à memória, que um determinado som se fez presente (a escuta é sempre posterior ao acontecimento, por isso, retrospectiva), ou ouvimos o terceiro badalar do relógio e só então nos damos conta dos dois primeiros etc. É importante destacar essa sutil diferença, pois, para Schaeffer, o ato de *ouvir* é carregado de uma potencialidade, uma vez que se aproxima de uma *percepção pura, sem significado, não codificada* imediatamente, próxima da qualidade do som, da sua duração. Nesse sentido, aproxima-se da noção semiótica de *primeiridade*, e pode conduzir o *ouvir* a um gesto de se perceber percebendo. Tanto Fontaine como o espectador ouvem o tempo todo. Todas as atitudes de escuta pressupõem o ouvir como primeira instância da escuta, tal como na *primeiridade*.⁵⁸ O ouvir seria, então, uma atitude mais despreziosa e livre, daí sua potencialidade em despertar o interesse pelos sons, o que conduziria o ouvir a outras atitudes de escuta.

Podemos dizer que a janela é construída como o lugar por excelência do ouvir, uma vez que se trata de um espaço sonoro mais amplo, em geral menos tenso, em que os sons se eximem da relação direta com a morte (exceto pela metralhadora). Na janela, o *escutar* cede ao *ouvir* na relação com os ruídos acústicos e descansa da busca desenfreada pelas fontes sonoras. Ouvimos os ruídos da rua, do bonde, das crianças e da cidade de maneira

⁵⁷ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, pp. 62-63 (trad. nossa).

⁵⁸ Cf. PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos coligidos: Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, *Os Pensadores*.

mais desinteressada, o que nos permite dirigir a atenção à fala que normalmente se desenvolve nesse ambiente. A janela representa o lugar, dentro da prisão, de maior liberdade. Pela janela Fontaine consegue conversar com outros presos, mandar cartas, receber objetos através de um saco de pano e uma corda. Em nenhum momento ele corre riscos quando se encontra nesse espaço. A janela, como o *ouvir*, é o lugar da possibilidade.

Por outro lado, o *entender* é discutido por Schaeffer como uma atitude qualificada e marcada por uma forte intenção de escuta. É praticamente impossível não produzir uma seleção daquilo que escutamos. Estamos a todo o momento submetidos a diversas fontes sonoras e a nossa atenção flutua entre as fontes. Enquanto escrevo, escuto o som do teclado, mas também o som das motos, de água escorrendo, de pássaros cantando, de crianças brincando, do motor de um Fusca. À medida que direciono minha atenção às diferentes fontes, retiro-as de um fundo indistinto em que elas apenas existiam como potencialidade do ouvir e constituo os objetos através da minha própria percepção intencional. Esse ponto é importante no pensamento fenomenológico de Schaeffer, o *objeto sonoro* se constitui na relação com a percepção daquele que escuta, assim varia de acordo com a experiência de cada ouvinte. Desse modo, a intenção de escuta do mecânico que testa o motor do Fusca se volta à qualidade do som desse motor em busca de possíveis defeitos (o que aproxima, em certa medida, o *entender* do *escutar*⁵⁹). Para *entender* é preciso ouvir e escutar com uma intenção clara. A intenção de escuta do músico, por exemplo, pode se dirigir tanto às alturas de uma melodia, como às relações harmônicas que ela estabelece, ou às variações rítmicas e à forma musical. A intenção de escuta do técnico de som em cinema busca, normalmente, identificar os ruídos indesejáveis que atrapalhariam a nitidez da gravação e a *limpeza* da voz, desde as interferências eletrônicas, como o mal contato, até o canto dos pássaros que pode dificultar a montagem dos diálogos na ficção. Assim, *entender* se configura como uma escuta qualificada, voltada para aspectos particulares de um objeto sonoro que é classificado por essa escuta. É importante frisar que a nossa percepção tem como *lei fundamental*, como diria Schaeffer, a impossibilidade de abarcar a totalidade do

⁵⁹ Do ponto de vista semiótico, poderíamos dizer que entre *escutar* e *entender* há uma diferença de grau e não de natureza. Ambos estão no nível da *secundidade*, pois direcionam a escuta aos índices da fonte geradora, com a diferença que o *entender* pressupõe uma atitude especializada e com uma intenção de escuta mais clara. Talvez por isso, Michel Chion resuma as atitudes de escuta em três: *a escuta reduzida*, *a escuta causal* e *a escuta semântica*, que correspondem, praticamente, às três categorias da semiótica peirceana.

acontecimento sonoro, funcionando sempre por *esboços*, recortes que não esgotam nunca o objeto.

Um dos momentos em que percebemos mais nitidamente a escuta qualificada de Fontaine é quando ele utiliza seu conhecimento técnico (possivelmente de radialista⁶⁰) para se comunicar através do código Morse. O modo como o prisioneiro conduz sua atenção aos sucessivos toques escutados através da parede revela, mais do que um interesse pela qualidade do som em si ou pelo modo como o som foi produzido, a intenção de decodificar a mensagem (sons curtos e longos correspondendo a letras). Num segundo momento, essa escuta especializada é conduzida à *compreensão* da mensagem (o código, a linguagem).

Nessa última instância do *circuito* das atitudes de escuta proposto por Schaeffer, o *compreender* corresponde ao modo com que o ouvinte se apropria dos sentidos do que *ouviu*, *escutou* e *entendeu*. Assim, o *compreender* pode ser relacionado à *terceiridade* peirceana e constitui o nível semântico da escuta:

Eu *compreendo* algo como resultado de um trabalho, de uma atividade consciente do espírito que já não se contenta com um significado, senão que abstrai, compara, deduz e relaciona informações de natureza e fontes diversas. Trata-se de perfilar, ou de obter uma significação suplementar.⁶¹

Por meio do *compreender*, nossa escuta se volta aos sons como *signos* que nos introduzem a um sistema de valores, de significados. Todas as conversas travadas por Fontaine com os outros prisioneiros, seja através da janela da cela ou no ambiente do banho, são guiadas por essa *escuta semântica*. Na verdade, a tentativa de compreender sempre se dá quando há a presença da palavra. Como diria Michel Chion, somos uma cultura *vococêntrica*, nossa atenção se direciona com vigor à voz humana na tentativa de compreender os sentidos articulados pela fala (mesmo em situações em que ela não traz um sentido claro, como nos balbucios incompreensíveis, esforçamo-nos em decifrar a possível palavra, em detrimento dos outros sons⁶²). A escuta do espectador em relação à voz *off* do personagem também é fortemente marcada por essa atitude semântica. No fundo, poderíamos dizer que o percurso da escuta desenvolvida por Fontaine na prisão se origina

⁶⁰ Na carta que escreve à família, Fontaine informa que a rádio foi tomada pelos Nazistas, dando a entender que ele trabalhava nessa rádio.

⁶¹ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, p. 65 (trad. nossa).

⁶² Esse aspecto sonoro e não semântico da fala foi fortemente trabalhado pela poesia sonora dos dadaístas, como nas obras de Henri Chopin, Isidore Isou, Kurt Schwitters e Hugo Ball, dentre outros.

no *ouvir*, percebendo os sons *brutos* do ambiente. Em seguida, o prisioneiro percebe esses sons e começa a buscar a fonte geradora, começa a *escutar* para prever o funcionamento da prisão. À medida que o prisioneiro identifica as fontes sonoras, vai se tornando perito na decifração dos sons e começa a *entender* a lógica do presídio, remetendo sua atenção, de maneira qualificada, aos sons (a escuta qualificada do *prisioneiro*). Por fim, ele atinge uma interpretação semântica dos sons, que se tornam matéria codificada. A constituição do *compreender* se torna um dos principais objetivos da atitude de escuta do prisioneiro na tentativa de conjugar todos os códigos sonoros em seu favor no momento da fuga. Cada novo som que emerge, desconhecido, reinaugura todo o processo de escuta e coloca o ouvinte em dúvida, em busca da compreensão, e terá de vasculhar os sons e adotar as diferentes atitudes de escuta. A cada novo som, uma nova escuta.⁶³

A complexidade do método bressoniano se deve ao jogo construído entre as atitudes de escuta. O princípio de revezamento não redundante entre imagem e som pode também ser identificado no circuito da percepção auditiva. Quando os ouvidos se cansam de *ouvir*, passamos a *escutar* e a *entender* (em busca das causas), em seguida trabalhamos nossa atenção para *compreender* as palavras. Assim, o espectador é levado a adotar as diferentes atitudes de escuta, e, como o próprio prisioneiro, torna-se perito, isto é, “*entendido*” no reconhecimento dos sons e de seus significados no universo da prisão. É nesse sentido que reconhecemos uma certa *pedagogia da escuta* proposta pela forma do filme ao espectador.

O sentimento que desperta na escuta de um filme de Bresson é de uma extrema precisão: os sons são coletados, decupados, como se um invisível bisturi os destacasse da sua cacofonia inicial para lhes restituir, ou incorporar neles, outros sons, através de uma sorte de partição que se assinala pelo poder separador da escuta. Um registro bruto é rescutado, é mais bem *entendido* que aquilo que se havia percebido no presente: filtro ou focalização da escuta.⁶⁴

Nossa atenção é trabalhada na variação constante das atitudes de escuta e, por mais que busquemos, junto com Fontaine, uma *compreensão* totalizante do ambiente da prisão, o *objeto sonoro*, por sua complexidade, sempre nos escapa, o que revela novos parâmetros

⁶³ É importante lembrar que a divisão entre as quatro atitudes de escuta tem um caráter didático de tentar sistematizar um processo perceptivo complexo, assim, não deve ser tomada como um processo estanque ou linear. As atitudes não estão submetidas nem a uma hierarquia temporal, nem a uma hierarquia de valores. Na realidade, todas elas se misturam, se completam, coexistem, conflitam, configurando um *circuito* que a percepção percorre em todos os sentidos, relacionando as categorias de forma simultânea e imbricada.

⁶⁴ ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003, p. 79 (trad. nossa).

ainda não percebidos. Os sons acusmáticos atestam a presença daquilo que se encontra invisível no fora-de-campo, o sons do trem e do sino, a bicicleta que faz a ronda, mas “*se o trabalho de restituição sonora pode se traduzir como uma orquestração filtrada da impressão, não é sempre possível relacionar esses sons a uma implicação imediata e transparente de seus sentidos.*”⁶⁵

Aqui, um problema metodológico parece se delinear: como podemos falar de uma determinada atitude de escuta do espectador se cada espectador constitui o objeto sonoro à sua maneira, de acordo com a sua própria percepção? Pierre Schaeffer discute essa questão ao afirmar que toda escuta é *intersubjetiva*. Mesmo que escutemos um determinado som na mais profunda solidão, essa escuta não é solitária, mas *solidária*, no sentido da sua conexão com o coletivo, com a cultura da qual fazemos parte e com a nossa própria fisiologia compartilhada:

o ponto de vista de cada um será *particular* (se diz equivocadamente *subjetivo*), não porque os objetos de escuta se confundam com “estados de ânimo”, mas porque cada sujeito se dirigirá a objetos diferentes, mudará talvez de objeto de um instante a outro. Portanto, se tratará de objetos diferentes imantados por todo um “campo” de consciência de onde intervém tanto o *natural* quanto o *cultural*.⁶⁶

O autor tenta escapar de uma interpretação subjetivista da linguagem abstrata da música e dos sons para encontrar, na percepção, ancorada nas qualidades do fenômeno sonoro, a possibilidade da partilha coletiva dos sentidos, a partir da experiência. Por mais que estejamos submetidos a uma série de condicionamentos culturais de escuta, Schaeffer acredita que é possível atingir uma compreensão compartilhada do objeto sonoro através de um gesto de *descondicionamento* dos nossos hábitos, que nos possibilitaria um redirecionamento da intenção de escuta para além das suas fontes causais. Uma escuta mais próxima da materialidade do objeto sonoro.

Não podemos esvaziar tão rápida e completamente nossa consciência de seus conteúdos habituais, de seus reflexos automáticos aos indícios ou valores que orientam sempre as percepções de cada um. Mas é possível que pouco a pouco essas diferenças se amenizem e cada um ouça o objeto sonoro, se não como seu vizinho, ao menos na mesma direção que ele, com uma mesma perspectiva, pois podemos *mudar a direção do interesse* sem transformar fundamentalmente a intenção “constitutiva” que a

⁶⁵ ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*, p. 80 (trad. nossa).

⁶⁶ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, p. 165 (trad. e grifos nossos).

estrutura requer, já que ao *deixar de escutar um acontecimento por meio do som, não deixamos de seguir escutando, através dele, o som como um acontecimento sonoro.*⁶⁷

Essa inversão está na base da proposta schaefferiana: não apenas escutar o acontecimento por meio do som (seus índices causais), mas escutar o som como acontecimento, como um *objeto sonoro* autônomo, material. Nossa escuta é simultânea ao fenômeno, mas só é percebida posteriormente, a partir das impressões que guardamos dele. Seria possível escutar o ruído de passos que se aproximam e colocar em suspenso a percepção causal imediata desses passos para atentar às suas qualidades materiais? Por mais que Fontaine se esforce na direção das causas e o espectador também acompanhe seu esforço, o filme trabalha também a escuta no nível do *ouvir*. Um tipo de escuta que, ao mesmo tempo, causa certa estranheza momentânea, por não sabermos com precisão como identificar e analisar o som, e convida o espectador a desnaturalizar sua *escuta cinematográfica* habitual. Normalmente, o som foi e ainda é utilizado no cinema para cumprir um papel acessório, reforçando o caráter realista e naturalista através da sincronia da palavra e da ação, ou conduzindo o espectador pela emoção psicológica da música ou da entonação dramática. Em Bresson, o trabalho de composição sonora se faz do modo mais pensado, trabalhado e sofisticado para convocar o espectador a uma atitude consciente e ativa na escuta do filme, para superar seu condicionamento auditivo e construir uma escuta complexa, por meio da variação entre as diversas atitudes de escuta. A experiência do filme propõe ao espectador variações dos modos de escuta.

Pierre Schaeffer também propõe um método de escuta do objeto sonoro que nos esforçamos em utilizar para a análise do filme. Trata-se de uma *escuta reduzida*:

A escuta reduzida tem a imensa vantagem de ampliar a escuta e de afinar o ouvido do realizador, do investigador e do técnico, que conhecerão assim o material de que se servem, e o dominarão melhor. Em efeito, o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som está ligado não apenas à explicação causal que lhe impomos, mas também às suas qualidades próprias de timbre e textura, à sua vibração.⁶⁸

O autor parte do princípio da *redução fenomenológica* de Husserl para pensar essa escuta atenta à qualidade do som, uma espécie de mistura entre as várias atitudes, que

⁶⁷ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, p. 165 (trad. nossa, grifos do autor).

⁶⁸ CHION, Michel. *La Audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, p. 38 (trad. nossa).

permite ao ouvinte, através da repetição sistemática da escuta do objeto sonoro, dirigir sua atenção à própria materialidade do som e, a partir daí, descobrir uma enorme variedade de características e funções desse som na composição sonora. Esse foi, basicamente, o nosso procedimento para a análise. Com o fone de ouvido, escutamos o filme e fizemos uma minuciosa decupagem de seus elementos sonoros, para além da sua dimensão causal ou referencial, tentando descrever desde o timbre ao ritmo da composição e, conjuntamente, observar as relações entre as características percebidas e a linguagem do filme. A *escuta reduzida* é uma atitude antinatural, direcionada, intencional e especializada, que nos leva a perceber a maneira com que percebemos o som no instante mesmo em que o percebemos.

Mesmo que a atitude do analista seja orientada por um esforço um pouco mais sistemático e disciplinado, acreditamos que o filme não reivindica do espectador uma escuta técnica. Ao contrário, se a construção sonora do filme apresenta tanto rigor estrutural, tanta complexidade na composição, é exatamente por acreditar que o espectador é capaz de acompanhar a escuta exigida pela estrutura. É preciso construir o som do filme do modo mais pensado e calculado para libertar a escuta do espectador, para desbloqueá-la. O projeto bressoniano, por mais que apresente, em seu conjunto, uma descrença no mundo ou na humanidade, como muito se discute, na relação com o espectador ele deposita radicalmente a sua convicção, a sua aposta. Todo ouvinte é potencialmente capaz de se abrir a essa escuta.

Voltemos ao filme. Fontaine é novamente capturado após a tentativa frustrada de escapar quando do encontro com o bonde. O retorno ao carro é marcado por uma paisagem sonora silenciosa, em oposição aos ruídos precedentes dos motores, pelos passos e tiros dos soldados, e por certa violência da voz alemã. Fontaine é conduzido de volta ao seu lugar e escutamos gritos que ao longo do filme vão se tornando cada vez mais fortes, rascantes, incompreensíveis, intraduzíveis. Fontaine deve manter-se calado enquanto os alemães gritam. O poder está diretamente relacionado à propriedade do direito de produzir sons fortes.⁶⁹ Os passos nazistas são rijos e pesados, reconhecidos à distância, a voz é berrada e

⁶⁹ Schafer utilizou o termo “*ruído sagrado*” para designar os sons de enorme intensidade que, culturalmente, são aceitos e respeitados. Segundo o autor, esses ruídos têm como origem os sons naturais como o trovão e a tempestade. Na sociedade moderna, o termo se aplica aos amplos ruídos ligados ao desenvolvimento tecnológico que se tornam isentos na legislação que regula a poluição sonora, como é o caso do ruído dos aviões, das máquinas industriais, construção civil, sinos de igrejas etc. Assim, o ruído aliado à tecnologia

ininteligível, o apito agudo, forte e curto soa como uma ordem, deve ser escutado por todos e obedecido, os gestos são brutos: o ruidoso abrir e fechar das portas e trancas da prisão.⁷⁰ O ruído maior é a evidência da morte, o barulho inconfundível da metralhadora, do fuzilamento, sucedido pelo silêncio mais denso.

Por outro lado, os prisioneiros devem manter-se em silêncio para permanecerem vivos. São impedidos de falar, até os gemidos de dor e espancamento são contidos. A comunicação se dá pelas paredes, em código Morse (Fontaine dita até mesmo uma música para seu vizinho de cela e aprende a tirar as algemas por meio dos toques na parede), ou através de sussurros disfarçados. Conversa de ventríloquos. São impedidos de falar, mas tornam-se, ao custo de manterem-se vivos, excelentes ouvintes. Como diria o general Devigny, era preciso aprender “*a técnica de lançar palavras sem ser notado.*”⁷¹

A situação do prisioneiro é, basicamente, acusmática. Ele está preso entre quatro paredes, seu campo de visão é extremamente limitado. O contato com o mundo exterior à cela se dá, fundamentalmente, através da audição. Dentro de pouco tempo, o prisioneiro compreende os sinais sonoros e o modo de organização do cotidiano da prisão baseando-se no som. Cada novo som pode significar um risco, como expresso no livro-relato do prisioneiro: “*Nos finais de maio, barulho não habitual no corredor depois do café da manhã. Passos aproximam-se rapidamente. Vinham na minha direção. Que se iria passar?*”⁷² O espectador aprende a ouvir os sinais vendo a atitude de escuta do personagem, sendo conduzido, também, à situação acusmática. Escutamos sem ver a fonte sonora geradora. Vemos o personagem escutar o que, na maior parte das vezes, ele também não vê. Por exemplo, no momento em que Terry vai deixar a prisão e se encaminha à cela de Fontaine para se despedir, os dois têm uma conversa rápida e desesperançosa. Vemos apenas Fontaine de costas, olhando para a porta fechada, enquanto escutamos a voz de Terry ressoando no espaço do corredor da prisão. Mesmo quando o personagem consegue ver, o espectador não acompanha a visão do personagem. Assim, constrói-se uma distância que dificulta o trabalho de identificação e projeção entre o espectador e Fontaine, ainda que compartilhemos do *ponto de escuta* do personagem. Produz-se a disjunção do ponto de

acaba ganhando uma conotação positiva (não se questiona o ruído do avião em detrimento do benefício que ele proporciona à sociedade, por exemplo). Cf. SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*, SP: Usesp, 1997.

⁷⁰ Discutiremos a importância do elemento da *porta* na análise do filme *Uma criatura dócil*.

⁷¹ DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*, p. 59.

⁷² DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*, p. 40.

vista do espectador e do personagem sobreposta à conjunção do ponto de escuta, estabelecendo uma relação de *cumplicidade*, não só entre eles (ainda que não se configure, para o espectador, uma relação de identificação), como entre os vários personagens presos.

A seção inicial do filme, uma espécie de prólogo, é constituída, no plano sonoro, apenas pela música. Na segunda seção, com o transporte do prisioneiro dentro do carro, suprime-se a música, dando lugar a um trabalho com o ruído. Trabalho próximo à composição musical e que é determinante da constituição das *paisagens sonoras*⁷³ do filme. Trata-se, como o próprio autor afirma, de “*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.*”⁷⁴ O gravador e o microfone tornam-se instrumentos musicais, alteram nosso modo de ouvir e produzem uma nova sensibilidade aos sons do mundo, aproximando o trabalho de Bresson dos procedimentos de composição da música concreta.⁷⁵ Capturar os sons inorganizados e dar a eles uma nova configuração, um novo ritmo: “*é preciso que os ruídos se tornem música,*”⁷⁶ afirma o autor. Desse modo, o trabalho de composição musical das paisagens sonoras do filme pode ser compreendido como um trabalho de montagem e elaboração do silêncio. “*Foi somente há pouco e pouco a pouco que eu suprimi a música e utilizei o silêncio como elemento de composição e como meio de transmitir emoção. Dizê-lo sob pena de ser desonesto.*”⁷⁷

O som ganha uma dimensão estrutural, é trabalhado em suas micro-variações, explorado ao extremo em sua materialidade. Cada espaço sonoro do filme apresenta um trabalho próprio de composição e de concepção que aprisiona a escuta do espectador ao ambiente.

Fontaine chega ao presídio. Os gritos dos alemães, fortíssimos e guturais, ganham um caráter enlouquecido. As botas de couro dos soldados produzem, no atrito com o chão e

⁷³ Murray Schafer define as *paisagens sonoras* como um ambiente sonoro ou conjunto de sons característicos de um ambiente (desde ambientes reais a construções abstratas, como as composições musicais) abordado como campo de estudos. Cf. SCHAFFER, Murray. *A Afinação do Mundo*.

⁷⁴ BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*, p. 46.

⁷⁵ A *música concreta*, inaugurada por uma série de seis estudos produzidos por Pierre Schaeffer em 1948, trabalha como questão central a nova percepção auditiva acústica proporcionada pelo meio técnico (o sistema de gravação), e propõe, assim, a composição de músicas a partir de sons gravados. Difere-se das experiências da *música eletrônica*, sua contemporânea (anos 1950), pelo fato desta fazer uso de sons sintetizados em laboratório, além dos sons gravados.

⁷⁶ BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*, p. 29.

⁷⁷ BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*, p. 106.

a areia, o ruído do esfolamento. O cuspe, o escarro. Fontaine é humilhado também no nível sonoro. O som adquire um caráter violento. O prisioneiro é levado a atravessar uma série de portas. Elas separam e unem os espaços físicos e psicológicos. Abrem-se, na prisão, como a possibilidade de estar vivo ou morto. É importante ter acesso ao poder de abrir as portas, e não simplesmente ser conduzido segundo a vontade daquele que as abriu. É preciso conquistar o poder de *escolha*.

Desmontar a porta para abri-la é, através do gesto material, produzir as questões mais fundamentais, é defrontar-se consigo mesmo, com seu próprio conflito interior. “*Não desprezar nada para depositar, sobretudo, confiança absoluta no material.*”⁷⁸ Mas enquanto não termina seu trabalho, Fontaine é levado pelas portas do espancamento, para, finalmente, quase moribundo, ser atirado ao chão da solitária, e ter suas mãos algemadas. Não vemos o prisioneiro ser espancado. Ele é simplesmente conduzido através de uma porta, por três soldados, após receber o escarro no rosto. O movimento das mãos que fecham a porta coincide com o movimento das mãos que pegam pás para a agressão. Vemos apenas fragmentos da imagem e imaginamos o que se passa. A violência e o espancamento se realizam efetivamente no nível sonoro, não apenas através do cuspe e dos passos pesados dos soldados, mas, especialmente, através dos gritos em alemão que crescem e ecoam no espaço da prisão, culminando com o ruído duro e seco da porta sendo fechada. No plano seguinte aos gritos, o prisioneiro está em uma espécie de maca de madeira, com o corpo sujo de sangue e aspecto moribundo. Escutamos o atrito do seu corpo, que é arrastado sobre o cimento para dentro da cela. No escuro dessa alcova, o silêncio lhe permite um breve descanso e o corpo se mantém imóvel.

Cinco minutos de filme. Introduce-se um novo elemento sonoro: a *voz off*: “*Me sentia observado. Não ousava fazer um gesto.*” Se o corpo está paralisado e a fala interdita na prisão, o pensamento, por outro lado, ganha toda a sua potência e conduz as reflexões cotidianas do prisioneiro através da *voz off*. A voz é articulada e pronunciada monocordicamente. Sem grandes variações tonais e expressivas, ela se distancia das técnicas dramáticas. No livro, o prisioneiro afirma: “*A cara e os gestos não deviam revelar a agitação interior.*”⁷⁹ A voz não pretende passar ao espectador uma emoção, o sentimento, a dor da prisão; ela é sóbria, econômica, racional, destituída de sentimento explícito. Ela se

⁷⁸ DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*, p. 153.

⁷⁹ DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*, p. 147.

atém às palavras que são “apenas” pronunciadas pela boca do modelo bressoniano. Se há emoção, ela se deve à “*imposição de uma regularidade mecânica*”⁸⁰, como a dos bons pianistas. Trata-se de uma tentativa extrema de negação de qualquer interpretação. Não há nada a acrescentar às palavras. A criação aqui se faz por um gesto de subtração (da própria psicologia). “*Não se deve interpretar nenhum outro, nem a si mesmo. Não se deve interpretar ninguém.*”⁸¹ A voz é trabalhada, musicalmente, como um instrumento de precisão.⁸² O modelo bressoniano não encena o texto, não o interpreta, ao contrário, deve despir-se do ator, para encontrar, por meio de uma mecânica quase indiferente, um estado de *grace* em que o corpo é tomado pelo texto, atravessado por ele. Como o próprio Devigny, é preciso que o modelo faça apenas os *gestos necessários*, como a tradução formal de um *trabalho contra o desespero e o hábito*:

Era preciso desconfiar das minhas próprias reações e conservar até o fim a força de vontade lúcida, para não infringir uma vez só a regra que me tinha imposto – a de me mostrar sempre como um detido bem comportado, sem histórias, conformado com o regime e não pensando senão em ser perdoado, através de uma conduta exemplar.⁸³

Na cela, a voz *off* ocupa o primeiro plano sonoro, enquanto a paisagem sonora se torna rarefeita, silenciosa. Os poucos ruídos acusmáticos aos quais se tem acesso são os passos dos soldados, o ruído das trancas e das portas, a reverberação do amplo espaço interior da prisão e os toques do código Morse na parede. Por outro lado, os sons diretos se destacam. Escutamos com rigor os menores ruídos diretos produzidos pelas roupas, pela cama, pelo colchão, pelas mãos sobre o corpo, pela colher-cinzel sobre a porta, pelo lápis sobre o papel, pelo fiasco de madeira que raspa no chão para recolher o pó que cai da porta, pelo tecido rasgado. A escuta, dentro da cela, é estimulada ao máximo pelo mínimo de

⁸⁰ BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*, p. 98.

⁸¹ BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*, p. 56.

⁸² Há uma grande discussão no campo musical sobre a noção de *interpretação*. De um lado, há quem acredite na possibilidade de atribuir a uma mesma música, ao ser executada, um número infinito de interpretações. Trata-se de pensar a música como uma combinação de elementos mais ou menos fortes, mais ou menos rápidos, mais ou menos expressivos, e vai-se dosando a mistura segundo a interpretação e a emoção. De outro lado, há quem atribua, à música, a impossibilidade da interpretação. O trabalho aqui seria o de refinar ao máximo a compreensão do que está escrito na partitura e restringir-se ao texto. O músico funcionaria menos como intérprete que como veículo da Música, deixando-se permear pelo texto e por sua compreensão material. Trata-se de um pensamento fortemente fenomenológico. Bresson, parece mais próximo do segundo movimento.

⁸³ DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*, p. 122.

elementos, pelo pianíssimo dos ruídos, pelo silêncio. Escutamos claramente os menores ruídos numa espécie de alucinação auditiva.



Também na utilização da voz *off*, Bresson lança mão do princípio de não redundância. Há sempre uma distância entre o que é dito e o que é visto, espacialmente e temporalmente. Trata-se de produzir pequenos deslocamentos que colocam o espectador em alerta. Vemos a lágrima no olho do prisioneiro. Algum tempo depois escutamos sua voz *off*: “*creio que, por um instante, perdi a coragem, e chorei.*” Rapidamente o *fade out*, antes de qualquer comoção prolongada. Segundo Sontag, a narração

muitas vezes, não nos diz nada que não saibamos ou vamos descobrir. Ela ‘duplica’ a ação. (...) O efeito dessa narração ‘supérflua’ consiste em pontuar a cena de intervalos. Ela freia a participação imaginativa direta do espectador na ação.⁸⁴

Desse modo, o espectador não embarca na ação em busca de uma identificação direta com o personagem, mas busca preencher de sentido, os intervalos e deslocamentos produzidos entre a ação e a reflexão. A utilização da voz *off* em primeira pessoa produz uma reflexão que conjuga o pensamento do personagem Fontaine com a fala direta em cena. Ao mesmo tempo, essa voz *off* deriva do texto-relato do comandante Devigny, atravessando também o pensamento do próprio Bresson. Trata-se de uma fala permeada por vários pensamentos, nascida não só do conflito entre o modelo, o diretor e o texto, mas também do conflito entre a visão exterior do personagem, sua fala direta e seu pensamento interior, contaminado por vozes heterogêneas. Assim, extingue-se a unidade entre autor,

⁸⁴ Cf. SONTAG, Susan. *O estilo espiritual dos filmes de Bresson*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*, p. 213.

personagem e mundo, como havia nos *monólogos interiores* do cinema clássico, e o discurso se constitui como um terreno conflituoso de indiscernibilidades, em que o todo do filme perde a sua homogeneidade e se estabelece baseado em uma sobreposição de visões: interiores e exteriores, objetivas e subjetivas, simultâneas: o *discurso indireto livre*. Segundo Deleuze, trata-se de uma situação em que a “*personagem age e fala como se seus próprios gestos e palavras fossem reportados por um terceiro.*”⁸⁵

Essa situação é própria dos modelos bressonianos, cuja voz é emitida a partir de uma negação da psicologia e da emoção do personagem, guarda-se, assim, uma distância entre o texto e seu sentido dramático, como se fosse preciso abstrair a emoção do enunciado para que ela possa existir e manter a tensão que resiste no próprio texto. A enunciação não deve contaminar o texto de um sentido dramático pré-estabelecido, mas manter as aberturas e fissuras presentes na forma escrita através do conflito entre o modelo, o personagem e a visão do diretor. O modelo não deve simular, mas sustentar a sua própria diferença sobreposta às palavras do personagem. O cinematógrafo teria a capacidade de registrar o “*eu não racional, não lógico*” do modelo. Bresson afirma: “*Modelos. O modo deles serem as pessoas do seu filme é ser eles mesmos, permanecer o que eles são (mesmo em contradição com o que você tinha imaginado).*” E continua: “*Falem como se estivessem falando para vocês mesmos.*”⁸⁶ Uma fala neutra, plana, articulada pela mecanização da dicção que iguala todas as sílabas numa pronúncia invariante:

A subtração da significação intencional do texto, a ausência de destinatário na elocução – ‘falar a si mesmo’ –, a repetição das frases, ainda repetidas na pós-sincronização, visa uma ausência de reverberação na voz, idêntica àquela da imagem de si no filme.⁸⁷

Desse modo, faz-se a passagem do cinema clássico ao cinema moderno a partir de outro uso do sonoro e da relação entre a imagem e o som, como discute Deleuze em *A imagem-tempo*. A ligação entre as imagens e os sons não é mais definida com base nas relações *tonais* de seus elementos internos, relações de atração, tensão e resolução, segundo o pensamento musical de Eisenstein, mas de séries independentes de imagens: “*Não há mais acorde perfeito e ‘resolvido’, apenas acordes dissonantes ou cortes irracionais, pois*

⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*, p. 221.

⁸⁶ BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*, p. 68-69.

⁸⁷ ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*, p. 77 (trad. nossa).

*já não há harmônicos da imagem, mas somente tons ‘desencadeados’ que se formam na série.”*⁸⁸

Daí a afirmação de que Bresson produza um cinema *atonal*. Um cinema de imagens fragmentárias, cuja lógica de montagem não é regida pelas atrações dominantes entre os elementos internos das imagens, mas pela não hierarquização da montagem dos fragmentos, dos detalhes. Nesse sentido, há em Bresson, a construção de uma liberdade do encadeamento entre os planos, de tal modo que, potencialmente, qualquer plano poderia se ligar a qualquer outro. Por exemplo, no espaço da cela, os encadeamentos entre os planos médios e os planos detalhes das mãos e dos objetos apresentam essa liberdade atonal. No entanto, se podemos observar, junto com Deleuze, uma relação atonal na ligação não hierárquica entre os planos, não deixaremos de observar certo minimalismo que se estabelece na construção das seqüências. Cada seqüência do filme segue uma lógica rigorosa de repetições dos planos, dos enquadramentos, dos espaços, dos sons. “*Economia. Fazer saber que estamos no mesmo lugar pela repetição dos mesmos ruídos e da mesma sonoridade. Filmagem com os mesmos olhos e os mesmos ouvidos tanto hoje quanto ontem. Unidade, homogeneidade.*”⁸⁹ Nesse sentido, de um ponto de vista estrutural, a construção das seqüências é pautada pela repetição dos elementos, fazendo emergir a diferença por meio do trabalho da semelhança. Cada espaço do filme é trabalhado sistematicamente do mesmo modo. Na janela vemos quase sempre os mesmos planos e sons (um plano mais aberto que enquadra as duas janelas vistas de fora, um plano médio da janela onde vemos Fontaine). No espaço do corredor, do banho e do pátio ocorre o mesmo, com pequenas diferenças, pequenas variações. Por isso, buscamos compreender o trabalho da composição das seqüências como um trabalho *minimalista*, que gera a diferença através da repetição das semelhanças. Por fim, do ponto de vista da concepção da estrutura do todo do filme, pelo menos em *Um condenado à morte escapou*, a forma é clássica, quase como uma forma *sonata*.

O filme pode ser dividido basicamente em quatro partes (em quatro movimentos). Primeiro, o *prólogo*, em que vemos o muro rachado, com o *Kyrie* de Mozart. Depois, há a *introdução* do filme, com o transporte de Fontaine para o presídio e a primeira tentativa de fuga na ocasião do encontro do carro com o bonde, expondo inicialmente o tema da prisão

⁸⁸ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*, p. 220.

⁸⁹ BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*, p. 68-69.

e da fuga. A terceira – e maior parte – se configura como o *aprisionamento*, momento em que o tema da prisão é trabalhado com suas variações nos diversos espaços do filme (cela, janela, corredor, pátio, banho). Por fim, a *fuga*, como uma cadência final, que acontece sob a forma de uma *coda*⁹⁰ musical. Normalmente a *coda* apresenta um material novo que dialoga com tudo o que veio antes e conclui a história. Prólogo, introdução, prisão, e fuga. A estrutura é simples e duplamente espiralar. Primeiro, no percurso do filme: liberdade – prisão – liberdade, tendo o elemento do trem e do *Kyrie* como início e fim. Segundo, pela estrutura interna dos espaços da prisão (cela, janela e banho – espaços fixos –, corredor e pátio – lugares de passagem), que variam quase como num *rondó*,⁹¹ alternando o tema da cela com os outros espaços. Desse modo, a estrutura do filme como um todo é clássica, clara e concisa como uma sinfonia de Mozart.

A tela em preto, escutamos a voz do personagem: “*Não ousava fazer um gesto.*” Escutamos passos crescentes e uma porta de ferro rangendo ao abrir-se. Só então vemos a figura de Fontaine olhando para o fora-de-campo. Em francês, um oficial manda-o levantar. Em alemão, os gritos incompreensíveis e sem tradução são como pancadas no ouvido, em oposição ao silêncio da cela.



Dentro da cela, o trabalho sistemático e minucioso da articulação da fuga deve servir-se do silêncio como companheiro vigilante. Os ruídos noturnos do trabalho de romper a porta de madeira e de confeccionar ganchos e cordas devem ser contidos sob o

⁹⁰ *Coda*: seção conclusiva de uma composição (sinfonia, sonata etc.) que serve de arremate à peça (Houaiss).

⁹¹ *Rondó*: composição musical caracterizada pela alternância de um tema fixo com outros variados, por exemplo: A-B-A-C-A-D, e que está na origem da forma sonata pela relação de oposição que estabelece entre as partes. No entanto, na sonata, normalmente, há um conflito entre o tema e o contra-tema que se chocam, podendo chegar a uma conclusão (ou um dos temas predomina ou os dois se transformam juntos numa terceira coisa, etc.).

risco da morte, como afirma Fontaine: “*Cada noite, à mesma hora, devia parar. Não avançava rápido por temor ao ruído que fazia, pelo medo de ser surpreendido.*”

No interior da cela há uma janela. Em vários momentos Fontaine sobe até ela. A paisagem sonora muda radicalmente. O ambiente é mais espacializado, mais amplo, escuta-se o grave da cidade, o movimento do trânsito, o ruído metálico e sustentado das rodas do bonde sobre os trilhos, crianças brincando e os recorrentes badalos curtos e ressonantes do sino. A paisagem se torna viva, móvel.

Na janela, a fala se torna possível, mesmo que cuidadosa, proferida para o espaço externo à cela, para o fora-de-campo. A janela é relacionada, no plano sonoro, à possibilidade de fuga. Nesse ambiente, Fontaine consegue estabelecer um diálogo com Terry, senhor que anda no pátio. É pela janela que se realiza o primeiro gesto de liberdade, em que a palavra escapa à prisão sob a forma de uma carta à família. Posteriormente, Fontaine consegue conversar pela janela com seu vizinho de cela, Blanchet.

Os espaços sonoros do filme sofrem grande compartimentação. Quando estamos na cela, não escutamos nenhum ruído da paisagem sonora característica da janela, nenhum som *vaza* da janela para dentro da cela, num tipo de montagem sonora, evidentemente, anti-naturalista. A cela é o lugar do silêncio e da relação direta com a morte. Já a janela, relacionada com a vida e com a possibilidade de fuga, possui uma paisagem sonora ampla, cheia de elementos de mobilidade. É onde se ouve, com frequência, os badalos do sino. Por outro lado, da janela não se ouve nem os passos dos soldados nem o ruído das portas e trancas. Há uma compartimentação disjuntiva do espaço sonoro.



Outro espaço estrutural do filme é o corredor, lugar de passagem que conduz ao banho e ao pátio, onde os prisioneiros limpam as tinas cheias de fezes. Em vários

momentos, quando os prisioneiros saem da cela em direção à fossa, Bresson evoca, novamente, o Kyrie, de Mozart. Produz-se um choque entre o visual e o sonoro: a limpeza das fezes com a música sacra do Kyrie. O movimento dos prisioneiros em fila, cada qual com seus hematomas, manchas de sangue, roupas rasgadas, forma uma procissão de corpos vigilâmbulos. É utilizada a parte instrumental da música, sem o coral, como se as vozes guardassem o último pedido de piedade por aqueles que ficaram e morreram na prisão, quando Fontaine já se encontra em liberdade. Bresson transforma a dureza do cotidiano da prisão num ritual, constante, repetitivo e disciplinado, de tentar sobreviver ao massacre. A repetição do mesmo fragmento da música contribui para a construção da rotina sonora do filme e do espaço.



Corredor e pátio, como lugares de passagem e de limpeza das tinas, recebem o Kyrie. Por fim, o banho, onde os prisioneiros (um deles, pastor), trocam conversas teológicas e filosóficas tendo, às vezes, a Bíblia como referência. A paisagem sonora é marcada principalmente pelos sons da água, imagem cristã do batismo e da purificação. Os prisioneiros conversam disfarçadamente, trocam planos de fuga e passagens bíblicas, e contribuem, cada um à sua maneira, para juntar todos os fragmentos dispersos da prisão num plano de fuga (o prisioneiro, como o espectador, não tem acesso ao todo da prisão, apenas às partes, aos fragmentos). Os guardas impedem a conversa com fortes gritos em alemão.

O trabalho de Fontaine se constitui como um trabalho de *espera*, reunir os fragmentos e esperar o melhor momento para escapar. Orsini, preso na cela em frente à de Fontaine, precipita-se em tentar escapar e falha. Através do buraco circular da porta, Fontaine acompanha o movimento dos guardas, que levam o prisioneiro de volta à cela e o espancam. Escutamos a voz de Orsini: *Serei fuzilado?* A conversa se dá através das portas e é interrompida pelo ruído dos passos dos soldados que se aproximam.

O segundo título do filme surge exatamente no momento do fuzilamento de Orsini. Fontaine está na janela lendo para Blanchet uma passagem do Evangelho de São João, que o padre lhe entregara. Trata-se de um diálogo entre Jesus e Nicodemos a respeito da possibilidade de uma vida nova, vida essa que Orsini não teria alcançado:

[Fontaine lê:] Nicodemos lhe disse: Como pode nascer um velho? Como pode entrar no ventre da sua mãe e nascer? Jesus disse: O vento sopra onde quer, ouça-o. Mas ignora de onde vem e para onde vai.⁹² [Fontaine a Blanchet:] –Me escutas?

[Blanchet:] –Te escuto.

[voz externa:] Fogo! [ruído de metralhadora]

[Fontaine:] –É ele.

[Blanchet:] –Está seguro?

[Fontaine:] –Podemos estar seguros de algo?

“*O vento sopra onde quer, escute-o*”, e ressoa o ruído da metralhadora, o companheiro acaba de morrer. Como compreender a utilização da passagem bíblica no filme? O que significa dizer que o vento sopra onde quer, no contexto da prisão? Talvez o próprio comandante Devigny aponte um caminho compartilhado com Bresson, quando afirma:

Havia duas fases a realizar: uma por mim, outra... por Deus. Onde estava o limite entre ambas? Infelizmente não o sabia, mas sentia que o céu só me ajudaria nesta luta surda e resoluta na medida em que eu pusesse em jogo todos os meus recursos físicos e morais.⁹³

O filme se organiza assim: preparar com rigor e esperar pelo acaso. Como diria Bresson, “*Filmar não é fazer o definitivo, é fazer preparações. (...) Imagens e sons em estado de espera e reserva.*”⁹⁴ E o plano está sempre submetido ao imprevisível, seja o plano de fuga de Fontaine, como o plano filmado por Bresson. O plano de fuga está, a todo o momento, prestes a falhar e deve contar com o acaso para conquistar a liberdade. O plano fílmico se prepara com rigor para registrar a espontaneidade do gesto automático. Nesse sentido, o automatismo, alcançado pela repetição sistemática dos gestos dos modelos, que

⁹² Bresson utiliza o Evangelho de São João, capítulo 3, versículos 1-8. Na continuação do texto bíblico há uma discussão sobre a crença (em deus e no filho de deus) e o julgamento: vers. 17-19: “Pois, Deus enviou seu Filho ao mundo, não para julgar o mundo, mas para que o mundo fosse salvo por intermédio dele. Quem nele exercer fé, não há de ser julgado. Quem não exercer fé, já foi julgado porque não exerceu fé no nome do Filho unigênito de Deus. *Agora, esta é a base para o julgamento: que a luz veio ao mundo, mas os homens amaram mais a escuridão do que a luz, porque as suas obras eram iníquas.*” (grifo nosso).

⁹³ DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*, p. 99.

⁹⁴ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, pp. 83 e 59.

tentam se esvaziar do hábito (*esvaziar o lago para ter os peixes*), revela também seu parentesco com o acaso, como afirma Philippe Arnaud:

O acaso é o que se atinge da maneira mais aleatória, não intencional, e não percebida. É o que se atinge sem uma vontade refletida. Mas, através do acaso, pode advir aquilo que se deseja ou que se teme, ou os dois ao mesmo tempo. O acidental, presente então na visão do desejo ou do temor, é atendido.⁹⁵

Arnaud recorre à Física de Aristóteles e afirma que o autor grego utiliza duas palavras para distinguir dois tipos de acaso: “*tuché*” e “*automaton*”. A primeira designa a realização aleatória de uma espera. A segunda se configura como o próprio acaso em estado bruto. Assim, Arnaud afirma a proximidade entre a noção de *automatismo* e a *espontaneidade* (que em francês podem ser sinônimos). O trabalho de Bresson, na construção do roteiro, é feito, então, através da produção de *encontros* no sentido da *tuché*. Personagens que aguardam a realização aleatória da sua espera, como se tornassem prisioneiros de uma escolha. Ao mesmo tempo, no trabalho com os modelos, o gesto seria capaz de atingir a espontaneidade não controlada por meio da *automatização* dos movimentos, esse acaso em estado bruto que estaria contido no gesto irrefletido e espontâneo. Assim, entre dois acasos, os personagens bressonianos vivem um profundo conflito interior, como vemos, por exemplo, quando Fontaine não sabe se deve ou não confiar em Jost, se deve matá-lo ou levá-lo consigo na fuga. E, sem a sua ajuda, a realização do plano não seria possível. O conflito interior emerge como resultado de um desconhecimento sobre o próprio destino, um desconhecimento gerado pela perda de controle sobre os próprios gestos, pela perda de controle sobre a consequência de seus gestos, pela dúvida em relação à definição da *escolha* do momento preciso para a fuga, seu futuro imponderável.

O bom momento, aquele da decisão da fuga, é acelerado pela proximidade desconhecida da execução, e “ralentado” pela confecção do material necessário, pela chegada de Jost. Mas a fusão da decisão e do arbitrário faz ver o momento da sua união.⁹⁶

⁹⁵ ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*, p. 36 (trad. nossa).

⁹⁶ ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*, p. 68 (trad. nossa).

Essa é a maneira pela qual o arbitrário se mantém como arbitrário à espera do *bom momento* da escolha, evidenciando sua tensão. Personagens à deriva, personagens ao vento. “O ouvido vai mais em direção ao interior, o olho em direção ao exterior.”⁹⁷ Tanto o som como o vento se movem invisíveis no ar. O ouvido seria capaz de apreender esse invisível e dar a ele um sentido. A voz também provém de fontes invisíveis, o pulmão, as cordas vocais. Assim, como diria Serge Daney, “a voz bressoniana é aquela que necessita abrir a boca ao mínimo, aquela que reduz – que reserva – tanto quanto possível o espetáculo da sua emissão.”⁹⁸ A boca se abre ao mínimo para que o ouvido escute ao máximo, e perceba as menores variações da monocórdia da voz, e se constitua, então, como o órgão do espírito. É recorrente nas representações bíblicas, a situação acusmática em que pessoas escutam a voz dos anjos ou a voz de Deus, mas não os vêem (o princípio radiofônico de Schafer). A própria origem etimológica da palavra “espírito” em várias línguas, está relacionada à idéia de vento, de sopro, como no mito da origem do homem: barro animado pelo sopro, pelo vento que sopra onde quer. É preciso ouvi-lo. O recado vale também para o espectador.

Fontaine acaba de voltar do Hotel *Terminus*, e como sugere o próprio nome do hotel, é informado que será fuzilado. Acompanhamos a angústia do prisioneiro através da sua voz *off*: “*Me levariam de volta à prisão? Encontraria minha cela intacta?*” Escutamos o apito do trem, os passos e as trancas. “*Temia que meu esforço fosse em vão.*” Fontaine está no interior da cela, vemos a imagem do prisioneiro, que se surpreende com a entrada de um novo detento. A câmera se mantém em Fontaine, que olha para o fora-de-campo, enquanto a voz *off* descreve o rapaz que acaba de entrar, vestido com um uniforme metade alemão, metade francês. Será um espião? Após um longo período habituado ao silêncio absoluto na cela e à interdição da fala, Fontaine podia agora conversar livremente com o novo prisioneiro. Devigny afirma:

Esta chegada inesperada, que transtornava todos os meus projetos nesse entardecer de um dia tão dramático, a presença de alguém com quem podia falar livremente, desorientaram-me por completo. Tive que fazer um enorme esforço para representar atitude natural; não sei se o consegui.⁹⁹

⁹⁷ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 52.

⁹⁸ DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*, p. 200.

⁹⁹ DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*, p. 131.

Escuta-se o crescente do ruído das trancas das celas vizinhas. O ponto de escuta é do interior da cela. François Jost olha sem *compreender* muito bem o ruído. Fontaine lhe indica: “*quando abrirem a porta, peça uma outra cama.*” Pela primeira e única vez, um pequeno trecho do Kyrie de Mozart surge no espaço da cela enquanto Fontaine coloca para si o conflito vivido: “*A coincidência da sua chegada e da minha condenação me afetou. Não podia perder mais tempo. Devia escolher. Levar Jost ou matá-lo. Um gancho pesado bastaria. Mas teria coragem para matar um jovem a sangue frio?*” No banho, Jost conversa com um soldado. Os outros prisioneiros alertam Fontaine a desconfiar e fugir logo. De volta à cela, Fontaine escuta os passos de um soldado se aproximar e, em seguida, o ruído da chave que toca no corrimão da escada. Ele se levanta para escutar. Viriam buscá-lo? É chegada a hora da sua execução? Escuta-se o ruído da tranca na cela ao lado. Jost não compreende os sons e pergunta: “*O que se passa?*” Fontaine responde: “*Nada.*” O soldado regressa no fora-de-campo. Bresson sugere a ambigüidade de Jost: o uniforme dividido, a conversa com o soldado, a forte sombra que se projeta sobre a parede da cela. Fontaine afirma ao companheiro: “*Tenho tudo previsto, calculado. Falta o imprevisto. (...) Jost, debes compreender que não é mais uma questão de escolha.*” Os dois partirão juntos.

No terraço, o silêncio é ainda mais pungente. Fontaine sincroniza seu movimento e o de Jost com o ruído do trem que se torna cada vez mais forte e que mascara o ruído dos passos. O corpo dos fugitivos, seu movimento, adquire o próprio som do trem. Devigny afirma:

O nosso inimigo mortal, Gimenez [Jost], é o silêncio. O resto não é nada ou quase nada. O silêncio estará à nossa volta, vai-nos incomodar, impressionar, mas podemos contar com a ajuda dos comboios que, aproximando-se de quarto em quarto de hora, passam na via férrea ao lado e fazem muito barulho. Quando o ouvires chegar, prepara-te para a ação.¹⁰⁰

O silêncio imobiliza os corpos (no silêncio, escutar torna-se mais importante que agir). O ruído do trem possibilita o movimento, a ação. No silêncio, escutamos os passos dos soldados no interior da prisão, uma fala em alemão e uma porta bater. Os fugitivos escutam atentos esses sons em completa imobilidade até o retorno do trem. Mais uma vez é preciso esperar para agir. O silêncio volta e escutamos um novo ruído acusmático,

¹⁰⁰ DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*, p. 161.

desconhecido. “*O que era esse ruído regular? Não podia explicar sua origem.*” O apito do trem pontua. O sino do relógio indica a passagem aflitiva do tempo. *Escutamos soar 12 horas. Depois 1 hora.* A proximidade da manhã diminuía as possibilidades de fuga. Era preciso se manter no silêncio e na noite. Escutamos os passos de um soldado que vigia o pátio embaixo. “*Esse homem devia morrer.*” Soa um forte apito agudo prolongado do trem, prenunciando seu movimento, prenunciando a ação.

Com as mãos, Fontaine conteve as batidas de seu coração. Ele se coloca em posição, na esquina do muro, e espera o momento certo para agir. Ele escuta os passos do soldado que se aproxima e que em seguida se afasta, e confia apenas na escuta. Em momento algum ele olha de soslaio pelo muro. O silêncio é intenso e aflitivo. Escutamos apenas os passos do soldado e o pensamento de Fontaine. Com a passagem do trem, Fontaine interrompe os passos do soldado, matando-o no fora-de-campo. A seqüência inteira funciona como um pêndulo que oscila entre a imobilidade silenciosa e a ação movida pelo ruído do trem. Os objetos em Bresson ganham enorme importância, como afirma François Letterrier (o modelo que faz o personagem Fontaine):

Em certos momentos, os objetos são – isso é curioso – mais importantes que os personagens. O terraço, esse muro, esse preto, o ruído do trem são mais importantes ainda do que aquilo que se passa. Os objetos e os ruídos estão, num sentido místico, se você quiser, em comunhão íntima com o homem, e são mais graves, mais importantes que as mãos que estrangulam um sentinela.¹⁰¹

O ruído acusmático retorna, finalmente vemos a fonte sonora, um soldado que faz a guarita em torno da prisão numa bicicleta ruidosa. Fontaine espera, se prepara para lançar a corda, se esconde do ruído da bicicleta. Quando o ruído se distancia, ele arremessa a corda com o gancho para o outro lado do muro. Escutamos um ruído metálico ressoar. Fontaine espera. O sino do relógio marca 4 horas da manhã. *O tempo passava, as chances diminuíam.* Fontaine decide e atravessa a corda para o outro lado do muro. Escutamos pela primeira vez na seqüência final o ruído de um carro passando, indicando a proximidade da rua. Eles conseguem escapar e o Kyrie de Mozart retorna com toda a sua força. Eles caminham na direção da fumaça do trem enquanto as vozes realizam um último pedido de

¹⁰¹ LETTERRIER, François. In: ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*, p. 200 (trad. nossa).

piedade por aqueles que ficaram. A imagem vai ao preto enquanto a música se mantém por mais um minuto na cadência final do Kyrie.

Em *Um condenado à morte escapou*, o espectador é inserido no espaço sonoro do filme. Ele se torna prisioneiro da paisagem sonora desoladora da prisão junto com o personagem e é obrigado a direcionar sua atenção a todas as variações sonoras, em cada espaço compartimentado, como maneira de manter-se vivo, isto é, consciente, atento.

Bresson constrói uma linguagem sonora de extrema sofisticação, que caminha, ao mesmo tempo, junta e separada da imagem, numa relação de dependência e não redundância, como *duas pessoas que se conheceram e não conseguem mais se separar*. Assim, nesse jogo, tanto o som como a imagem se direcionam para o exterior, dilatando o espaço do fora-de-campo, que se torna um espaço privilegiado do filme, o espaço do mistério, da graça, que transforma o impossível na realização da fuga. Desse modo, a audição torna-se o sentido privilegiado e estrutural da obra, colocando o espectador em estado de alerta permanente e de dúvida, conduzindo sua audição pelas várias atitudes de escuta e, aos poucos, fazendo-o compreender certo funcionamento da composição sonora, num uso desnaturalizante e disjuntivo, que traz para a linguagem do som no cinema, outra maneira de pensar as relações com a imagem, outra maneira de pensar o fenômeno da comunicação. O filme tematiza a própria experiência de escuta. O silêncio, aqui, não se configura como ausência de som, mas como uma ausência de completude da imagem, como um operador da dissociação entre ver e escutar. Ao ser submetida a uma constante fragmentação, algo parece faltar à imagem, mas o que lhe falta é a correspondência com o som, que é substituída por uma dissociação, por uma diferença entre o que é visto e o que é escutado, por um pequeno deslocamento. O silêncio vem manter o espectador na dissociação. *O silêncio sopra onde quer.*





O abismo da imagem

Uma criatura dócil, de Robert Bresson

Toalha branca

*Uma toalha branca esvoaça –
Acontecimento único no espaço –
embora fluidos se diluam entre dúvidas e certezas,
embora riscos passem invisíveis, vacilando,
embora meteoros jamais vistos se beijem impotentes,
embora sombras agigantadas se agitem nos crepúsculos,
embora abismos contorcidos se abram e se fechem,
embora coisas imóveis perpassem e retornem,
embora uma roda gire, silenciosamente fechada,
embora ninguém se fale, e as vozes encham o ar,
embora o preventivo transforme-se em soluço seco,
embora uma lágrima – ou milhares – não se agitem,
embora rodamos e eflúvios chamusquem almas –
uma toalha branca esvoaça
decompondo-se a cada vôo, a cada passo.*

Ana Cristina César
Inéditos e dispersos

Ana Cristina César escreve esse poema, “*Toalha Branca*”, em 1968, ano de realização de *Uma criatura dócil*. Ela tinha dezesseis anos, a mesma idade da personagem do filme. *Acontecimento único no tempo*, o poema parece se aproximar da seqüência inicial do filme como a própria toalha ao encontro do ar, cuja potência, a análise, talvez, não possa alcançar. Para além da possível coincidência do ano e da idade da personagem, o poema encontra em seu vôo questões centrais do filme: sombras e abismos, dúvidas e certezas, silêncios no ar, o soluço seco, a lágrima discreta. “*Uma toalha branca esvoaça*”, como a vida que se esvai, e, em cada passo, ele, o marido, tenta decompor seu pensamento e sua memória em busca de *um ponto* de clareza, enquanto perambula pelo espaço. Em cada passo, o passado se faz presente, se abre ao presente no filme e na vida. Evocamos a imagem do poema como um primeiro passo.¹⁰²

Entramos no filme pela noite. Uma noite estranha. A princípio ela parece descolada da relação diegética que vai se estabelecer entre os planos, ao longo do filme. Carros percorrem a Paris dos letreiros luminosos.¹⁰³ Os corpos dos transeuntes são reduzidos a sombras, vultos indiferentes que cruzam os caminhos. Do alto de um veículo, a câmera segue em sua frágil estabilidade, como os próprios sentimentos humanos, pela cidade moderna. Sobre a imagem se imprime o texto dos créditos, apresentado sem intervalos na passagem de um nome a outro. O texto é colocado como um obstáculo sobre a noite. Nossa atenção flutua, não sem uma certa tensão entre a leitura do texto e a leitura da imagem. A noite convive com os pontos de luz em movimento dos carros, seus reflexos. Há também os reflexos das vitrines, os desenhos em perspectiva da iluminação pública e a cintilação intermitente dos letreiros. Ao contrário do prólogo de *Um condenado à morte escapou*, em que havia a música, há agora o ruído dos carros, onde havia o muro, vemos o que há para além de sua fresta. Começamos o filme em trânsito, em liberdade (pelo menos, por enquanto), uma liberdade urbana e indiferente, moderna, envolvida pela noite.

¹⁰² “*Seu peso está sobre a esquerda. Depois sobre a direita. Resultado: Você não sabe andar. Nem você...*” Como diria um dos personagens no início de *Le diable probablement* (Robert Bresson, 1977), filme que também se inicia com focos de luz no meio da escuridão, e com a morte (ambiguamente noticiada) do personagem principal.

¹⁰³ Por oposição, o prólogo nos remete à Paris filmada por Marguerite Duras, dez anos depois, em *As mãos negativas*. A cineasta filma o anoitecer e o amanhecer de uma cidade rarefeita, cheia de lixo, destituída de qualquer *glamour* e habitada por mendigos, prostitutas e imigrantes, em busca do grito inaugural do amor e da escrita.

Por algum tempo nos perguntamos: “qual é a função desse prólogo, que aparentemente se apresenta tão descolado do resto do filme?” De certa forma, ele parece introduzir o espectador na noite do cinematógrafo, mas também no universo noturno e subterrâneo dos personagens polifônicos de Dostoievski, atualizados no contexto francês de 1968. De outra forma, poderíamos afirmar que, em Bresson, a variação entre a noite e o dia se faz por uma questão de *ritmo*. Partimos da noite para compreendermos melhor a natureza do dia.



É dia e o primeiro fotograma nos apresenta a imagem de uma porta fechada. Não se trata de uma porta opaca, que nos impediria a visão de algo que se oculta, como um segredo, atrás dela. Ao contrário, mesmo fechada, a porta não nos obstrui a visão, embora possa obstruir a passagem de pessoas, vento ou ruído. Na verdade, o que ela faz é emoldurar a imagem em quadros internos. Trata-se de uma *porta-caixilho*¹⁰⁴ dividida em duas bandeiras. Cada bandeira, por sua vez, contém perfurações retangulares preenchidas por vidro. Desse modo, a porta é, ao mesmo tempo, moldura e transparência, enquadrada pela câmera, mas também *enquadrante*, na medida em que emoldura a imagem submetendo-a a *sobreenquadramentos*,¹⁰⁵ produzindo uma proliferação de quadros dentro

¹⁰⁴ Buscamos o termo utilizado pela marcenaria para esse tipo de porta.

¹⁰⁵ AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 126-127.

do quadro, recurso recorrente ao longo do filme. Atrás da porta não há mais o segredo, mas uma imagem à espera das mãos e dos olhos que a possam abrir.¹⁰⁶ A porta é um elemento importantíssimo na obra de Bresson e, especialmente nesse filme, ela adquire funções estruturais, desde uma *função temporal*, pontuando a movimentação rítmica dos personagens e as passagens entre o passado e o presente, até uma *função espacial*, que envolve a *composição em abismo* do quadro e a relação entre os espaços internos dos ambientes, como discutiremos adiante.

Outro aspecto que chama a atenção é a profundidade de campo. A porta, com a simplicidade de sua maçaneta dourada, está em primeiro plano, em foco e na sombra, enquanto o fundo, em perspectiva, está desfocado e iluminado, com seus inúmeros objetos (livros, jarro e abajur brancos, piano de cauda). A profundidade de campo reduzida, mesmo no plano em perspectiva, parece se configurar como um outro modo de *achatar as imagens sem atenuá-las*,¹⁰⁷ procedimento central na produção das imagens do filme e no pensamento bressoniano. O achatamento da imagem por meio da redução da profundidade de campo e a utilização de uma montagem fragmentária do espaço por meio dos planos de pequena duração, em *Uma criatura dócil*, situa Bresson na direção contrária do pensamento baziniano.

Para Bazin, era preciso que o cinema do pós-guerra captasse uma certa continuidade do real, inscrita materialmente na película. Daí a importância do plano-sequência (limitando a montagem e explorando a duração do acontecimento) e de uma ampla profundidade de campo, que seriam os componentes fundamentais para a *emanação* do referente, conferindo um valor ontológico à imagem. Nesse sentido, como afirma Ismail Xavier, configura-se como um ponto central no pensamento de André Bazin a idéia de que

¹⁰⁶ Fazemos menção à conhecida fórmula de Serge Daney – *O segredo atrás da porta* – utilizada com base no título de um filme de Fritz Lang (*Secret Beyond the Door*, 1947) para sintetizar o cinema clássico narrativo da imagem-movimento. Esse cinema se caracterizaria por um pacto com o espectador que se pronuncia sob a *promessa de um “mais ver”*, como se houvesse sempre um segredo escondido atrás da imagem, cuja revelação é adiada, estimulando no espectador seu desejo de ver mais, sua *pulsão escópica* irresoluta. A isso se soma a produção do *engodo da profundidade de campo* e um certo uso do cinema falado que cederia a palavra aos regimes totalitários, na direção da propaganda de Estado. De tal modo, a fórmula de Daney nos conduz aos campos de concentração: *o segredo atrás da porta era o horror*. E o cinema moderno teria que se reformular a partir daí, como afirma o autor: “*Esse cinema nasceu – não por acaso – na Europa destruída e traumatizada do pós-guerra, sobre as ruínas de um cinema enfraquecido e desqualificado, sobre a recusa fundamental da aparência, da direção, da cena. Sobre um divórcio com o teatro, expresso com força por Bresson.*” Cf. DANÉY, Serge. *A rampa*, pp. 229-234.

¹⁰⁷ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 23.

“um espaço à imagem do real captado pelo cinema equivale à experiência sensível que temos diante da realidade bruta.”¹⁰⁸ A continuidade lógica e visual do cinema vem atestar um valor de verdade decorrente do fato (*imagem-fato*) e não apenas sugerido pela montagem. Esse projeto estético teria sido plenamente realizado nos filmes do *neo-realismo italiano* de Rossellini e De Sica. Em Bresson, estamos distantes da defesa da continuidade do real. A imagem perde seu valor unitário e ontológico (ela sozinha torna-se insignificante) para ser pensada na relação com as outras imagens, uma relação de montagem.¹⁰⁹ É preciso decupar o real em partes insignificantes para montar, como quem refaz uma *imagem quebra-cabeça*.¹¹⁰

Enquanto olhamos para a porta fechada, escutamos passos se aproximando. No vidro da porta, um breve reflexo antecede o toque da mão sobre o trinco. O enquadramento é oblíquo. A porta, elemento de perspectiva por excelência, é aberta. Ela é também a abertura do filme, em todos os sentidos. A mão faz soar o trinco da porta. A empregada, de costas, hesita por um instante. O sibilar do vento invade o enquadramento sonoro (lembramos: *o vento sopra onde quer*). A empregada segue para o fora-de-campo. No plano seguinte, vemos o ponto de equilíbrio já ultrapassado: os objetos adquirem vida própria no movimento da queda. A mesa pende ao chão, o vaso ergue ao ar sua terra e se estilhaça em ruído, a cadeira de balanço baila também no reflexo de uma outra porta de vidro. A sacada de uma varanda. Passos. A freada brusca de um carro precede um breve balbucio grave, quase inaudível, de uma mulher. Na imagem, o corpo entrecortado da empregada vem ocupar o canto esquerdo do quadro. Um lenço branco (toalha branca?) esvoaça, acontecimento único no espaço. As bruscas freadas se opõem à delicadeza do vôo. Os

¹⁰⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: entre a opacidade e a transparência*, p. 86.

¹⁰⁹ Ainda assim, Bazin produz um elogio ao filme *Diário de um páraquedista* (1951), de Bresson, mas seu elogio se direciona, basicamente, às relações que o filme consegue estabelecer, baseado na técnica do relato, entre cinema e literatura, inaugurando uma nova fase da adaptação cinematográfica: “*um ser estético novo, em que o romance é como que multiplicado pelo cinema.*” Um filme cujos acontecimentos verdadeiros seriam os da vida interior, produzindo uma dramaturgia nova que nega a encenação teatral: *uma fenomenologia da Salvação e da Graça*. Cf. BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 115. Ismail Xavier lembra que a fenomenologia para Bazin é compreendida como uma *contemplanção reveladora*, que parte das aparências dos seres e do mundo para encontrar um transcendente que se insinua no real em sua ambigüidade e que é captado materialmente pela objetiva da câmera. Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: entre a opacidade e a transparência*, p. 89.

¹¹⁰ BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*. 2007, 378 f. Tese (doutorado em Études Cinématographiques et Audiovisuelles) – École Doctorale 267 – Arts du spectacle, sciences de l’information et de la communication, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2007.

motores se mantêm ligados. Vemos o fim do movimento de um carro. Um homem caminha para a direita. A câmera deriva. Escutamos a sirene. Várias pernas, com seus pés e sombras, são enquadradas ao redor do corpo de uma mulher que jaz de bruços no meio da rua, obliquamente. Mãos espalmadas sobre o chão. Uma pequena marca de sangue. Um sapato perdido. A vida perdida.

Cerca de quarenta segundos e a situação está posta. Uma mulher se suicida saltando da sacada de uma varanda. O que dá a essa curtíssima seqüência um caráter tão expressivo? Talvez fosse possível discutir praticamente todo o método bressoniano a partir desse fragmento, quatro planos e seus elementos sonoros: a fragmentação do enquadramento, o corpo entrecortado, o achatamento da imagem, o ritmo, a composição sonora com ruídos, a porta, a concisão e a economia da narrativa, a relação de não-redundância entre imagem e som, o automatismo do gesto, a voz, a mão, o olhar, a magia do cinematógrafo que registra os movimentos impensados e casuais do corpo e dos objetos, a não dramaticidade dos modelos, a montagem dos efeitos e não das causas, o valor relativo da imagem, o suicídio.

Dentre os vários caminhos, concentraremos-nos em observar a maneira como o filme propõe ao espectador um modo de olhar. Se, como vimos na análise de *Um condenado à morte escapou*, Bresson consolida um método de trabalho sonoro (sempre na relação com a imagem), propondo ao espectador uma espécie de pedagogia da escuta, em *Uma criatura dócil*, a questão central é a imagem. O trabalho de composição sonora, tão marcante no primeiro filme, é relativamente contido no segundo e dá lugar a um profundo trabalho de composição visual. Bresson reivindica do espectador um olhar atento: “Seu filme não é feito para um passeio dos olhos, mas para penetrar nele, para ser inteiramente absorvido por ele.”¹¹¹ Para tanto, o autor recorre a todo um repertório de referências da história da arte (da pintura holandesa do século XVII ao Impressionismo de Manet), para produzir, dentre outras coisas, uma intensa reflexão sobre a imagem e sobre o olhar.

Para compreender esse filme, partimos da concepção de Jacques Rancière, que pensa a imagem como uma *operação*, na sua relação com a alteridade. De um lado, o autor caracteriza o campo do *Visual* – aquele das imagens televisivas e dos meios de comunicação de massa – em que a imagem, em sua proliferação, acaba por remeter apenas ao *Mesmo*, destituída de qualquer relação com o *Outro*. Nos termos de Bresson, tais

¹¹¹ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 75.

imagens constituem uma *escola da desatenção*, como podemos observar nas imagens televisivas extremamente ruidosas da Fórmula Um, dos aviões de guerra e das corridas de cavalo em *Uma criatura dócil*. Do outro lado estão as imagens artísticas, cuja alteridade se expande para além dos seus componentes internos. Rancière afirma que a diferença de natureza entre os dois registros da imagem não se define pelo dispositivo técnico em si, mas consiste na maneira como tais dispositivos, seja televisivo ou cinematográfico, conseguem produzir, da relação entre imagens, uma performance, uma *operação*. Assim, Jacques Rancière se encontra distante de uma concepção ontológica da imagem e busca compreendê-la no seu modo operacional. Para tanto, ele utiliza o próprio Robert Bresson como exemplo:

Podemos dizer que a alteridade participa da composição mesma das imagens, mas que essa alteridade possui algo além das propriedades materiais do meio cinematográfico. As imagens de *A grande testemunha*¹¹² não são apenas as manifestações das propriedades de um certo meio técnico, mas das suas *operações*: das relações entre o todo e as partes, entre a visibilidade, a potência de significação e os afetos a que eles estão associados, entre as expectativas e aquilo que as vêm preencher.¹¹³

Pensar as imagens como operações cuja natureza não se define exclusivamente pelo dispositivo significa compreender o modo como as imagens se relacionam umas com as outras, no tempo. Não seria essa a proposta de Bresson quando ele afirma: “*É preciso que uma imagem se transforme no contato com outras imagens, como uma cor no contato com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação.*”¹¹⁴ Ou ainda mais preciso: “*Nada de valor absoluto de uma imagem. Imagens e sons só terão valor na utilização à qual você os destina.*”¹¹⁵ Nesse sentido, a imagem para Bresson não deve ser carregada de significados internos, emblemáticos. Ao contrário, o cineasta se dedica a produzir imagens *insignificantes* (não significantes),¹¹⁶ cuja expressão emerge das relações estabelecidas

¹¹² *A grande testemunha* (*Au hasard Balthazar*, Robert Bresson, 1966).

¹¹³ RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 11 (trad. nossa).

¹¹⁴ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 22.

¹¹⁵ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 30.

¹¹⁶ Veremos mais adiante como a noção de insignificância utilizada por Bresson está próxima da pintura de Manet.

entre elas, das *operações* capazes de dar vida às imagens na medida em que se transformam, como as *modulações na música*.¹¹⁷

É esse um dos princípios que permite a Cristian Borges desenvolver o conceito de *imagem quebra-cabeça* para o trabalho de Robert Bresson.¹¹⁸ O autor busca compreender o processo de construção fílmica, desde a imagem *originária* idealizada pelo realizador, passando pela contingência da produção material dessa imagem, até atingir o espectador. Este refaz o percurso da composição fílmica num gesto de *leitura*, num gesto de *montagem* desse *quebra-cabeça*, cujas peças só adquirem valor na relação a que são submetidas. O trabalho do espectador seria o de remontar esse quebra-cabeça das operações da imagem, trabalho que implica, por sua própria natureza, uma reinvenção permanente do filme por meio das fissuras e dos fragmentos encontrados no percurso de leitura.

Nesse sentido, colocamos as seguintes questões: quais são as *operações* produzidas pela escritura fílmica em *Uma criatura dócil*? Quais são as operações que compõem as *imagens quebra-cabeça* do filme? De que maneira tais operações convocam o olhar do espectador a *penetrar* no filme, a participar ativamente da sua leitura a partir da organização dos seus elementos materiais? Na investigação em busca da alteridade das imagens de *Uma criatura dócil*, fomos conduzidos a uma ampla pesquisa pelo terreno das relações entre pintura e cinema, e encontramos como uma das operações centrais, juntamente com a fragmentação e o achatamento das imagens, o uso da *construção em abismo (mise en abyme)*. Mais do que estabelecer relações diretas entre cinema e pintura, à caça de citações, servimo-nos da pintura como um operador analítico para dar conta da configuração do espaço fílmico e daquela pedagogia do olhar a que nos referimos anteriormente.

O corpo da mulher jaz morto no chão. O som dos passos faz a passagem dos ruídos da rua (ambulância, carros) ao ambiente silencioso de um quarto. O enquadramento é

¹¹⁷ É o próprio Bresson quem propõe a relação das imagens com as modulações na música. No entanto, acreditamos que, musicalmente, a imagem estaria mais próxima das notas de uma melodia. Cada nota está em relação com toda a melodia e é transformada à medida que novas notas são acrescentadas no tempo. Talvez as modulações devessem ser pensadas nas transformações estruturais que ocorrem nas relações entre seqüências ou mesmo nas mudanças de espaço (a noção de modulação, no universo tonal, implica, necessariamente, um deslocamento *espacial* na consolidação de um novo centro tonal que se torna referência, alterando todas as relações harmônicas anteriores, como, por exemplo, quando alguém muda de casa, e adquire, então, todo um conjunto de novas relações de vizinhança, de percursos cotidianos, de visibilidade etc.).

¹¹⁸ BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*.

oblíquo e fragmentário. Vemos pedaços das coisas, fragmentos dos corpos do marido e de Ana, a empregada. O homem caminha em direção ao fundo do quarto. Uma forte sombra lateral acompanha seu movimento. O som dos passos varia nitidamente entre o rangido agudo da madeira e o abafado do tapete. No centro do quadro, vemos o corpo da empregada, enquadrada do tornozelo ao ombro. O joelho direito se mantém dobrado sobre o acento de uma cadeira. O corpo está levemente curvado em direção a uma cama, cuja cabeceira dourada parece apontar para o ponto de fuga do quadro. As mãos da mulher se encontram cruzadas num gesto de recolhimento e piedade, como é recorrente nas representações da *Mater Dolorosa*, na história da pintura. No entanto, a expressão dolorosa foi cortada, o rosto da mulher fica fora de quadro, a dor é substituída pela contenção. O enquadramento parece nos oferecer o mínimo possível da imagem, tal como vimos na imagem da *porta-caixilho*. A profundidade de campo se mantém reduzida. O fundo do quadro se dilui suavemente em desfoque. Uma composição por *subtração*.¹¹⁹ A redução do visível ao mínimo de elementos aponta para o que está fora do quadro, dilata os limites do fora-de-campo e convoca a imaginação. O corpo da empregada se mantém imóvel, enquanto o homem caminha lentamente e relembra a história vivida com a jovem. “Ela parecia ter dezesseis anos, você se lembra?” A voz se expressa sem afetação. O drama da situação é contido.



Hans Baldung – *Mater dolorosa*, Holanda, 1516

¹¹⁹ Segundo Philippe Dubois, uma das várias diferenças que se pode marcar entre a fotografia e a pintura está no fato da primeira produzir uma composição por subtração, já que o plano é sempre um corte do real, uma parte, um fragmento de um todo maior, enquanto na pintura a composição é feita por adição, uma vez que o pintor, a cada pincelada, acrescenta novos elementos ao quadro. Cf. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1998, p. 178.

No plano seguinte, ainda no quarto, vemos as pernas e a saia cinza da jovem morta sobre a cama, uma bacia e uma toalha branca. A cabeceira projeta sombras sobre o corpo. Vemos parte do corpo do homem que entra em quadro, suas mãos e braços. Ele pega a bacia branca e a coloca sobre uma cadeira preta, de couro. A câmera deriva e podemos ver o interior da bacia. Uma mancha vermelha na toalha se revela. O homem se afasta. O plano mínimo: a cama, o corpo, a bacia, a toalha. A menor variação se faz perceptível e ganha força. O movimento automático do homem, que desloca o objeto, dá a ver o vermelho no tecido. O detalhe se destaca e revela um *mecanismo* (a toalha branca retirara do corpo, as manchas de sangue). A câmera se mantém fixa no objeto. Escutamos os passos do marido que caminha para fora do quadro e nos conduz à seqüência seguinte.

De um objeto a outro: da bacia à mão aberta, uma aliança no centro da mão. Objeto de valor a ser penhorado, a aliança introduz o espectador na história do relacionamento do casal. Mais que isso, a aliança faz a primeira passagem entre o *tempo presente* (o homem andando no quarto e contando a história para a empregada) e o *tempo lembrado* (a ressurreição da imagem da mulher, cuja história é trazida ao presente pela voz do marido). “Remeter o passado ao presente. Magia do presente.”¹²⁰ Na estrutura temporal do filme parece haver uma sobreposição de tempos: a voz em *off* (a recordação) está sempre no passado, a imagem está sempre no presente. Assim, passamos do tempo presente ao tempo lembrado de maneira quase indistinta, como quem atravessa uma porta entre dois ambientes. Passeamos no tempo, como quem passeia no espaço, pendulando de um lado a outro (a porta é esse lugar que se coloca *entre*, que se configura como um *limiar*, ela está *entre* os espaços, intermediando a passagem dos personagens pela casa, pela loja, pela rua, e está também *entre* os tempos, intermediando a passagem *entre* o presente e a lembrança). A passagem entre os tempos é feita também através dos objetos (a bacia e a aliança), do caminhar dos personagens e das imagens da rua, além do abrir e fechar das portas. Nesse sentido, buscamos diferenciar o procedimento temporal, adotado por Bresson, do procedimento convencional do *flash back*.

O *flash back*, como normalmente é utilizado no cinema da imagem-movimento, caracteriza-se por uma cisão marcada entre os registros temporais. O personagem está no

¹²⁰ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 48.

tempo presente (*atual*) e recorre a uma imagem do passado, uma *imagem-lembrança*¹²¹ (*virtual*), em busca de compreender melhor uma determinada situação psicológica ou de tentar encontrar elementos necessários para desvendar uma intriga. A passagem entre os dois registros é nítida, e comumente marcada por recursos materiais tais como fusão ou tratamento diferenciado da imagem. O *flash back* se configura, segundo Deleuze, como um “circuito fechado que vai do presente ao passado, e depois nos traz de volta ao presente”, e, assim, “assegura a progressão de uma narração linear.”¹²² Esse procedimento possui um caráter extrínseco à narrativa, como uma espécie de parêntese temporal, que atribui às *imagens-lembrança* um forte *peso de passado*.

Ao contrário, em *Uma criatura dócil*, somos inseridos num circuito de passagens fluidas entre o que seria o presente (*atual*) e o que seria o passado (*virtual*). Se o procedimento do *flash back*, do ponto de vista diegético, normalmente se caracteriza por uma ampliação da compreensão da trama por meio das imagens do passado, aqui isso não acontece. A morte da mulher produz no marido a consciência de uma perda, de uma separação. Ele está separado dela *no tempo*, e jamais compreenderá os motivos dela, jamais saberá se ela o amava ou não. A cada volta ao passado, tanto o marido quanto o espectador parecem saber menos sobre ela. As voltas não esclarecem o passado, mas evidenciam a opacidade crescente da mulher (não saberemos nem seu nome, substituído pelo adjetivo: *dócil*). As *imagens-lembrança* não recebem um *forte peso de passado* como no *flash back*; ao contrário, elas são tomadas pela *magia do presente* e se desenrolam juntas ao discurso do marido. Passado e presente convivem através de um afrouxamento da relação *antes-depois*. A construção temporal da narrativa se faz como o próprio espaço do quarto: um mesmo lugar que se encontra num e noutra tempo. *Deslocamo-nos no tempo como quem perambula pelo espaço*. Não por acaso, as idas e vindas ao quarto (lugar da enunciação) são caracterizadas sonoramente pelos passos do marido (em oposição ao ruído dos carros, que se encontraria no “passado”).

¹²¹ Deleuze recorre ao pensamento de Bergson para definir a *imagem-lembrança* como “uma imagem atualizada ou em vias de atualização, que não forma com a imagem atual e presente um circuito de indiscernibilidade.” Nesse sentido, a *imagem-lembrança* “não nos restitui o passado, mas somente representa o antigo presente que o passado ‘foi.’” Deleuze, 2005, p.70. No sistema idealizado por Bergson, a *imagem-lembrança* se encontra entre a *lembrança pura* (onde todo o passado se mantém virtualmente latente) e a *percepção* (possibilidade de ação do corpo sobre o mundo, momento em que o presente imediato se relaciona com todo o passado, e já se configura, potencialmente, como memória). Cf.: BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, capítulo III: *Da sobrevivência das imagens*.

¹²² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, pp. 63-64.

Embora Bresson mantenha a estrutura em espiral do livro, tendo o suicídio como ponto de origem e de destino, é preciso demarcar uma diferença. Em Dostoievski, o marido é assombrado por uma culpa permanente, mas, ainda assim, com o auxílio do trabalho da memória, ele consegue esclarecer para si mesmo a verdade. No filme, ele não é assombrado pela culpa, mas pela incompreensão, como afirma Bresson:

Sirvo-me de Dostoievski ao mesmo tempo que procuro servir a ele, mas meu filme não é o mesmo relato que ele escreveu. Em Dostoievski, um homem de idade mediana reflete ante o corpo da sua mulher que acabara de suicidar, e se pergunta (é a coisa mais importante pra ele): *serei eu o culpado dessa morte?* No meu caso, não é isso: eu abandonei essa idéia de culpabilidade. Para mim, o que funda a história é: *o que aconteceu? Por que ela se suicidou?* Ele se faz essas perguntas ante o corpo dessa jovem mulher morta e coloca a ela essas questões; ela está morta e jamais poderá responder. É essa a nudez desgarrada da história: não saber absolutamente nada do que ela pensava; se ela o amava ou se não o amava; ele jamais saberá.¹²³

Enquanto vivia com a mulher, a relação caminhava para o silêncio, a comunicação entre os dois se tornava cada vez mais difícil. Morta, a jovem escapa da relação e se torna indecifrável, e resta ao marido o desolamento e a incapacidade de saber mais sobre ela. Ele se depara com o silêncio que habita a palavra “morte”. Por mais que se esforce em entender o que se passou, em entender a mulher, ela escapa. Resta apenas o fracasso da compreensão enquanto anda para lá e para cá, entre o passado e o presente.

Ambos os tempos convivem e são assombrados por essa perda fundamental, ambos assumem a forma de uma memória que escapa e cujo desfecho nos conduz ao suicídio. O marido perambula pelo quarto, vemos sua imagem no presente, enquanto seu discurso ecoa sobre a imagem da jovem morta. A lembrança produz a ressurreição da imagem da mulher, mesmo que provisoriamente. O próprio cadáver da mulher nos remete ao seu passado vivo. Ao paradoxo, falar da vida de um corpo que já não é, que se tornou pura ausência. O cadáver é a afirmação da ausência de vida do corpo, guardando, ao mesmo tempo, a semelhança máxima e a máxima diferença consigo mesmo. Do mesmo modo, a imagem é a afirmação da ausência da coisa, trazendo sua marca indicial, compartilhando com o referente um traço de sua existência material, uma semelhança extrema e contígua, mas também ausência daquilo que representa, como diria Blanchot.¹²⁴

¹²³ Entrevista realizada nos estúdios cinematográficos de Boulogne-Billancourt de Paris, em junho de 1969. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/rbresson.html> Acesso em 10 de Abril de 2007 (trad. nossa).

¹²⁴ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

A mulher revive, provisoriamente, para que a palavra possa conduzi-la novamente à morte. Esta assombra o filme, em seus dois sentidos temporais, do início ao fim. A morte se dilata e se retrai como o presente que se expande para o futuro e se comprime ao passado. A vida da mulher, no filme, também acontece entre duas mortes: a morte que dá origem à narrativa na seqüência inicial, e a que retorna ao fim do filme como desfecho inescapável, predestinação. O filme começa com o salto da mulher no fora-de-campo. Não temos sequer uma imagem dela viva antes do salto, apenas o rastro do seu gesto, apenas o esvoaçar da toalha branca, imagem sintética do encontro entre a vida que escapa e a morte que inaugura o discurso. Enquanto víamos a maçaneta da porta fechada, como primeira imagem do filme (depois dos créditos), antes mesmo que a empregada abrisse essa porta, uma outra porta (da varanda) já teria sido aberta pela mulher no fora-de-campo. A jovem ultrapassara o *limiar* que a separava da morte.

É como se o tempo evidenciasse a tensão da sua dupla natureza. Tanto o presente, na companhia do cadáver da mulher, é constituído como o lugar da lembrança viva, como o passado vivo é feito presente no percurso que nos conduz novamente ao suicídio. Dessa sobreposição dos tempos que caminham juntos e separados, dessa vizinhança que emerge entre o presente feito passado e o passado feito presente, parece se conformar um circuito de coalescência entre o virtual e o atual, aquilo que Deleuze denominou *imagem cristal*:

Por mais que a *imagem cristal* tenha muitos elementos distintos, sua irredutibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de “sua” imagem virtual. Mas o que é essa imagem virtual em coalescência com a atual? O que é uma imagem mútua? Bergson sempre se colocou esta questão, e procurou sempre a resposta no abismo do tempo.¹²⁵

O que significa esse *abismo do tempo*? A perplexidade do marido, que tenta compreender a morte da mulher, parece se traduzir no movimento pendular entre o presente e o passado, como na tentativa de, através da ampliação das camadas da memória, atingir níveis cada vez mais profundos da realidade (segundo a tese do cone invertido de Bergson), em busca de esclarecer o suicídio. Essa *imagem cristal* se torna mais evidente nos planos que *elidem* os tempos e os espaços, planos que poderiam pertencer tanto ao *passado* quanto ao *presente*, como é o caso do *close* da aliança sobre a mão aberta. Para além de uma

¹²⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 99.

possível significação emblemática (o casamento, a forma anelar ou espiral do próprio filme,¹²⁶ o penhor), a aliança se coloca *entre*. Funciona como uma *imagem-aliança*, interligando os espaços do quarto e da loja, e os tempos da morte e vida da jovem. Certamente o tempo da mulher morta não se confunde com o tempo dela viva. O que parece ocorrer é a diluição das fronteiras entre os tempos, de modo que o *discurso indireto livre* do marido ondula suavemente entre os registros temporais, como pelas *imagens da memória*.¹²⁷

A *imagem-cristal* parece ser um bom ponto de partida para dar conta de uma estrutura temporal complexa, para além da lógica do *flash back*, mas ainda assim, acreditamos que o filme produza algo mais complicado. É como se fôssemos colocados diante do próprio *abismo do tempo*. A incapacidade de o marido compreender o que se passou parece derivar da seguinte formulação: *ainda há pouco, ela estava viva; agora, não está mais*. Como isso é possível? A morte opera uma perda fundamental, uma cisão radical que não pode ser compreendida. O marido olha para o corpo da mulher como quem diz: “*E se eu tivesse chegado dez minutos antes?*” Em seguida atravessa uma porta, e a cada travessia, a porta nos conduz a uma nova região do passado. E, por mais que a sucessão da história relembra obedeça a uma certa linearidade (se conhecem, se casam, etc.), a estrutura temporal vive um conflito permanente com o enigma incompreensível da morte. A estrutura do tempo cruza a sucessão temporal da diegese com o enigma irresoluto da morte (sob a presença do corpo da mulher). Cada vez que estamos no passado vivo da mulher, ela está morta sobre a cama. Mesmo que ela pareça *tão viva*, mesmo que o espectador se esqueça que ela está, desde o início, morta, assim como o marido tenta esquecer enquanto relembra, mesmo se *há pouco ela ainda estava viva*, em todo o passado (fílmico) ela já estava morta. O que vemos no passado é a lembrança que a sua morte desencadeou (ela está viva demais na memória), e o marido se torna prisioneiro no tempo. Justamente ele, que assumia o lugar de *guardião* dos espaços, que se ocupava em fechar as

¹²⁶ Segundo Grossman, a novela fantástica de Dostoievski apresentaria uma construção anelar: “*O final, transformado em início, determina a construção anelar da novela. É a ‘novela-espiral’ (segundo o conhecido termo de Paul Heyse). As curvas afastam-se cada vez mais do ponto de partida, mas a mola distendida se contrai de repente, na direção do centro inicial, de modo que o desfecho, o fim da espiral, se dispõe justamente por cima de seu início: a introdução ao relato*”. Cf. GROSSMAN, Leonid. *Dostoievski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 129.

¹²⁷ GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

portas, em controlar os olhares e impedir a liberdade da mulher, acaba aprisionado no tempo.

Assim, o espaço da casa presentifica de maneira perturbadora o conflito que há nas duas instâncias temporais. E o elemento da porta ocupa uma dupla função. De um lado, ela se abre ao espaço, interligando os cômodos, criando sobreenquadramentos, contribuindo para a construção da *composição em abismo* em que os olhares se desencontram, rebatem-se, desviam-se e, assim, articulam ritmicamente as passagens e as relações com o fora-de-campo. De outro lado, a porta se abre ao tempo, escapando à sucessão linear da diegese, ligando os tempos da vida e da morte, do presente e da memória, da compreensão da história e do incompreensível da morte. A porta se abre ao *abismo do tempo*.

Do interior da loja de penhor, vemos uma *porta-caixilho* (dois grandes retângulos verticais de vidro). Através da porta, vê-se a rua e o movimento dos carros. A mulher, vista entre o caixilho, abre a porta e entra na loja de penhor. O penhorista olha para a aliança. Ela vem de fora. Em sua mobilidade, a mulher faz a passagem entre os espaços (rua, casa, loja, museus) e entre as artes (pintura, literatura, teatro, cinema, música). Ele está dentro (da loja, da casa), imobilizado pelo universo do trabalho, da disciplina, da economia e do hábito. Ela entra. Ele não a percebe. Ele olha para o objeto. Ela está em foco. Em segundo plano, levemente desfocado, vemos o verso de uma série de quadros recostados na parede. Desde o começo ela é relacionada ao universo da pintura e da imagem. Ela traz uma câmera fotográfica (a imagem em questão). Seria um modo de seduzi-lo? Ela olha de soslaio para ele, e logo desvia o olhar. Ele olha diretamente para o objeto, procura seu valor, desdenha. No contra-plano, a imagem dele, em foco, se sobrepõe à imagem de uma série de objetos de valor penhorados (vasos de porcelana e de vidro, objetos metálicos). Desde o começo ele é relacionado ao comércio e à ganância. Ela retoma o objeto e sai. Só então ele a percebe.



O espaço da loja é marcado por um forte ruído dos carros e da porta, por sons de passos, da caneta que anota o penhor e do dinheiro manuseado. No plano visual, o espaço é submetido a uma decupagem sistemática dos planos. Plano médio, alternando do penhorista àqueles que vêm penhorar seus *bens*; plano detalhe dos objetos (aliança, caneta, conjunto de compassos, medalhão, relógio); plano detalhe de mãos entregando o dinheiro; plano médio de mãos anotando a venda num caderno (com a porta da loja ao fundo); às vezes um plano médio da escada faz a passagem para outro ambiente. Esse sistema se mantém ao longo de todo o filme, submetido sempre a pequenas variações. A saída da mulher pela porta da loja de penhores nos conduz de volta ao ambiente do quarto.



No quarto, o espaço é ainda mais fragmentário e constituído, basicamente, de planos médios *desenquadrados*.¹²⁸ Os poucos planos fechados que aparecem, no decorrer do filme, adquirem uma forte tensão dramática (como na seqüência da arma, por exemplo). Somos privados da compreensão do todo, vemos apenas as partes, os fragmentos, os *detalhes*. Segundo Cristian Borges, o trabalho de Bresson se caracteriza como uma *arte do detalhe*, em que a lógica de organização espacial se baseia na fragmentação a partir de um *espaço originário* (idealizado pelo realizador), que é reconstituído pelo espectador como um *quebra-cabeça*, por meio da junção de suas partes *insignificantes*.¹²⁹

Assim, no espaço do quarto, os *detalhes*, fragmentos *insignificantes*, tomados sempre de um ângulo enviesado, oblíquo, parecem produzir uma operação de rebatimento das imagens, como se estas estivessem sempre a nos escapar e a nos reenviar a outras, o que impede não só a constituição de um todo, mas também toma a forma de um *espaço especular*, em que o olhar parece se aprisionar. Há, de um lado, uma proliferação dos quadros dentro do quadro, de portas dentro de portas, de sombras e espelhos. Por outro, o olhar do espectador tenta como que *driblar* os obstáculos: tenta ver o que há por *entre*

¹²⁸ BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1985.

¹²⁹ BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*, p. 157.

tapumes e molduras, por *trás* dos objetos e dos corpos desfocados em primeiro plano. A *imagem toma a forma do desencontro do casal, como um olhar que se esquivava ou desvia*. Um olhar em abismo.



A *composição em abismo (mise en abyme)* dilui as fronteiras entre a representação e a representação da representação (o filme dentro do filme, a televisão, o cinema, o teatro de Shakespeare, a pintura, os museus, os livros). Esse recurso devolve ao espectador o seu próprio olhar sob a forma de uma pergunta, colocando em questão o processo de construção da representação, reenviando a imagem à sua relação com a *alteridade*. A *construção em abismo* instaura um desvio que passa pelo *Outro*, como uma reflexão sobre o princípio da representação, como afirma Comolli:

o princípio da representação se transmite: misturar o *terceiro* no entre-dois dos sujeitos; instalar um desvio, uma obliquidade, uma faixa de ricochete na specularidade circular da identidade e da alteridade; fazer com que o reconhecimento do outro e de si passe por uma separação, uma delegação que destaca do olho o olhar, e do objeto, a imagem. *Mise en scène = mise en tiers.*¹³⁰

Assim, colocar em cena é inserir o terceiro na representação. Um terceiro que intermedeia a relação entre o sujeito e o mundo, entre a fonte e seu reflexo. É preciso o olhar de uma máquina para transformar a natureza e a forma do olhar dos sujeitos. Esse olhar *terceirizante*, maquínico, instaura a estranheza e a dúvida, como um intermediário do nosso olhar sobre o mundo.¹³¹ Daí o problema, como diria Bresson: “*Fazer ver o que você vê, por intermédio de uma máquina que não vê como você vê.*”¹³² O *abismo* se faz presente ao exibir a construção desse *terceiro*, pois é da natureza do terceiro, no sentido semiótico

¹³⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *O futuro do homem? Em torno de O homem com a câmera, de Dziga Vertov*. In: *Ver e poder*. Tradução de Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta e Augustin de Tugny, edição organizada por César Guimarães, Belo Horizonte: Editora da UFMG, no prelo.

¹³¹ Para Comolli, este ponto é fundamental: o modo como esse dispositivo material produz uma representação do mundo, sem se confundir com o que representa, e mobiliza o desejo do espectador, que, num gesto de *denegação*, esquece ou renuncia a sua condição de espectador (a consciência que tem das circunstâncias materiais e dos limites da representação realista) para entrar num jogo oscilatório entre crer e duvidar.

¹³² BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 64.

do termo, mediar a relação entre o primeiro (objeto) e o segundo (signo), e, assim, se lançar ao futuro *ad infinitum*.



Segundo Marie-Claire Ropars Wuilleumier, a construção em abismo insere o princípio do movimento na própria composição da imagem fixa, capturando o olhar do espectador e engendrando uma crise no interior da representação. A autora encontra, no tema bíblico de São Lucas pintando a Virgem, uma das fontes da composição em abismo na história da pintura. Dentre os vários quadros produzidos sobre o tema, desde o Renascimento, Ropars se atém à pintura do holandês Rogier van der Weyden (1435). O quadro do pintor flamengo se destaca ao produzir um distanciamento entre a imagem do quadro e a imagem produzida por São Lucas, dentro do quadro. Segundo a autora, na maior parte das representações da cena bíblica, há uma proximidade muito grande entre a representação de Maria e a representação da sua representação (o quadro pintado por São Lucas dentro do quadro), o que sugere uma relação especular com a representação. No entanto, em Weyden, o que vemos é uma imagem em processo, incompleta, produzida não segundo a lógica da semelhança especular do real, mas segundo o ponto de vista do pintor. Convivem no quadro a representação e a *mise-en-scène* da representação. A própria noção

de imagem é colocada em questão em sua *duplicidade*¹³³ constitutiva (sensível e material, presente e ausente, semelhante e dessemelhante etc.) e, novamente, somos levados a compreender a imagem na sua dimensão *processual*. No fundo do quadro, de costas para o espectador, um casal admira a paisagem. Um olhar do interior do quadro é lançado para fora, para seu horizonte. O olhar é, cada vez mais, inserido na representação.

E é com base nesse circuito de visibilidades, em que as imagens e os olhares se multiplicam no interior do quadro, que se instala um *olho interminável*¹³⁴ (segundo a expressão de Jacques Aumont), cuja mobilidade viria engendrar o movimento das imagens do cinema e estabelecer seu *parentesco* com a pintura. Nesse sentido, dirigimos-nos às construções em abismo da pintura flamenga.

Não por acaso, Ropars busca a figura do *mise en abyme* na pintura holandesa de Rogier van der Weyden, e também no famoso quadro de Jan van Eyck (*Retrato de Giovanni Arnolfini e sua esposa*).¹³⁵ Os holandeses produziram, especialmente no século XVII, uma pintura essencialmente *descritiva*, carregada de *mise en abymes* e de *trompe l'oeils*,¹³⁶ seguindo no sentido oposto da pintura *narrativa* italiana de origem renascentista.

Na Itália, consolidava-se, desde o Renascimento, a *representação matemática da perspectiva*, em oposição à cosmologia visual presente na *perspectiva comunnis* da Idade Média.¹³⁷ A chamada *perspectiva artificialis* italiana conduziu a pintura por um modelo geométrico de composição que postulava o recém *sujeito moderno* como a medida central da proporção pictórica. A fórmula do *homem como medida*, presente nos tratados de perspectiva de Alberti e Brunelleschi, firmou o olho do pintor no centro de um sistema de projeção. Do olho se projeta um *raio luminoso (divino)* sobre a paisagem, como um farol,

¹³³ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'Idée d'image*. Paris: PUV, 1995.

¹³⁴ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*.

¹³⁵ Ropars parte dos holandeses para encontrar o impressionismo de Manet e o cinema de Godard, caminho que também pretendemos percorrer para, por meio de uma outra perspectiva, encontrar o cinematógrafo de Bresson.

¹³⁶ *Trompe l'oeil* é a pintura que utiliza as próprias características ilusórias da visão para *enganar* o olho e criar, através de artifícios de perspectiva, a ilusão ótica de objetos reais tridimensionais (o quadro se confunde com o objeto representado). Sua origem remonta à mítica competição entre os pintores Zêuxis e Parnaso. Ambos disputavam quem pintaria o melhor quadro (mais realista). Zêuxis pintou uvas e os pássaros foram até elas enganados pela semelhança do desenho. Parnaso, por sua vez, venceu seu adversário ao pintar uma cortina que esconderia sua obra. Zêuxis é enganado ao pensar que a cortina era real. Em Bresson, por trás da cortina a porta se mantém aberta.

¹³⁷ A *perspectiva comunnis* da Idade Média se caracteriza por uma espécie de hierarquia da glória, em que as proporções das figuras se baseiam, não na percepção natural, mas numa cosmologia religiosa. Cf. BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*.

na forma de uma pirâmide invertida, fundando, mais que o olhar sobre o mundo, o lugar do *observador*. Esse modelo perspectivo se caracteriza pela convergência desses *raios luminosos* (o próprio olhar de deus através do olho do pintor) num ponto de fuga central. Segundo Aumont, o que possibilitou o modelo da *perspectiva artificialis*, em seu contexto histórico, foi o aparecimento de um

“espaço sistemático”, matematicamente ordenado, infinito, homogêneo, isótropo; aparecimento ligado ao espírito de exploração que levaria às “Grandes Descobertas” e também ao progresso da matemática em outros domínios. O importante é que essa forma de perspectiva apareceu, não em relação a uma verdade visual absoluta, mas como meio de divisão racional do espaço, correspondente à ótica geométrica.¹³⁸

É o olhar do homem que busca compreender racionalmente *a maneira como Deus investiu o universo* de sentido. Mas, se de um lado esse modelo possui um caráter fortemente afirmativo, simbólico e ideológico,¹³⁹ de outro, ao se opor à planura da *perspectiva communis*, a *perspectiva artificialis* acaba por engendrar a dúvida, colocando o sujeito em crise. A profundidade espacial descola, da representação, o sujeito.¹⁴⁰ O olho do espectador é posto para trabalhar, adquire movimento e começa a se deslocar em profundidade entre o fundo e a frente do quadro.¹⁴¹ O pensamento cosmológico medieval é posto em xeque e a consciência do sujeito (racional) passa a adquirir centralidade no campo filosófico. O quadro se porta como o “operador de uma certa vista”¹⁴² racionalmente modelada do pintor, e passa a ser concebido como uma *janela* – ou um *quadro-janela*¹⁴³ – que se abre para um “segundo mundo ou um mundo substituto.”¹⁴⁴ Segundo Alpers, no Renascimento italiano, “esse mundo era um palco no qual as figuras humanas praticavam ações significativas baseadas nos textos dos poetas. Trata-se de uma arte narrativa.”¹⁴⁵

¹³⁸ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995, pp. 215-216.

¹³⁹ Aumont parece relativizar as análises ideológicas dos modelos de perspectiva, desviando a questão pela pluralidade de modelos históricos e simbólicos, embora reconheça a importância de trabalhos que busquem uma relação entre técnica e ideologia, como em Comolli, por exemplo.

¹⁴⁰ Cf. BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*.

¹⁴¹ Bonitzer cita como exemplo o quadro *A Flagelação* de Piero della Francesca. Este apresenta Cristo pequeno ao fundo, mesmo sendo ele o personagem principal da representação. O olho se desloca entre o primeiro plano e o fundo.

¹⁴² AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*, p. 114.

¹⁴³ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*, pp. 114-115.

¹⁴⁴ ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 27.

¹⁴⁵ ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*, p. 27 (grifo nosso).

Se Aumont compreende o pensamento perspectivista de Alberti como uma janela que se abre não apenas para o mundo natural, mas para o mundo dos símbolos, Alpers enfatiza a dimensão *narrativa* dessa construção simbólica dos italianos que buscam, nos temas dos quadros, a figuração de um texto, seja bíblico, poético ou inspirado na mitologia greco-romana. O quadro se configura, portanto, como a representação de um *instante prenhe*¹⁴⁶ das ações desses grandes personagens históricos. O tempo de contemplação do quadro pelo espectador se aproxima, assim, do tempo da compreensão simbólica do texto.¹⁴⁷

O olhar do espectador se move para recompor a narrativa textual do instante prenhe. A dimensão temporal do *Quattrocento italiano* se caracteriza, para Bonitzer, por uma sensação de permanência, gerada não apenas pelo texto e pelo instante prenhe, mas também pela construção material do *ponto de vista, fixo, distante, objetivo e frontal*. É como se o tempo parasse do outro lado da janela, onde os deuses e os anjos se mantêm imóveis, imortais, em meio à ação. A representação distante e frontal coloca o espectador fora do quadro, no exterior da cena, reservando-lhe o lugar da *observação*. É justamente o oposto do ponto de vista *oblíquo, subjetivo e próximo* da *Escola do Norte*, que toma o espectador e o conduz ao interior do quadro, fazendo-o participar da representação:

A obliquidade não é apenas a expressão de um ponto de vista subjetivo, que se oporia à objetividade da vista frontal italiana. Ela introduz, no espaço do quadro, o sentimento do movimento e a noção do tempo. Ela dramatiza o espaço, ao sugerir que ele continua para além do plano do quadro e aí engloba não propriamente o espectador (só o *trompe l'oeil* faz o espectador participar *realmente* do espetáculo), mas uma presença fantasma que o duplica, que manifesta a existência virtual de um fora-de-campo: o *mise en abyme*, tanto utilizado pelos flamengos, é praticamente a consequência direta dessa construção oblíqua, à curta distância, do espaço.¹⁴⁸

Enquanto os italianos buscavam uma representação objetiva, estática e frontal, das ações grandiosas dos deuses do Olimpo ou dos personagens da Bíblia, os holandeses se aproximavam das cenas cotidianas para pintar pessoas comuns: a leiteira de Vermeer, o

¹⁴⁶ Ao contrário do *instante qualquer fotográfico*, o *instante prenhe* se caracteriza, na pintura, por uma *representação do tempo* da ordem de uma *síntese temporal* de forte caráter simbólico. O tempo do quadro não coincide com o tempo do acontecimento, então o pintor deve escolher o instante mais significativo para a representação. O instante prenhe é característico do próprio dispositivo temporal da pintura, contra o qual os *impressionistas* iriam lutar. Cf. AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*.

¹⁴⁷ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*, p. 87.

¹⁴⁸ BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*, p. 55 (trad. nossa).

jogo de cartas de Hooch, as cenas do trabalho de Ostade, as portas, corredores e interiores das casas de Hoogstraten, o interior das igrejas de Saenredam ou as naturezas mortas de Pieter Claesz e Willem Kalf. Alpers recorre à leitura feita por autores do século XIX sobre os flamengos para afirmar que estes produziram em suas pinturas um *retrato de sua época*: “sua imagem exterior, fiel, exata, completa, natural, **sem nenhum ornamento**.”¹⁴⁹ Não poderíamos deixar de evocar a expressão utilizada por Bresson sobre a imagem do presídio em *Um condenado à morte escapou*: “Esta é uma história verdadeira. Eu a apresento como ela é, sem ornamentos. Robert Bresson.” Seja em oposição à pintura narrativa italiana ou ao *teatro-fotografado*, um ponto de interseção entre os princípios formais se delineia na negação da eloqüência e da dramatização da representação, na produção de um *retrato de sua época* a partir de um olhar descritivo. Alpers continua citando Fromentin: “uma arte que se adapta à natureza das coisas, um conhecimento que é esquecido na presença de circunstâncias especiais da vida, nada de preconcebido, nada que anteceda a observação simples, intensa e sensível do que é.”¹⁵⁰ Mais uma vez lembramos as palavras de Bresson:

Não filmar para ilustrar uma tese, nem para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria da qual eles são feitos. Atingir esse “coração do coração” que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia.¹⁵¹

A lente, a visão, o dispositivo como instrumento de descoberta, capaz de captar, no caso do cinematógrafo, o que “nenhum olho humano é capaz de captar,” com a “indiferença escrupulosa de uma máquina”¹⁵², o *olhar terceirizante* de que falava Comolli. A magia do cinematógrafo se produz nessa capacidade de captar uma *natureza das coisas*, como o movimento das folhas das árvores ou o automatismo dos gestos da mão, para além de um conhecimento *preconcebido* sobre o mundo. É preciso “colocar-se num estado de ignorância e de curiosidade intensas”,¹⁵³ cultivar o frescor do primeiro olhar na filmagem e na montagem, para descobrir o movimento impensado dos corpos, sua natureza, sua matéria, sua forma sensível.

¹⁴⁹ FROMENTIN, Eugène. *The masters of past time*, Londres: ed. Horst Gerson, 1948, p. 97, *apud*: ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*, p. 25.

¹⁵⁰ FROMENTIN, Eugène. *The masters of past time*, Londres: ed. Horst Gerson, 1948, p. 97, *apud*: ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*, p. 26.

¹⁵¹ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 41.

¹⁵² BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 33.

¹⁵³ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 33.

De volta à pintura, ao contrário da *perspectiva artificialis* dos italianos, os holandeses buscam na própria percepção visual do artista – para além de um modelo preconcebido – o caminho para o conhecimento do mundo. Ver, então, se torna sinônimo de conhecer. Nesse processo de descoberta, os holandeses começaram a utilizar vários tipos de lentes que acabavam de ser inventadas por eles no século XVII. A pintura lança mão desse instrumento de conhecimento que transforma a percepção do artista. No quadro se expressa, não a narrativa grandiosa, mas a *descrição* precisa do mundo *visto* (mesmo que a visão comporte ilusões e erros óticos). Uma descrição minuciosa, propiciada também pela invenção recente da tinta a óleo. Vários autores afirmam, assim, que essa pintura prenuncia a própria forma fotográfica pelo rigor dos detalhes, pela *arbitrariedade do enquadramento*, pela *fragmentação*, pelas proporções da *escala*, pela crença numa *auto-gênese da imagem*¹⁵⁴ e pelo mecanismo ótico utilizado, como nos quadros de Vermeer, que pintava inclusive as deformações causadas pelas lentes (como o fora de foco, por exemplo).

Se para os italianos o modelo matemático antecede e guia o olhar do pintor sobre a paisagem, para os holandeses é o instrumento ótico que guia sua percepção para a composição do quadro. O raio de luz (a pirâmide invertida) não sai mais da visão central do pintor, mas provém dos objetos. Passamos da *perspectiva artificialis* para uma espécie de *perspectiva ótica*, em que o mais importante é a percepção que se tem dos objetos.¹⁵⁵ Não mais idealizada como uma *janela* para a qual o espectador dirige o olhar, a pintura toma o lugar do olho, torna-se o reflexo de um enquadramento definido fundamentalmente pelo instrumento ótico. Assim, a mente do pintor funciona como um espelho que reflete esse enquadramento. O quadro começa a ser pensado, então, não como uma visão do mundo exterior, mas como um *reflexo*. O mundo visto se espelha na *superfície plana* do quadro, como teria se espelhado na mente do pintor. Lembramos novamente das palavras de Bresson: “*pensar bem no final, pensar antes de tudo no final. O final é a tela que é apenas*

¹⁵⁴ ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*, p. 113. A crença numa *auto-gênese* da imagem se dá uma vez que o trabalho do pintor é concebido como um processo de figuração da imagem que se forma, automaticamente, na retina do artista através das lentes.

¹⁵⁵ Nesse sentido, a pintura holandesa causava horror aos pintores italianos como Michelangelo, por exemplo, que produziu uma forte crítica aos flamengos, como citado por Alpers (1999, p. 34): “*embora agrade certas pessoas, [o trabalho flamengo] é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem escolha habilidosa nem ousadia e, finalmente, sem substância nem vigor.*”

uma superfície. Submeta seu filme à realidade da tela, como um pintor submete seu quadro à realidade da própria tela e das cores aplicadas sobre ela”.¹⁵⁶

Assim, na Escola do Norte, a figura do *espelho* é a própria metáfora da visão do pintor e se torna elemento de fascínio na composição das imagens, multiplicando ou deformando partes não vistas do espaço, como afirma Foucault:

Na pintura holandesa, era tradição que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação: repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo. Ali se via a mesma coisa que na primeira instância do quadro, porém decomposta e recomposta segundo uma outra lei.¹⁵⁷

O espelho torna visível o que se encontra fora, traz para dentro do quadro uma imagem fragmentada do exterior, multiplica os pontos de vistas sobre a cena e faz, do seu reflexo, mais um quadro dentro do quadro pelo qual o olhar do espectador é tomado. “*O espelho convexo atesta o fora-de-campo, e manifesta a imagem virtual de seus fantasmas, de seus duplos inquietantes do espectador, que faz, assim, do pintor, o primeiro espectador de sua obra.*”¹⁵⁸

A Holanda do século XVII se configurou como a *era das observações* (céu, terra, flora, fauna, corpo humano, fluidos, seres microscópicos e macroscópicos), colocando em questão o próprio estatuto da imagem e da visão e transformando as proporções de escala. O homem não era mais a medida. Esta se tornava dependente do ponto de vista adotado, do jogo de lentes utilizado, do novo mundo visual a que se adentrava por meio de microscópios, telescópios e outros instrumentos óticos. As coisas se tornavam grandes ou pequenas por comparação, havendo sempre novas lentes a transformar o tamanho dos corpos, infinitamente. A representação começa a ser pensada como o resultado de um *artifício*, o artifício ilusório da visão. A própria percepção visual é idealizada como um ato de representação, como afirma Kepler, citado por Alpers: “*A visão é produzida por uma pintura da coisa vista, que vai sendo formada na superfície côncava da retina.*”¹⁵⁹ O processo de formação da imagem no olho se destaca do processo de observação. A imagem

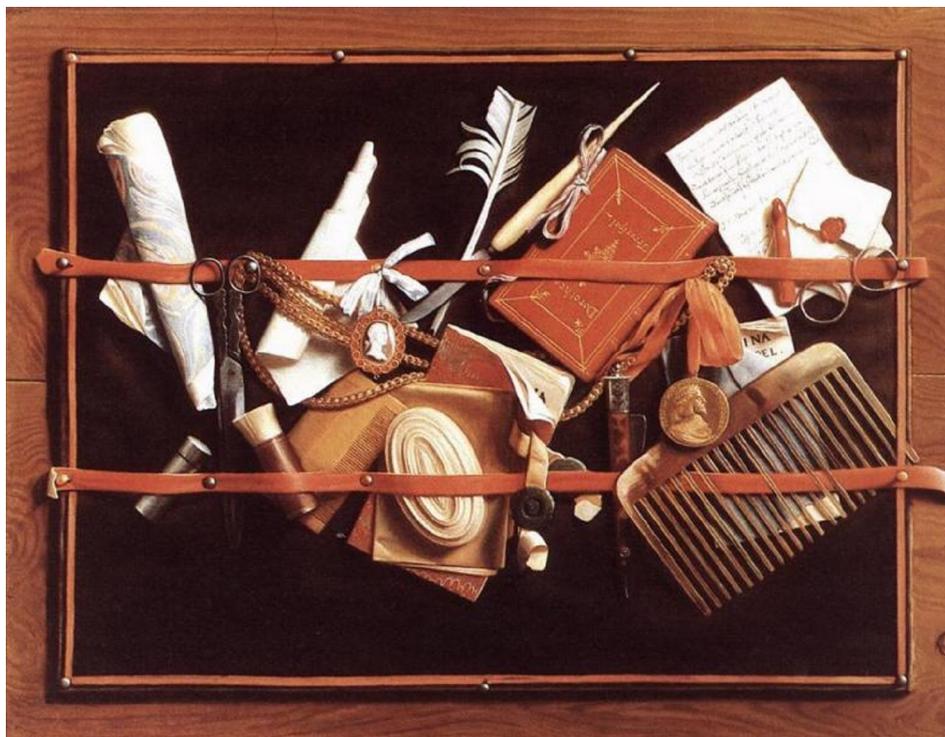
¹⁵⁶ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 92.

¹⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 09.

¹⁵⁸ BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*, p. 52 (trad. nossa).

¹⁵⁹ Kepler citado por ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*, pp. 100-101.

do mundo observado se descola do mundo e o pintor joga com os *defeitos* e limitações da observação visual, criando *mise en abymes* e *trompe l'oeils*.



Hoogstraten, *Natureza morta*.

Daí a importância das naturezas mortas pintadas nesse período, como no exemplo de Hoogstraten. A disposição dos objetos segue um tipo de composição que joga com a arbitrariedade da desordem aparente, como se os objetos ocupassem seus lugares ao acaso, e um profundo rigor formal, que estabelece relações complexas de simetria. Entre a espontaneidade e a precisão, o olho do espectador se encanta e é levado ao engano, como se precisasse tocar a tela para ter certeza de que não se trata de um *readymade* dadaísta, mas sim de uma natureza morta sob a forma do *trompe l'oeil*. Podemos observar também o princípio do *mise en abyme* na presença da representação escrita, como cadernos, livros e folha avulsa, nos objetos relacionados à produção dessa representação, como a pena, os óculos, a tesoura e a faca de cortar papel, e nas imagens da moeda e do medalhão.



Willem Kalf, *natureza morta*



Pieter Claesz, *natureza morta*

A representação dos objetos ganha enorme importância e adquire vida no dinamismo da composição, como nos trabalhos de Willem Kalf e Pieter Claesz. Os objetos estão sempre presentes, pequenos e numerosos, representados com o rigor e o detalhe do mecanismo, mesmo nos retratos ou nos ambientes das casas. Bresson não se encontra distante dessa concepção, e os objetos ganham autonomia e vida em seus filmes, o que os torna tão importantes quanto os próprios personagens. Não seria isso o que acontece com o xale no início de *Uma criatura dócil*? O objeto é posto em queda como o próprio corpo da personagem. O modo como o tecido reage ao ar conforma em seu corpo um movimento autônomo e orgânico. O cinematógrafo lança o olhar sobre seu vôo. A importância dos objetos é um pressuposto ao universo do penhor a que o filme adentra, e é traduzida também na forma do *plano detalhe* dos objetos: a aliança, a cigarrilha, a câmera fotográfica, a caneta, o estojo, a cruz de ouro com o Cristo, o medalhão, o dinheiro. Dono de uma loja de penhor, o ofício do marido não é apenas o do comércio, pois não há troca, mas o da acumulação egoísta. As pessoas, por necessidade, cedem objetos de afeto, de valor, pelo dinheiro, muitas vezes tentando recuperá-los no futuro. O penhorista, pobre em afeto, põe-se a guardar os afetos alheios, mas só lhe interessa o ouro.



O filme apresenta os objetos, também em planos médios oblíquos, constituídos pelo rigor de composição das naturezas mortas, evidenciando seu funcionamento interno através do movimento ou do som, como no caso da bacia e do lenço sujo de sangue, da maçaneta da porta a ser aberta, da torradeira e da arma em que a mão vem expor seu mecanismo, destravar seu gatilho ou do plano em que o penhorista olha para um relógio de bolso e escutamos as badaladas da hora (o som expõe o funcionamento). A disposição dos objetos sobre a mesa do quarto, sobre a mesa do café, as telas recostadas de costas nas paredes e os objetos penhorados sobre as prateleiras da loja conjugam a espontaneidade aleatória e a precisão simétrica da composição das naturezas mortas.



A composição dos quadros oscila entre o plano médio e o plano detalhe, como quem se aproxima e se afasta dos personagens e dos objetos,¹⁶⁰ como o próprio espectador que se aproxima e se afasta de uma pintura para perceber ora os detalhes, ora o contexto

¹⁶⁰ Como se sabe, Bresson costumava utilizar apenas uma lente 50mm para a realização de todos os planos de seus filmes.

geral. No entanto, o contexto geral será suprimido em Bresson. De modo semelhante, a pintura holandesa produz uma oscilação entre um olhar microscópico e um olhar telescópico, como afirma Panofsky sobre a pintura de Jan van Eyck (citado por Alpers):

O olho de Jan van Eyck opera como um microscópio e como um telescópio ao mesmo tempo (...) de modo que o observador é compelido a oscilar entre uma posição razoavelmente afastada da pintura e várias posições muito perto dela. (...)Tal perfeição, contudo, teve de ser adquirida a um alto preço. Nem um microscópio nem um telescópio se prestam para observar a emoção humana. (...) A ênfase é posta antes na quietude que na ação. (...) Medido pelos padrões ordinários, o mundo do Jan van Eyck maduro é estático.¹⁶¹

Poderíamos dizer que o olho de Bresson, em *Uma criatura dócil*, também opera como um microscópio e como um telescópio, reproduzindo, através da variação do posicionamento da câmera, o movimento do espectador frente ao quadro, ora se aproximando, ora se afastando? Talvez uma aproximação tão direta seja arriscada, mas não deixaremos de reivindicar, na composição dos planos bressonianos, um tipo de *perspectiva telescópica*, derivada não mais da Escola do Norte, mas do Impressionismo de Manet, que acaba por destruir as distâncias, conduzindo ao *achatamento* da imagem e a um espaço de natureza *tátil*, como afirma Pascal Bonitzer:

É essa destruição que os contemporâneos irão logo retomar. E é uma das coisas que na pintura de Manet mais impressiona seus admiradores e seus detratores, esse *achatamento* da perspectiva nas composições, essa telescopagem dos planos, como visto por uma teleobjetiva.¹⁶²

Retornaremos a esse ponto mais adiante, ao analisarmos a importância da pintura de Manet no tratamento dado às imagens do filme. Adiantamos apenas a referência ao pintor impressionista, que é citado visualmente na sequência em que a mulher folheia um livro com suas pinturas, o que configura um segundo nível do *mise en abyme*, quando a composição em abismo nos remete, para além da construção do quadro dentro do quadro, a referências conceituais fundamentais que guiam uma série de princípios estéticos adotados por Bresson e que nos servem como pistas a seguir para a compreensão das imagens no filme.

¹⁶¹ PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting*, Cambridge: Harvard University Press, 1953, p. 182. *Apud*: ALPERS, S. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*, p. 30.

¹⁶² BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*, p. 43 (trad. nossa).

Como vimos, a pintura de Jan van Eyck, por seu alto nível de descrição e de detalhe, restringe a ação e a emoção, enfatizando a quietude da imagem. A opção pela descrição tende a paralisar os corpos também no cinematógrafo. O movimento automático dos modelos bressonianos é caracterizado pela contenção e pela sobriedade, num gesto de negação dos excessos dramáticos e da ação do *teatro-fotografado* (ou da emoção narrativa dos mitos representados pela pintura italiana). A ação é substituída pelo *ritmo* dos passos, do abrir e fechar das portas, do apagar e acender das luzes, do amanhecer e do anoitecer, da voz que articula a palavra. “*O poder total dos ritmos. Somente é durável o que é extraído dos ritmos. Submeter o conteúdo à forma e o sentido aos ritmos.*”¹⁶³ Talvez seja esse um dos pontos centrais do pensamento de Bresson, submeter o sentido aos ritmos e o conteúdo à forma. Assim, o filme se articula como uma sucessão de detalhes que em si mesmos não têm importância, como afirma Mariane Fricheau, que aproxima o filme *O diabo provavelmente* dos afrescos de Giotto (citada por Christian Borges):

A narração não é uma acumulação de fatos que tendem a um desfecho: trata-se simplesmente de pôr em imagens, em sons, em ritmos, uma história com uma inteira liberdade nas escolhas dos detalhes e na representação que se pode criar.¹⁶⁴

Daí a extrema importância da figura da porta. Ela é a própria pulsação do filme, sua respiração. Desde o início é ela que se apresenta à espera das mãos da empregada. Entramos no filme pela porta, como quem inspira e enche o corpo de ar sob o som do vento. Saímos do filme por uma outra porta, a porta horizontal, que tranca o caixão da mulher, como quem exala um último suspiro em silêncio. A porta intermedeia as passagens entre o dentro e o fora (a loja, a casa e a rua, o espaço público e o privado), entre o presente e o passado, entre o quadro e o fora de quadro, entre o campo e o fora-de-campo, adquirindo uma dupla função espacial e temporal. Especialmente ela se torna uma operação de enquadramentos, de perspectiva e de interligação entre os ambientes. No tempo, a porta funciona como pulsação. É o liame espaço-temporal que conjuga a pendulação dos personagens pelo espaço, com as passagens no tempo (da memória e do filme). A porta torna-se, assim, uma operação rítmica da imagem e se encontra sempre aberta,

¹⁶³ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 57.

¹⁶⁴ FRICHEAU, Marianne. *Le Diable dans la lumière de Giotto. Deux petits tableaux et le film de Robert Bresson Le Diable probablement*. pp. 63-69. *Apud*: BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*, p. 166 (trad. nossa).

permitindo o livre trânsito dos personagens e dos fluxos dos movimentos de uma peça a outra, de um espaço *no* outro, entre os planos espaciais diversos (primeiro plano, plano geral, etc.) que “transbordam” mutuamente – tal como nos quadros de Samuel van Hoogstraten.¹⁶⁵

De fato, os quadros flamengos do século XVII, como os de Hoogstraten, são repletos de portas e janelas. As janelas, normalmente, preenchem a cena com uma luz suave baixa e lateral, ocasionando, às vezes, sombras sobre o ambiente cotidiano, ou então emoldurando paisagens ou os próprios personagens retratados que parecem sair para fora da moldura (*trompe l'oeil*), como no quadro de Gerard Dou. As portas dilatam o espaço do quadro, nas *composições em abismo*. O espaço interno das casas parece maior, cheio de aberturas para outros espaços, para outros cômodos, para a rua. As portas evidenciam a multiplicidade da visão e envolvem o olho por um espaço que se abre continuamente a outros espaços, como em Pieter de Hooch.

Através da porta da sala vemos outras portas, a porta de saída, a porta de entrada de uma outra casa do outro lado da rua. Na pintura há também quadros, objetos e uma escada. Se houvesse um plano geral da loja de penhor, talvez não estivesse muito distante da configuração desse ambiente. No entanto, Bresson fragmenta o espaço por meio dos planos médios e planos detalhe, e achata a imagem pela redução da profundidade de campo. Se o espaço da casa parece maior com as portas dentro de portas, obrigando os personagens a atravessar diversos obstáculos ao se deslocarem pela cena, ela também faz nosso olho se perder e se imbricar nesse espaço, implicando mais trabalho para o espectador.

¹⁶⁵ BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*, p. 169.



Gerard Dou – *Mulher aguando plantas*



Pieter de Hooch – *No armário de linho*

Como vimos, a porta se torna um *operador* no filme: operador rítmico das passagens espaciais, operador temporal das passagens entre o presente e o passado, e operador do *mise en abyme* na composição do quadro e na relação com o que está fora (de quadro e de campo). Pensando a porta como elemento *operador*, partimos da tipologia proposta por Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, para produzir uma classificação das portas nas composições em abismo do filme. O autor produz essa tipologia para a composição em abismo na fotografia fixa, na sua relação com o fora-de-campo, daí a necessidade de marcarmos, inicialmente, duas diferenças com o fora-de-campo cinematográfico.

A primeira diferença pode ser observada na relação com tempo. Na fotografia, por se tratar de um corte imóvel na duração, a imagem é fixa. Assim, o fora-de-campo também se torna imóvel, literal e definitivo, paralisado no instante da captura da foto, eternizando o oculto em sua condição de invisibilidade material e espacial. No cinema, o fora-de-campo é móvel e contínuo, ele se forma não apenas no espaço, como no tempo. Se alguém sai pela borda do quadro, imaginamos que essa pessoa continue a existir no espaço não visto e que, por um movimento, seja da pessoa ou da câmera, possa voltar ao campo de visibilidade. O fora-de-campo cinematográfico habita o espaço do quadro como potência e ao mesmo tempo se configura como uma região do tempo e do espaço não vistos (mas imaginados).

A segunda diferença está na relação com o olhar dos personagens. Na fotografia, o fora-de-campo é frontal, estabelecido na profundidade da imagem, na relação entre o olhar

do fotógrafo e o olhar do modelo, que pode (e muitas vezes deve) olhar diretamente para a objetiva. “Um fora-de-campo, portanto, que posiciona o operador explicitamente, que o integra mais ou menos como parceiro invisível, que designa seu lugar, que é o próprio lugar do olhar constitutivo da cena e do próprio campo.”¹⁶⁶ O fora-de-campo é definido por um olhar frontal (do fotógrafo) na sua relação com o olhar do modelo. Essa relação pode se tornar visível tanto pelo enquadramento (a instância da enunciação), quanto pelo modo como o modelo devolve, ao fotógrafo, o olhar, diretamente. Tradicionalmente, no cinema de ficção, os personagens são orientados a não olharem diretamente para a câmera, na tentativa de ocultar a instância da enunciação. Eles olham para o fora-de-campo lateralmente, como quem vê os *espaços laterais* ao campo. “O espaço off do cinema estende-se em geral além das bordas do quadro; é uma extensão lateral do plano recortado pela câmera; o imaginário ultrapassa o corte pelos lados.”¹⁶⁷

O autor reconhece quatro grandes séries de procedimentos da multiplicação de recortes dentro do quadro fotográfico: 1) o fora-de-campo por efeito de (re)centramento; 2) o fora-de-campo por fuga; 3) o fora-de-campo por obliteração (pura e simples); 4) o fora-de-campo por incrustação. O fora-de-campo por efeito de (re)centramento define-se pela

inserção de um quadro representado no próprio quadro (principal) da representação – mas nada além de um quadro, quadro *vazio*, sem suporte interno próprio, desprovido de qualquer ‘conteúdo’ representativo novo, não veiculando nem mesmo um fora-de-campo particular propriamente dito, contentando-se finalmente em exercer a função de localização enquadrante de uma parte do espaço do campo.¹⁶⁸

O quadro interno funciona, assim, como uma moldura. É exatamente o que acontece com a *porta-caixilho*. A cena é submetida a sobre-enquadramentos. Cada um dos quadros da porta configura um novo quadro interno ao quadro, fragmentando os corpos e os objetos. A porta é enquadrada e *enquadrante*, torna-se uma porta de enquadramentos. O fora de quadro produzido pela *porta-caixilho* se caracteriza pela contigüidade e visibilidade da imagem sobre-enquadrada, como no início do filme e em todas as portas que apresentam transparências e molduras internas, como é o caso da porta da loja de penhor (vista de dentro, sem o reflexo do vidro) e da porta dos carros, em geral. A *porta-caixilho* reforça a

¹⁶⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 181.

¹⁶⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 183.

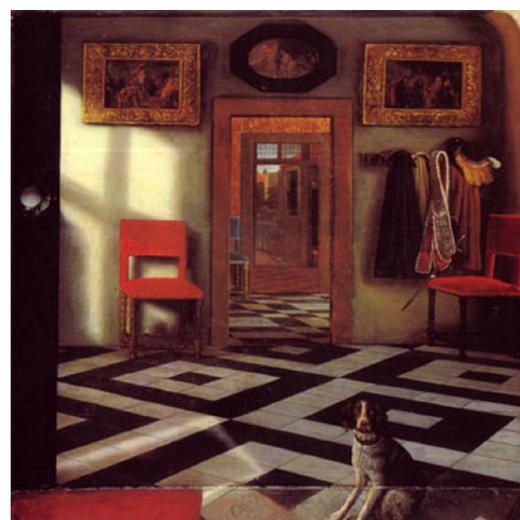
¹⁶⁸ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 189.

relação do quadro com o fora de quadro, enfraquecendo, por sua transparência, a sua relação com um fora-de-campo invisível. Ela também se transforma pela mobilidade temporal dos personagens que entram e saem dos sobreenquadramentos da porta, assim como dos possíveis movimentos da porta, que alteram a estabilidade do quadro, reenquadrando a imagem no tempo. A *porta-caixilho* opera sobre enquadramentos temporais da imagem.



O *fora-de-campo por fuga* se caracteriza por recortes *naturais* inscritos no espaço, como buracos, portas e janelas, tudo aquilo que denota uma abertura interna ao plano. Nesse caso, a abertura atesta um fora-de-campo *potencial*, já que, por um simples abrir ou fechar de portas, pode tornar visível um outro espaço para onde o personagem pode se dirigir e desaparecer. Na fotografia, esse fora-de-campo potencial se mantém como potencial. Na imagem em movimento, o fora-de-campo atestado por uma porta opaca não é apenas potencial, mas pode vir, efetivamente, revelar uma outra imagem. A imagem abre-se a outra imagem, multiplicada em seu interior, um fora-de-campo em profundidade multiplicado no tempo. Trata-se de uma *porta-abertura*. Todas as portas opacas do filme ou mesmo o espaço designado pelos marcos de uma porta são aberturas potenciais para um fora-de-campo contíguo, potencialmente visível ou não (de acordo com o posicionamento da porta), como é o caso da porta de entrada da casa. A *porta-abertura* pode estar aberta, entreaberta ou fechada. Quando aberta, pode evidenciar o interior de um outro cômodo (por exemplo, quando o marido visita a casa da família da mulher para descobrir o endereço do encontro dela com um possível amante). Quando entreaberta, evidencia ainda mais seu *limiar*, sua potencialidade de abertura e de passagem para um outro espaço, como quando o marido entra no banheiro. Ele atravessa o limiar da porta como quem emerge do interior da imagem. Ele surge *no tempo*. Quando fechada, além da potencialidade da abertura, pode servir também como moldura para os personagens que estão na sua frente (a cena do beijo na cozinha) ou ainda como uma *porta trompe l'oeil*, em que a porta fechada se mescla à arquitetura do espaço, como é o caso da porta do banheiro que faz uma curva junto à parede

do quarto, reproduzindo seus desenhos e frisos. O filme sobreenquadra para encerrar os espaços, para aprisionar os personagens, e consegue simultaneamente achatar a imagem e produzir uma composição em abismo povoada de *limiães*. Estranhos limiães que permitem passagens e se abrem ao tempo. A *porta-abertura* esteve sempre presente nos quadros da Escola do Norte e é, praticamente, uma marca de estilo dessa pintura.



Gerard Dou: *Mulher com bebê e criança*, *Jogadores de cartas numa sala ensolarada* e Hoogstraten: *Interior*

O *fora-de-campo por obliteração* (*pura e simples*) se define por obstáculos colocados à visão, como é o caso, na fotografia, das tarjas pretas que censuram partes da imagem, das danificações da imagem (papel corroído, destruído etc.) ou de qualquer elemento *neutralizante* que venha “cobrir certas porções do campo e produzir efeitos de mascaramento pontual, de apagamento, de eliminação pontual.”¹⁶⁹ Nesse sentido, podemos observar a utilização da *porta-biombo* ou *porta-obstáculo*, em que a câmera se posiciona atrás da abertura de uma porta ou de um biombo e, assim, produz uma espécie de *sub-enquadramento*. Há uma redução do campo visual por meio de um obstáculo à visão, como era comum também na pintura flamenga. Esse tipo de enquadramento aprisiona e “aperta”

¹⁶⁹ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 195.

o olhar do espectador que tenta, com dificuldade, compreender a constituição desse obstáculo em primeiro plano, geralmente fora de foco, no mesmo momento em que acompanha o movimento do personagem no interior do plano.



Pieter de Hooch – *Casal com papagaio*

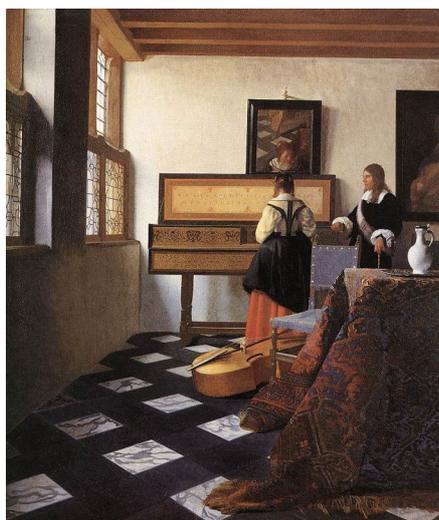


Jan van Vermeer – *Carta de amor*

Por fim, o *fora-de-campo por incrustação* define-se pela presença de espelhos e reflexos, isto é, por uma multiplicação da imagem dentro do quadro, expondo fragmentos do fora-de-campo invisível ou de outros pontos de vista de partes do próprio campo (o espelho pode refletir o que está dentro e o que está fora). “*Trata-se de inserir, pelo jogo do reflexo, dentro do espaço ‘real’ enquadrado pelo aparelho (o campo), um (ou alguns) fragmento(s) de espaços ‘virtuais’, exteriores ao primeiro quadro, mas contíguos e contemporâneos a ele.*”¹⁷⁰ Essa modalidade de fora-de-campo representa uma síntese, abarcando todas as modalidades anteriores. Ela multiplica os olhares dentro do plano, fazendo “*eclodir a unidade e a homogeneidade do quadro*”, uma vez que faz conviver, no mesmo plano, dois espaços distintos. Os reflexos produzem um espaço em abismo fechado, impedindo as passagens,

¹⁷⁰ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 196.

rebatendo os olhares. O aprisionamento dos personagens se dá por um rebatimento do espaço visível, através da multiplicação de frações refletidas das imagens fora-de-campo. É o que podemos observar nos espelhos ao longo do filme (o espelho do banheiro, que em seu posicionamento reflete apenas fragmentos do corpo da mulher que troca de roupa, partes do braço e da blusa, sem produzir uma imagem completa da mulher, o espelho do quarto, que reflete alguns móveis, os espelhos no jantar de casamento, que multiplicam as pessoas por trás da imagem do casal, e também os espelhos e reflexos da cidade, como no labiríntico espaço externo ao cinema), e nas *portas-reflexo* (porta da loja vista de fora, o que conjuga sobre a imagem da empregada o reflexo da rua e dos carros).



Vermeer: *Mulher tocando cravo com um homem* e *Mulher lendo carta defronte uma janela aberta*

Fizemos o esforço de esmiuçar algumas das várias modalidades de composição em abismo operadas pelo elemento da porta no filme. Embora separemos nitidamente as quatro modalidades, todas elas se misturam e se sobrepõem de diferentes maneiras na composição espacial das *portas em abismo*. Acreditamos que essa tipologia pode contribuir para a descrição e para o aprofundamento da concepção da porta como um *operador* espacial da imagem (e entre imagens) na sua relação com o *mise en abyme*. Na verdade, além das operações materiais na composição visual, seria possível pensar a própria noção de *imagem* como o *limiar* que a porta abre no espaço, como o faz Didi-Huberman.



O autor parte de uma parábola escrita por Kafka em *O processo* sobre o tema da porta, para compreender a própria noção de imagem como o *limiar* de uma porta que explicita a *inelutável cisão do ver*. Como se define esse limiar? A que espaço pertence a fronteira que a porta divide? A porta é ao mesmo tempo lugar de passagem e obstáculo, abertura e impedimento, conjugando a dimensão paradoxal desse limiar na simultaneidade entre o *diante* e o *dentro*. Leiamos a bela parábola de Kafka:

Diante da lei se ergue o guardião da porta. Um homem do campo se apresenta e pede para entrar na lei. Mas o guardião diz que no momento não pode lhe conceder a entrada. O homem reflete, depois pergunta se lhe será permitido entrar mais tarde. “É possível, diz o guardião, mas não agora”. O guardião se afasta da frente da porta, que permanece aberta, e o homem se abaixa para espiar o interior. O guardião percebe e ri. “Se isso te atrai tanto, tenta entrar apesar de minha proibição. Mas lembra o seguinte: sou poderoso. E não sou senão o último dos guardiões. Diante de cada sala há guardiões cada vez mais poderosos, e não consigo sequer suportar o aspecto do terceiro depois de mim”. O homem do campo não contava com tais dificuldades; a lei não deve ser acessível a todos e sempre? Mas, como ele olha agora mais de perto o guardião com seu casaco de pele, seu nariz pontudo, sua barba de tártaro comprida, rala e escura, acaba preferindo esperar, até que lhe concedam a permissão de entrar. O guardião lhe dá um banquinho e o faz sentar-se junto à porta, a uma certa distância. Ali o homem do campo permanece sentado dias, anos. Faz várias tentativas para ser admitido ao interior, e cansa o guardião com seus pedidos. Às vezes o guardião o submete a pequenos interrogatórios, indaga-o sobre sua pátria e sobre muitas outras coisas, mas são perguntas feitas com indiferença, à maneira dos grandes senhores. E acaba por repetir-lhe que não pode ainda fazê-lo entrar. O homem, que havia se equipado para a viagem, emprega todos os meios, por mais custosos que sejam, para subornar o guardião. Este aceita tudo, é verdade, mas acrescenta: “Aceito apenas para que estejas certo de que não omitiste nada”. Durante anos e anos, o homem observa o guardião quase ininterruptamente. Esquece os outros guardiões. O primeiro lhe parece ser o único obstáculo. Nos primeiros anos, ele maldiz sua sorte em voz alta. Mais tarde, tendo envelhecido, limita-se a resmungar entre os dentes. Torna-se infantil, e, à força de examinar o guardião durante anos, acaba por conhecer até as pulgas de seu casaco,

implora às pulgas que o ajudem a mudar o humor do guardião; enfim sua vista enfraquece e ele não sabe realmente se está mais escuro ao redor ou se seus olhos o enganam. Mas agora reconhece claramente na obscuridade uma gloriosa luz que emana eternamente da porta da lei. No momento não lhe resta muito tempo de vida. Antes de sua morte, as experiências de tantos anos, acumuladas em sua mente, levarão a uma pergunta que até então não havia feito ainda ao guardião. Faz-lhe um aceno, porque não pode mais erguer seu corpo enrijecido. O guardião da porta precisa inclinar-se até muito embaixo, pois a diferença de tamanho modificou-se em inteira desvantagem para o homem do campo. “Que queres saber ainda? pergunta o guardião. És insaciável”. – “Se todos aspiram à lei, diz o homem, como se explica que durante todos esses anos ninguém além de mim tenha pedido para entrar?” O guardião da porta, percebendo chegar o fim do homem, grita-lhe ao ouvido para melhor atingir seu tímpano quase inerte. “Aqui, ninguém a não ser tu podia penetrar, pois essa entrada foi feita apenas para ti. Agora vou embora e fecho a porta.”¹⁷¹

A porta aberta era evidente demais para ser vista pelo homem do campo. Mesmo aberta, seu limiar não pode ser atravessado ou devemos temer atravessá-lo, postergando a decisão eternamente. Didi-Huberman afirma que a imagem é como essa porta aberta por onde não se pode passar.

Diante da imagem – se chamarmos *imagem* o objeto, aqui, do ver e do olhar – todos estão como *diante* de uma porta aberta *dentro* da qual não se pode passar, não se pode entrar: o homem da crença quer ver nisto algo além (é o homem do campo, em seu ato de miserável demanda); o homem da tautologia se volta no outro sentido, de costas para a porta, e pretende não haver nada a buscar ali, pois crê representá-la e conhecê-la pela simples razão de ter-se instalado ao lado dela (é o guardião em seu ato de miserável poder). Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que *a imagem é estruturada como um limiar*. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão do que nos olha no que vemos, uma espécie de *geometria fundamental*.¹⁷²

Essa cisão do olhar instaurada pela imagem como um limiar é praticamente a forma que o filme assume, através das composições em abismo (e das portas em abismo), como uma tradução visual do desencontro que se estabelece entre o casal e que levaria a mulher à morte. Nesse sentido, Bresson parte das profundas transformações que se operavam na Paris de 1968, da liberação sexual aos diversos movimentos que transformaram o

¹⁷¹ KAFKA, F. *O Processo*. Apud: DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 237-238.

¹⁷² DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, p. 239.

pensamento da época, para produzir, através do desencontro de um casal nesse contexto, uma profunda reflexão formal sobre noção de imagem. Não só o filme traduz formalmente o desencontro do casal através da composição em abismo, como coloca em questão o próprio olhar do espectador. O filme se realiza como uma pergunta sobre a natureza da visão e sua relação com a imagem, o que mantém nosso olhar à distância, impede o espectador de entrar por completo na imagem, conduz nosso olhar por obstáculos, por espaços especulares e fragmentados que escapam, evidencia a própria fissura, a rachadura que o filme constrói, como o trabalho detalhista de um arquiteto de peças incompletas, para nos lembrar que há sempre uma *cisão do que nos olha no que vemos*. O espectador é colocado à prova, como diria Comolli:

O filme é um caminho que o espectador percorre sem mapa, sem bússola, sem quadrante. As informações faltam, elas sempre faltarão, é sua falta que atua. O espectador não está em uma lógica da informação (saber mais), mas de transformação (saber de outra forma).¹⁷³

Esse *saber de outra forma* é a própria transformação sofrida pelo espectador no percurso de reconstrução dos elementos mínimos constituintes do filme: as peças dessa *imagem quebra-cabeça*.¹⁷⁴ O espectador é colocado como no limiar de uma porta, tendo que reconstruir os sentidos do filme entre uma peça e outra, entre uma fissura e outra, refazendo o percurso dos sentidos em direção à *imagem originária*, sempre fugidia, idealizada pelo diretor. Se a lógica de composição por subtração utilizada por Bresson faz das imagens *insignificantes* elementos mínimos cujo sentido é construído na relação que se estabelece entre elas, como as peças de um quebra-cabeça, devemos olhar também para os encaixes entre as peças, para o modo como as imagens são *colocadas em cadeia*.¹⁷⁵

Dos 535 planos que compõem o filme, extraímos o primeiro e o último *fotograma* de cada plano, além de alguns *fotogramas* intermediários, na tentativa de observar o encadeamento dos planos na montagem. Um dos primeiros elementos que chama atenção é o modo como os planos são *encadeados pela ausência*, ligados por *espaços vazios* ou pela

¹⁷³ COMOLLI, Jean-Louis. *O futuro do homem? Em torno de O homem com a câmera, de Dziga Vertov*. In: *Ver e poder*.

¹⁷⁴ Cf. BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*.

¹⁷⁵ Cristian Borges propõe o termo “*mise en chaîne*” (colocação em cadeia) cujo jogo de palavras em francês remete à *mise en scene* (colocação em cena). Assim, o autor analisa o modo como, no sistema bressoniano, a *colocação em cena* se aproxima de uma *colocação em cadeia*.

inação: o marido sai de quadro e o enquadramento se mantém por alguns instantes no ambiente desfocado do quarto. No plano seguinte, a mulher ainda não entrou na loja ou vemos em plano detalhe uma mesa vazia sobre a qual é colocada uma caneta. Assim, o filme produz um entra-e-sai do fora-de-campo, como numa dança em que os fragmentos dos personagens e objetos bailam pelas bordas do quadro, ou emergem do fundo desfocado de uma porta-caixilho em direção ao primeiro plano, ou acompanham as curvas de uma escada que se mantém em quadro. A câmera faz pequenos movimentos, pequenos ajustes, como se acompanhasse a dança dos corpos, mas sem revelar a totalidade do espaço. À primeira vista, o filme pode parecer estático, com planos fixos e pouco movimento, mas um olhar mais atento há de observar como é recorrente a movimentação da câmera, mesmo que contida. Como não há a utilização de movimentos de *zoom* (a lente é sempre a mesma, uma 50mm) a câmera se desloca no espaço para acompanhar fragmentos do movimento dos corpos. Falamos em *fragmentos do movimento*, porque, muitas vezes, a câmera só acompanha uma parte do movimento do personagem (não apenas o fragmento do corpo, mas do movimento): o modelo entra em quadro, a câmera acompanha um trecho do deslocamento do personagem pelo espaço e depois pára, enquanto o personagem continua seu movimento e sai de quadro. Esse recurso é largamente utilizado. A câmera também perambula pelo espaço, como o próprio marido. Seu movimento produz múltiplos enquadramentos numa única tomada, reduz a quantidade de elementos (inclusive o número de cortes, substituindo-os pela concisão do movimento de câmera) e os repete, o que proporciona, também, uma importância rítmica. *Somente é durável o que é extraído dos ritmos.*



Os planos também são ligados, muitas vezes, pelas mãos e outros fragmentos do corpo (os planos denominados por Deleuze como *hápticos* ou *táteis*) e pelo olhar (chamaremos encadeamentos *óticos*). Mais raramente, os objetos se encontram nas extremidades dos planos, produzindo encadeamentos *objetais*, além dos encadeamentos por *ausência*, de que falamos anteriormente. Para Deleuze, os planos fragmentários e

desenquadrados de Bresson, ao suprimirem a noção do todo, do conjunto, acabam por adquirir uma extrema liberdade manual de ligação das partes. A mão ocupa o lugar do rosto, do afeto e o espaço ganha um valor *tátil*. Nesse sentido, *Pickpocket* seria, certamente, o exemplo mais evidente. O espaço torna-se *espaço qualquer* e perde a sua homogeneidade, afrouxando “o princípio das suas relações métricas ou a conexão das suas próprias partes, de tal modo que as ligações podem fazer-se por uma infinidade de maneiras.”¹⁷⁶ Em *Uma criatura dócil*, o plano detalhe da mão normalmente está vinculado aos objetos de valor. O filme é feito como *um trabalho das mãos* de um penhorista. É através dos objetos que a jovem o atrai. Primeiro uma câmera fotográfica, da qual ele desdenha, mas que faz com que ele a veja. Depois uma cigarrilha sem valor, que ele compra para conquistá-la. E por fim a imagem do Cristo numa cruz de ouro, em que a própria crença é colocada em xeque no embate com o dinheiro. Ela faz a escolha, entrega ao penhorista a última coisa que lhe resta, como o próprio Fausto de Goethe, que, no intuito de fazer o bem e eliminar a peste, compactua com Mefistófeles. O penhorista se assume como o próprio Mefisto: “*Eu sou parte da força que pretende o mal...*” E a jovem, consciente da escolha, em sua erudição, completa a frase: “*...mas que engendra o bem.*” Entre os dois, a balança. a troca da cruz de ouro e do corpo de Cristo pelo dinheiro, aliada à frase que a mulher completa, ceta o pacto, e os dois se casam.¹⁷⁷ Ele avalia a cruz com a lupa, vê bem as marcas do metal. Retira a imagem sem valor do Cristo e fica com a cruz (símbolo) de ouro, gesto ironicamente iconoclasta.¹⁷⁸ Ainda assim, ela devolve parte do dinheiro que o penhorista oferece pela cruz, talvez na intenção de recuperar futuramente a imagem, e, já no fim do filme, na

¹⁷⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento. Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 152.

¹⁷⁷ Ele a pede em casamento no zoológico. Há uma profunda ironia na sequência, a começa pela escolha da locação. Em seguida o diálogo: “-Diga sim, e eu te prometo a felicidade. -Tudo parece impossível. -Tudo o quê? -Os homens... um homem... -E o amor? Você não ama ninguém? -Não. Ainda não. -Não é amor que você deseja. Você quer que eu aceite casar com você. -E você? O que você deseja? -Eu não sei... outra coisa, algo mais. Casamento me aborrece. -Milhões de mulheres... desejam casar. -Talvez. Mas há também os macacos.” Os gritos dos pássaros, os assobios dos macacos, o rugido do leão. A sequência termina com o casal visto por trás das grades, presos pela instituição do casamento, pela escolha que fazem. Por fim, a intrigante conclusão: *milhões de mulheres desejam casar, mas há também os macacos...*

¹⁷⁸ Não pretendemos aprofundar na complexa questão teológica da iconoclastia, mas apenas fazer uma breve referência a esse movimento que, durante séculos, desde a baixa idade média, viu na *imagem* a impossibilidade da circunscrição de uma divindade infinita no espaço finito do quadro. Daí, a *querela das imagens*, que perseguiu, destruiu e estabeleceu, no plano teológico, a impossibilidade da confecção de imagens que representem a divindade, o irrepresentável.

sequência final, antes de pular pela porta da varanda, a mulher olha longamente a imagem dentro de uma gaveta, como quem recupera, de alguma maneira, o bem perdido.¹⁷⁹



A sequência da negociação da cruz é filmada em plano e contra plano. No plano dele, vemos o penhorista situado no centro, sentado próximo à sua mesa. Embora o enquadramento seja aparentemente frontal, ao fundo, uma *prateleira-caixilho* (toda quadriculada, produzindo uma sucessão de quadros internos) é posicionada obliquamente, o que gera uma sensação de perspectiva, mesmo que o foco se perca progressivamente em direção ao fundo (a profundidade de campo é reduzida). A prateleira-caixilho expõe todos os objetos penhorados: o império dos afetos adquiridos pelo penhorista e mantidos sob sua guarda.¹⁸⁰ Na frente, em primeiro plano, a balança mantém o prato da direita (aquele que corresponderia ao seu corpo e ao corpo de Cristo) suspenso no ar, como atestando o vazio do homem carregado de objetos, o vazio da crença no corpo descartável do Cristo.

No contra plano, a balança se mantém em primeiro plano na frente da mulher, que permanece sentada com os braços cruzados. O ponto de vista é oblíquo e enquadra uma *porta-abertura* ao fundo (potencialmente "abrível"). Do lado direito, para onde pende o prato da balança, está a *sombra*¹⁸¹ da mulher projetada sobre quadros recostados à parede.

¹⁷⁹ No texto de Dostoiévski, a jovem salta da janela abraçada a uma imagem da Virgem.

¹⁸⁰ Mais adiante, há uma cena em que a mulher é filmada na mesma posição do marido nesse ambiente. No entanto, a prateleira-caixilho com os objetos é substituída por quadros recostados, reforçando a oposição entre o penhorista com os objetos de valor e a mulher com os objetos da arte.

¹⁸¹ A sombra é relacionada, muitas vezes, ao mito fundador da origem da pintura. Um casal vai se separar. Na noite de despedida, sob a luz do fogo, a mulher, entre o medo e o desejo, resolve desenhar com carvão, sobre a parede, o contorno do corpo amado *projetado*, para dar à sua ausência um traço material. Cf. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, capítulo 3: *Histórias de sombra e mitologias de espelhos*, pp. 109-159. A sombra sugere ainda: a noite, a escuridão, as trevas, a alma, coisa impalpável, imaterial, vulto, fantasma. Ela acrescenta à imagem do corpo, seu contorno opaco, quebra a sua unidade, sugere a dubiedade

A iluminação lateral com a forte presença das sombras é recorrente e nos remete novamente à escola do Norte. O braço da balança que pende na direção da sombra da mulher transforma a citação de Goethe em imagem, submetendo o conteúdo da história à concisão da forma. A composição da imagem e a relação plano e contra plano traduzem, visualmente, a metáfora fáustica, apontando, através da balança, da porta e dos objetos, para a consciência da escolha feita pela jovem.

Dir-se-ia que o homem de bem começa necessariamente aí mesmo onde chega o homem do mal. Mas por que é que não há antes uma escolha do mal que seria ainda desejo, uma escolha “pelo” mal em conhecimento de causa? A resposta de Bresson é a mesma de Mefistófeles de Goethe: nós diabos ou vampiros, somos livres para o primeiro ato, mas imediatamente escravos do segundo.¹⁸²

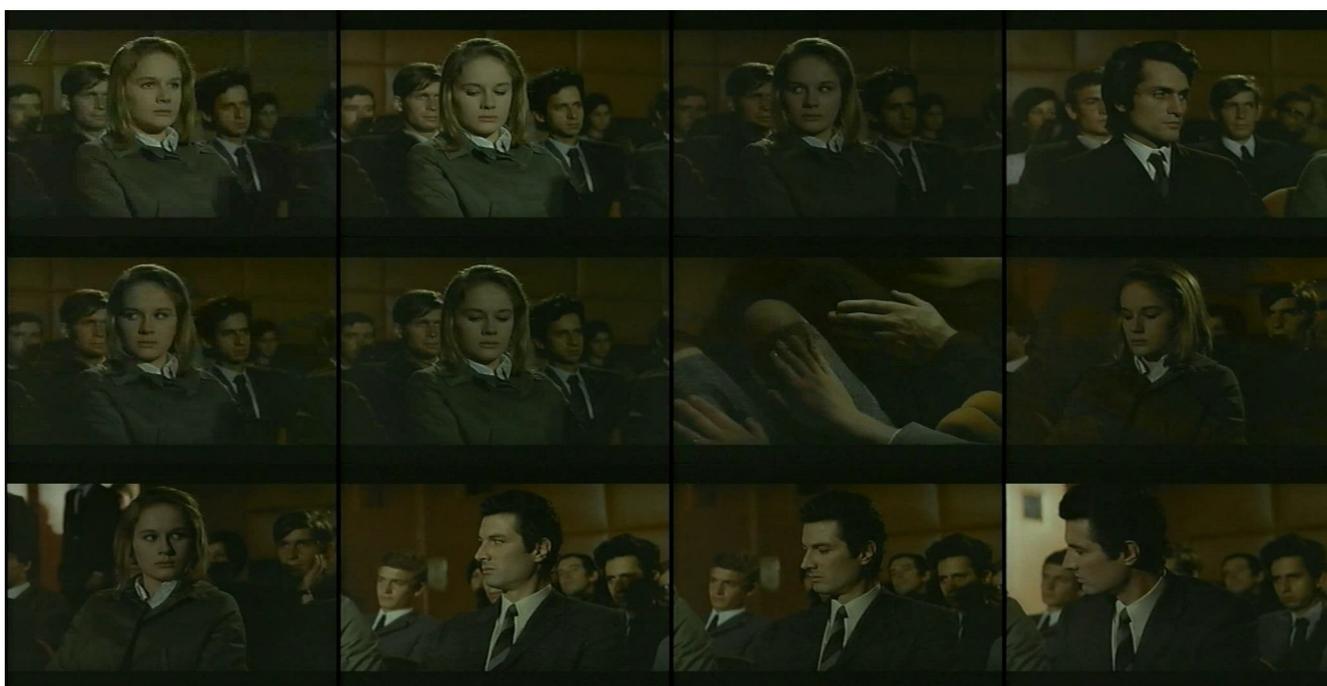
É o que acontece com a mulher (e com grande parte dos personagens bressonianos). A partir da escolha feita, do pacto selado, ela se torna escrava da própria escolha, submetida à graça ou ao acaso, ao embalo do vento que a conduz. Ela escolhe casar mesmo sem amor e sem crença na relação. A escolha recai sobre seu *modo de existência*, como diria Deleuze, e ela só conseguiria escapar através do suicídio, gesto maior de liberdade. Ele também é escravo da escolha que fizera, o trabalho do penhor. Submetido a trocar objetos de afeto por dinheiro, torna-se incapaz de amar. A posse é o seu modo de se relacionar com as pessoas, o que dificulta o estabelecimento de uma relação afetiva no casamento, mesmo que se esforce e viva esse conflito.



do próprio ser humano, dos seus sentimentos e pensamentos, evidencia formalmente a polifonia e os conflitos dos personagens e contribui, assim, para o *mise en abyme*.

¹⁸² DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento. Cinema I*, pp. 159-160.

Em apenas três momentos as mãos do casal se tocam em primeiro plano. No jantar de casamento, em que o penhorista coloca a aliança no dedo dela, gesto não correspondido pela mulher (é ele quem coloca a aliança no próprio dedo); na sequência do banheiro, em que ele devolve à mulher o sabonete e as mãos se tocam levemente por meio do sabonete escorregadio; e, já no fim do filme, quando a mulher está doente. Se em Bresson, a mão ocupa o lugar do afeto, constituindo um espaço de natureza tátil, em *Uma criatura dócil*, o afeto é submetido a um esvaziamento do amor do casal, ao silêncio, à impossibilidade da comunicação, à posse. As mãos seguem a lógica do penhor. Quando as mãos dos dois se tocam, ainda intermediadas pelos objetos, seja a aliança ou o sabonete, estamos ainda nesse terreno. Ele possui a mão da mulher pela aliança mas ela escapa. Só na doença as mãos se tocam realmente, mas já não se trata do amor mas da compaixão. Tanto a mulher quanto o marido são escravos de suas escolhas desamorosas, o casamento e o penhor. E o próprio olhar dos personagens é modulado por essas escolhas, nos *encadeamentos óticos*, como na sequência do cinema.



O marido, no quarto, pergunta para a empregada: “*Por que tivemos que aceitar o silêncio desde o início?*” Ele sai de quadro. Vemos os letreiros luminosos do *Paramount*

Elysees. No plano seguinte, o casal está sentado no interior de uma sala de cinema, vemos no fundo uma *porta-abertura*. O espectador se depara com a sua própria condição de espectador, compartilha com os personagens essa condição. Vemos o casal no cinema assistir a um filme, o filme dentro do filme. Situação típica do *mise en abyme* no cinema. No filme de época (o *teatro-fotografado*) dentro do filme, o protagonista beija uma mulher. No plano seguinte vemos a jovem *dócil*. Ela olha para fora, na direção da tela. Em seguida, seu olhar desvia para baixo e depois para a esquerda, guiando nosso olhar para o plano seguinte. Um belo jovem a observa. O olhar dele se move da mulher à tela e retorna à mulher. Ela recebe dele o olhar e volta a olhar para baixo, fazendo a passagem para a imagem das mãos. O leve movimento das mãos, que quase se tocam sobre as pernas, sugere a sensualidade do encontro, mas ela retrai. Os olhos baixos da mulher se dirigem, então, para a direita. O olhar vigilante do marido volta-se para a mulher, depois para baixo. Ele compreende a situação e muda de lugar com a esposa. A mulher ao centro conduz a passagem dos planos através do olhar, como diria Bresson: “*Montar um filme é ligar as pessoas umas às outras e aos objetos pelos olhares.*”¹⁸³ Ela olha para o fora-de-campo, para baixo, para a esquerda e para a direita, conjugando a *visão parcial* dos fragmentos das mãos, com uma espécie de *erotização* das bordas do quadro.¹⁸⁴ O fora-de-campo se amplia na sugestão de um possível encontro da mulher com um futuro amante. A mulher se coloca entre os dois homens. Seu olhar intermedeia a passagem de um a outro. O olhar é tratado como elemento rítmico e é decupado com rigor em todo o filme. Os modelos bressonianos são submetidos a uma marcação rigorosa do olhar e do gesto. A sequência é montada segundo a forma *rondó*: A-B-A-C-A-D... Uma forma clássica, que estaria na base da forma *sonata* em música. De uma maneira geral, o próprio interior do filme (excetuando créditos, prólogo e epílogo) se articula, sob a forma *rondó*, como vimos também em *Um condenado à morte escapou*. E o lugar do quarto, no presente, funciona como “A”. Temos aí uma estrutura básica: *quarto*, loja, quarto, zoológico-casamento-loja, *quarto*, cinema, *quarto*, loja, *quarto*, casa-teatro-banheiro, *quarto* etc. Todos os elementos são submetidos ao ritmo, desde o olhar e o gesto dos modelos no interior de um único plano, passando pela relação entre planos vizinhos, até a montagem final das sequências, na relação com o todo. Assim,

¹⁸³ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 24.

¹⁸⁴ BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*, p. 155.

o *encadeamento ótico* assume uma forte função de ligação rítmica entre os planos, para além da mera explicitação do conteúdo narrativo da sequência, como aponta Borges:

Mais que nunca no cinema, o olhar parece exercer uma função de desencadear uma ação/reação sem que haja forçosamente uma relação com a narrativa – como nos filmes de suspense, por exemplo – pois que essa ação/reação se dá justamente de uma maneira localizada. Não é um olhar que une os personagens (por cumplicidade ou rivalidade) ou um personagem a um objeto (por exemplo, a arma do crime) de modo primordial pelo desenvolvimento de uma intriga. É mais um olhar sobre o plano que o faz se engancha diretamente no plano seguinte, sem que ele produza uma significação outra que a formal, *localizada*, ligada a esse episódio único.¹⁸⁵

Por mais que haja a sugestão da atração entre a mulher e o possível amante, essa sugestão é submetida ao ritmo da ligação entre os planos, como se pode observar também na sequência do carro. Nessa sequência o olhar é restrito, aprisionado nos limites da moldura do espelho retrovisor. Ao redor do espelho, vemos ainda uma imagem obstáculo, uma região desfocada. A restrição da imagem amplia o trabalho do som, que pontua, junto ao diálogo, com a composição musical dos ruídos do carro, explorando as relações de não redundância entre o visual e o sonoro. O espectador é obrigado a acompanhar a sequência sem ter uma noção do que acontece fora do carro. A única imagem que aparece do exterior é um plano *desenquadrado* de um fragmento do carro se aproximando de outro. O diálogo sugere o risco do marido olhar para ela enquanto dirige. O risco do olhar. No fim da sequência os olhos da mulher se fecham à espera do impacto, enquanto os olhos do espectador se encontram cada vez mais atentos.



O filme utiliza o olhar dos personagens para refletir sobre o próprio olhar. “*Duas pessoas que se olham dentro dos olhos não vêem seus olhos, mas seus olhares.*”¹⁸⁶ Nesse sentido, produz-se uma caracterização formal do modo como os modelos olham. O olhar do penhorista, habituado à análise do valor dos objetos, se faz diretamente, um olhar central,

¹⁸⁵ BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*, p. 155 (trad. nossa).

¹⁸⁶ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 24.

brusco e objetivo. Após o casamento, esse olhar se torna vigilante, acompanhando cada passo da mulher, suas saídas da loja, as vendas que ela faz. Seu olhar se dirige à casa e aos objetos, um olhar lançado à posse, relacionado à prisão e ao controle. Até mesmo sua escrita está relacionada aos objetos adquiridos no livro da loja de penhor. O olhar daquele que retém. Seu olhar se lança ainda à televisão, ao jornal, à palavra cruzada (*escolas da desatenção*), um olhar atento ao valor e à vigilância e desatento ao resto. Ele indaga, sem cessar: “*como foi que eu não vi, eu estava cego, não a percebi*”. Seu olhar está vinculado ao engano, à cegueira, à desconfiança, à ilusão, à ilação. Ele vê a mulher, mas não compreende. Espera que ela lhe devolva o olhar, mas o olhar dela desvia, se fecha, rebate em outra coisa. A tal ponto que, já no final, a mulher no caixão, ele implora: “*Abra os olhos um segundo. Por apenas um segundo.*” E o que se vê é a nudez da morte, um corpo exposto, incapaz de devolver qualquer coisa. Evidencia-se a cisão do próprio olhar. A impossibilidade de ser visto por aquele corpo é que desencadeia um drama ótico-material. Nesse sentido, o *mise en abyme* funciona como um sofisticado sistema de aprisionamento do olhar. O próprio olhar da mulher se caracteriza pelo desvio. Ela, que vem de fora, em sua mobilidade volta sua atenção para o campo das artes, da pintura, do cinema, do teatro. O olhar da mulher busca um terceiro, uma alteridade, um amor. Ela responde ao olhar certo do penhorista com o desvio ou mesmo cerrando os olhos. Seu olhar é ambíguo, incerto, intermitente, variando para baixo quando vê o marido, num movimento suave de recusa. Poucas vezes o seu olhar se sustenta como na banheira, no café da manhã, ou na sequência da arma. Mas, quando, finalmente, seu olhar se mantém no fora-de-campo, é para escapar a esse sistema de aprisionamentos e rebatimentos e se lançar em queda no vazio, na invisibilidade. Assim, se o espaço se comunica pelas aberturas das portas, é para colocar em questão a própria incomunicabilidade que se estabelece entre o casal. Do mesmo modo, se ambos passeiam por teatros, parques, museus, lançando, cada um à sua maneira, um olhar perscrutador, é para colocar em questão a impossibilidade do olhar e da relação, instaurando o silêncio e a solidão rodeados pelos meios de comunicação. Como diria Bresson: “*A incomunicabilidade das pessoas é a base do que eu faço.*”¹⁸⁷

¹⁸⁷ BRESSON, Robert. in: WEYERGANS, François. *Robert Bresson: nem visto, nem conhecido*. Série Cineastas do Nosso Tempo, França, 1994, documentário.

Se por acaso, imprudentemente, declarássemos: a comunicação é impossível, deveríamos saber que tal frase, evidentemente abrupta, não é destinada a negar escandalosamente a possibilidade da comunicação, mas a despertar a atenção sobre esta outra palavra que fala somente quando ela começa a responder à outra região que não rege o tempo da possibilidade. Neste sentido, sim, devemos por um tempo dizê-lo, mesmo que o esqueçamos logo: a “comunicação”, para retomar uma expressão aqui deslocada, visto que não há termo de comparação, a comunicação existe somente quando ela escapa ao poder e quando se anuncia nela a impossibilidade, nossa dimensão última.¹⁸⁸

Multiplicar as imagens para impedir a visão, ampliar as aberturas para evidenciar a separação, conviver com os meios de comunicação e com o intenso ruído da vida moderna para chegar ao silêncio e à mudez, passar do presente ao passado com fluidez para marcar a separação temporal do marido diante do corpo da mulher, fazer das mãos instrumento da troca para esvaziar o afeto, encadear pelo olhar para mostrar a cegueira. O que separa põe em comunicação, o filme evidencia os limiares, conduzindo o *mise en abyme* por diferentes funções. De um lado, o fechamento que multiplica a imagem e os quadros, e aprisiona os personagens no espaço, de outro lado, a evidência da imagem como limiar aberto ao tempo. O filme trabalha os opostos e evidencia a impossibilidade da resolução dos conflitos interiores, levando a personagem ao suicídio. O tema do suicídio é recorrente ao longo da obra de Bresson, desde a sugestão da morte de Mouchete, atingindo a radicalidade da escolha em *O diabo provavelmente*, em que o suicida convida um amigo para assassiná-lo e vê nesse gesto a conclusão lógica da impossibilidade do debate e do discurso na sociedade contemporânea.¹⁸⁹

Enquanto *Uma criatura dócil* se inicia com o suicídio da mulher, no filme seguinte, *Quatro noites de um sonhador* (1971), uma mulher é impedida de saltar do alto de uma ponte logo na primeira sequência. Mesmo no interior do primeiro filme, fazem-se referências ao tema do suicídio indiretamente através de um segundo nível do *mise en abyme*, que se articula por um sistema de citações. Inicialmente, pela própria história do Fausto de Goethe, que, em determinado momento, atormentado pelo conflito de desejar o bem e produzir o mal, o protagonista tenta pôr fim ao pacto, acabando com a própria vida, mas Mefistófeles o impede de beber o veneno (não seria a morte, mas o amor que o

¹⁸⁸ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita. A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 93.

¹⁸⁹ Cf. DANEY, Serge. *O órgão e o aspirador (Bresson, o diabo, a voz off e alguns outros)*. In: *A rampa*, pp. 189-200.

libertaria do pacto, ao contrário do que acontece em Bresson). Depois, pela história de *Hamlet*, que, atormentado pela dúvida da vingança contra o tio que matara o rei para ocupar o trono e possuir a rainha, o personagem questiona a validade da própria vida em meio a tamanho tormento, na célebre passagem:

HAMLET: Ser ou não ser – eis a questão. Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer – dormir –
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa.
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
Com um simples punhal? Quem agüentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,
Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
A fugirmos pra outros que desconhecemos?
E assim o matiz natural da decisão
Se transforma no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho
Perdem o nome de ação.¹⁹⁰

Ao contrário de Hamlet, a jovem dócil simplesmente salta da varanda, sem hesitação, sem obstáculo. Ela escapa das *afrontas do opressor, das pontadas do amor humilhado, das delongas da lei, da prepotência do mando, da vida servil*, como quem se torna incapaz de ver o guardião da porta e atravessa. A passagem se faz como a impossibilidade de escapar à primeira escolha, que a conduz a uma não escolha, o que dá

¹⁹⁰ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997, tradução de Millôr Fernandes, pp. 63-64.

um caráter ainda mais contundente ao suicídio. Ela vive o conflito da escolha e da não escolha. O suicídio já não é escolha, mas a própria impossibilidade da escolha, da qual ela se tornou *escrava*. Uma espécie de predestinação que estaria na base do pensamento jansenista. Em *Hamlet*, porém, o pensamento impede o suicídio e o personagem busca um sentido para a tarefa que lhe foi atribuída, como afirma Heliadora:

Por que motivos essa tragédia, mais do que outras, é tão fascinante? Uma das respostas mais freqüentes é a de que o *Hamlet* seria uma metáfora da própria vida: a um homem é imposta uma tarefa que ele não buscou, mas da qual tem de se desincumbir, como a todos nós é dada a vida que temos de levar avante. O grande processo Hamlet, na verdade, é constituído exatamente por sua procura de um sentido, uma integração, uma validação, da tarefa que lhe foi proposta.¹⁹¹

Se a mulher, insubmissa, atira-se para fora de casa, como a própria *vigilâmbula* que se tornara, a situação do marido é diferente. Ele é obrigado a viver o conflito interior irresoluto, do qual não consegue se desincumbir, e que o aprisiona no circuito do pensamento, liberando a palavra. “*Mas por que, então, eu saí? E ela...? Por quê? Por quê?*” Por alguns minutos ele a teria impedido de pular (a ação do acaso?). Ele busca um sentido e o pensamento o impede de agir, como vemos na sequência em que ele se encaminha para o bairro francês, *Gare du Nord*, numa referência à cena do suicídio filmada por Jean Rouch. No curta que se tornou um dos marcos do cinema direto (mesmo se tratando de uma ficção), um homem e uma mulher caminham sobre a ponte. Eles acabaram de se conhecer e ele tenta seduzir a mulher. Por fim, ele se joga do alto da ponte, sobre os trilhos dos trens.¹⁹² Em *Uma criatura dócil*, o marido, de dentro da loja, escuta o canto da mulher. Ela por pouco não o matara, anteriormente, na sequência da arma. Mais tarde, desesperado por perceber que a mulher o ignorava (ela cantava apenas na ausência dele), o penhorista sai da loja e se encaminha para o *Gare du Nord*, sugerindo a idéia do suicídio, mas ele não teria coragem de se atirar da ponte, como o personagem de Rouch.¹⁹³

¹⁹¹ HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997, p. 100.

¹⁹² O filme *Gare du Nord* (Jean Rouch, 1965) compõe a série *Paris vu par...* Cf. OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. <http://www.contracampo.com.br/60/garedunord.htm> Acesso em 02 de Maio de 2008.

¹⁹³ A construção da imagem do penhorista como covarde é também exposta no diálogo com a mulher, em que ela descobre que o marido teria sido expulso do regimento militar por se recusar a enfrentar seu opositor num duelo.



Há uma segunda referência, ainda mais evidente, ao teatro de Shakespeare. A sequência do teatro é filmada como teatro. Vemos o palco onde decorre a cena final de *Hamlet*, intercalado pela imagem da mulher à frente do marido, assistindo à peça. Ao final, a mulher chega em casa e recorre ao livro de Shakespeare, notando que foi suprimida da encenação justamente a passagem em que o personagem Hamlet orienta os atores acerca da peça que há dentro da peça (a própria peça de Shakespeare apresenta uma estrutura de *mise en abyme*). A mulher lê a passagem enquanto vemos o texto do livro em primeiro plano. Hamlet aconselha dois ou três atores sobre o modo como se deve declamar o texto, pronunciando cada palavra com cuidado e exatidão. Deve-se deixar que as palavras fluam sobre a língua com delicadeza e não como a maior parte dos atores costuma fazer, berrando e gesticulando sem medida, ferindo os ouvidos do público, sem a necessária sobriedade que engrandece a ação. Conselho que o próprio Bresson adota na relação com as vozes de seus modelos. Um *mise en abyme* em vários níveis. Primeiro, na própria peça dentro da peça de Shakespeare, em que o autor utiliza o personagem para refletir sobre o modo como o texto era declamado na época (é quase um desabafo do autor que parecia não suportar a péssima leitura de seus textos).¹⁹⁴ Depois, num segundo nível, o personagem do filme percebe que a passagem foi suprimida e lê o conselho de Hamlet aos atores, o que nos faz pensar também que, do ponto de vista da mulher, a dramaturgia da peça interior ao filme não teria seguido a proposta de Hamlet (uma sutil crítica ao teatro). Num terceiro nível, a leitura que ela faz também serve para si mesma, que está a “*atuar*” seguindo o princípio da contenção, do

¹⁹⁴ Heliodora observa que, ao contrário dos grandes monólogos filosóficos escritos em verso, essa passagem, dirigida aos atores, é escrita em prosa “(...) porque é convenção do teatro elisabetano um príncipe falar em prosa quando seu interlocutor pertence a classe social muito inferior à sua (e Shakespeare sabia muito bem como eram considerados os atores)”. Cf. HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*, p. 107.

cuidado com as palavras e do comedimento. Por fim, o próprio Bresson, ao utilizar seu modelo para pensar a expressão da voz, explicita seu ponto de encontro com a proposta estética Hamlet-shakespeariana na direção dos modelos, e critica, ainda, o modo teatral, dramático e espetacularizado como, normalmente, os textos são declamados no *cinema*. Reproduzimos a seguir a citação de Shakespeare:

Cena II:

Elsinor. Sala do castelo (Entram Hamlet e dois ou três atores)

Hamlet: Peço uma coisa, falem essas falas como eu as pronunciei, língua ágil, bem claro; se é pra berrar as palavras, como fazem tantos de nossos atores, eu chamo o pregoeiro público pra dizer minhas frases. E nem serrem o ar com a mão, o tempo todo (*faz gestos no ar com as mãos*); **moderação em tudo**; pois mesmo na torrente, tempestade, eu diria até no torvelinho da paixão, **é preciso conceber e exprimir sobriedade – o que engrandece a ação**. (sublinhado nosso).

Ah, me dói na alma ouvir um desses latagões robustos, de peruca enorme, estraçalhando uma paixão até fazê-la em trapos, arrebrandando os tímpanos dos basbaques que, de modo geral, só apreciam berros e pantomimas sem qualquer sentido. A vontade é mandar açoitar esse indivíduo, mais tirânico que Termagante, mais heróico do que Herodes. Evitem isso, por favor.¹⁹⁵

Do mesmo modo, Bresson instruíra seus modelos para que se abstivessem dos excessos da expressão dramática, para que não carregassem a palavra de sentimento preconcebido, nem pelo hábito do teatro, a fim de buscar uma liberdade da voz regida pela moderação, pela sobriedade, pelo automatismo e pela repetição. Os modelos não deveriam pensar no que diziam, deveriam apenas dizer as palavras, sentindo sua sonoridade, seu timbre. “*Modelos que se tornaram automáticos (tudo pesado, medido, cronometrado, repetido dez, vinte vezes) e soltos no meio dos acontecimentos do seu filme, suas relações com as pessoas e os objetos em torno deles serão precisas, pois não foram pensadas.*”¹⁹⁶ O modelo é mecânico por fora e livre por dentro, e a magia do cinematógrafo faz desaparecer o mecanismo para revelar sua *essência*, sua *substância*. A voz torna-se, assim, instrumento de precisão, *alma feita carne*, através da repetição.

Submeta seus modelos a exercícios de leitura próprios a equalizar as sílabas e suprimir todo efeito pessoal desejado. O texto uniformizado e ordenado. A expressão que pode passar despercebida obtida por desacelerações e acelerações quase imperceptíveis, e pelo fosco e brilhante da voz. Timbre e velocidades.¹⁹⁷

¹⁹⁵ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, p. 67, grifos nossos.

¹⁹⁶ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 31.

¹⁹⁷ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 85.

Bresson busca uma *pronúncia* do texto – como bem definiu Barthes – em oposição à *articulação*. Para Barthes, a *articulação* teria um aspecto ideológico que contamina o texto musical com sentidos preconcebidos, com uma clareza semântica, que reduziria a potencialidade da expressão, pois

(...) *articular* é mascarar o sentido de uma clareza parasita, inútil, sem que seja, por isso, luxuosa. E essa clareza não é inocente; ela arrasta o cantor para uma arte perfeitamente ideológica, da expressividade, da dramatização: a linha melódica quebra-se em estilhaços de sentido, em suspiros semânticos, em efeitos de histeria. Pelo contrário, a *pronúncia* mantém a coalescência perfeita da linha do sentido (a frase) e da música (o fraseado).¹⁹⁸

A *pronúncia* seria, portanto, uma expressão mais próxima da materialidade do texto musical, destituída de uma liberdade de interpretação, em que o cantor pudesse modular o texto à revelia da escrita. Talvez Barthes concordasse com Bresson nesse aspecto: “*Não se deve interpretar nem um outro, nem a si mesmo. Não se deve interpretar ninguém.*”¹⁹⁹ A interpretação contamina o texto, como na articulação, impedindo a vivência da expressão. Daí a importância do automatismo, como nos pianistas virtuosos, como diz Bresson, que simplesmente tocam as notas no momento preciso, sem tentar *esclarecer* o sentido do fraseado musical. Do mesmo modo, é preciso que os modelos repitam o texto até esvaziar seu sentido, para, a partir daí, dar início ao trabalho da expressão. Dessa forma, a citação da passagem omitida na peça de Shakespeare representa quase um manifesto de princípios compartilhados por Bresson com o autor do teatro na relação com a *pronúncia* do texto, e mais um elemento da composição em abismo do filme.

O filme produz ainda várias outras referências, tais como a discussão sobre o modo como todos os seres são constituídos, em sua origem, por uma mesma matéria diferentemente arranjada (*para um rato, para um elefante, para um homem*) e a visita ao museu de paleontologia, onde vemos as vitrines com os esqueletos; a obra de arte contemporânea e a existência ou não de um abismo entre a pintura e a instalação (exposta ao espectador), na visita ao *Museu Nacional de Arte Moderna da França*, atual *Museu George Pompidou*; o documentário sobre a Segunda Guerra Mundial, que passa na

¹⁹⁸ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 228.

¹⁹⁹ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 56.

televisão, narrando o conflito entre tropas inglesas e alemãs; a visita ao museu do *Louvre*, onde vemos o quadro de uma mulher adormecida e o marido diz que a esposa o teria feito ver as mulheres como instrumento de prazer; a seqüência em que a mulher se encontra sentada no chão, defronte a um toca-discos, escutando atentamente a música barroca do compositor inglês Henry Purcell, enquanto o marido faz palavras cruzadas no jornal, desfocado em primeiro plano. Escutamos a música enquanto vemos a atitude compenetrada da mulher, que também escuta o vinil, um dos planos mais longos do filme, que convoca a atenção do espectador e articula a narrativa;²⁰⁰ o momento em que a mulher folheia um livro com pinturas de Manet. Não vamos discutir detalhadamente cada um dos exemplos citados, mas gostaríamos de retomar a importância de Manet e a relação de Bresson com a pintura na composição do filme.

Se, como vimos, a pintura holandesa faz da percepção visual o caminho para o conhecimento do mundo, o Impressionismo levaria ao extremo essa concepção, ao tentar transpor para a tela a própria sensação provocada pela visão do pintor, e colocar à pintura a tarefa impossível de representar não mais o conhecimento *objetivo* do mundo, mas a percepção *subjetiva* da duração. Desse modo, o Impressionismo viria romper com o formalismo estático da pintura acadêmica e ampliar o deslocamento do olho sobre a superfície do quadro, dotando-o de movimento (seja o movimento do traço que se faz evidente ou mesmo o movimento dos objetos, fumaças, nuvens, locomotivas, que se tornam temas dessa pintura).²⁰¹ Muito se discutiu sobre a importância de Manet,²⁰² considerado o primeiro pintor moderno, que teria inaugurado o próprio movimento Impressionista (mesmo que o autor rejeitasse tal denominação). Para além de tentar reproduzir a ampla discussão acerca do autor, buscaremos, resumidamente, recapitular os traços fundamentais que poderiam contribuir para a compreensão do filme: a negação da eloquência da pintura monumental acadêmica, a relação com a pose dos modelos retratados, a transformação da

²⁰⁰ A seqüência ocorre por volta de 1h08'38". O marido afirma: "*Ela parecia derrotada, humilhada. Eu sentia pena dela. Mas sentia também uma certa satisfação. Nossa desigualdade me agradava.*" A seqüência parece se configurar como um ponto culminante da tensão dramática do filme, evidenciando ainda mais a distância entre o casal (ele se comprazia da situação, do sofrimento da mulher, sem escutar a música, enquanto ela adota uma atitude de recolhimento como se já aceitasse o desfecho a que seria conduzida), produzindo a mudança de direção da tensão dramática. A seqüência articula a narrativa: antes, os passeios, as tentativas, depois, o desespero e a doença. Após a seqüência, o marido se encaminha para o *Gare du Nord* e a doença da mulher se agrava.

²⁰¹ Cf. AUMONT, Jacques. *O olho interminável*.

²⁰² Bataille, Valéry, Malraux e Bonitzer são apenas alguns dos autores que escreveram sobre o pintor.

perspectiva e o achatamento da imagem, o princípio da indiferença, a proximidade com os efeitos produzidos pela fotografia.

Por volta dos 23 minutos do filme, no plano 146, a jovem folheia um livro com pinturas de Manet. Vemos três quadros de mulheres, dentre eles o famoso quadro *Olympia*. Para o espectador contemporâneo (especialmente para nós, no Brasil) é difícil imaginar os motivos que causaram escândalo a uma multidão de espectadores da obra no salão de Belas Artes de Paris em 1865. Segundo Bataille, o escândalo se deve não apenas às aberrações da figuração, como muitos críticos teriam apontado, mas ao modo como a pintura expõe a decadência da aristocracia e da representação acadêmica. Manet parte da obra renascentista de Ticiano (*Vênus de Urbino*, 1538), de quem toma emprestado o esquema gráfico de composição. No entanto, no lugar da deusa do Olimpo, Manet retrata uma prostituta (daí a ironia do título *Olympia*) olhando diretamente nos olhos do espectador, que é colocado no lugar de cliente. O olhar nu da meretriz devolve ao espectador seu olhar. Ela expõe a nudez, não apenas do corpo, mas da própria forma da pintura. Manet parte do esquema formal da pintura *narrativa* italiana para produzir um *apagamento* do texto pelo quadro, como diria Bataille:

Em sua exatidão provocante, ela não é *nada*; sua nudez (ela é verdadeira acerca do corpo) é o silêncio que se libera como de um navio encalhado, de um navio vazio: é o que ela é, o “horror sacro” de sua presença – de uma presença cuja simplicidade é a da ausência.²⁰³

O trabalho do artista se faz em silenciar o discurso monumental do passado e imprimir sobre a representação um *duro realismo*. A suavidade das formas e dos contornos, a perspectiva e a nuance do detalhe são substituídos por uma simplicidade escancarada, que achata a imagem e, segundo Bonitzer, a torna obscena, um tipo de obscenidade que se faria evidente com o excesso de semelhança, característico do processo fotográfico recém inventado (uma semelhança *pura, sem mediação, objetiva*, inassimilável, própria da fotografia médica, científica e pornográfica). Desse modo, Bonitzer afirma que Manet teria inaugurado uma era da “*semelhança cínica*” (*ressemblance éhontée*),²⁰⁴ ao explorar relações entre o pintor e a fotografia.

²⁰³ BATAILLE, George. *Manet*. Genève: Editions d’Art Albert Skira S.A., 1983, p. 62 (trad. nossa).

²⁰⁴ BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*, p. 65.



Cena de *Uma criatura dócil*;

Olympia (Manet, 1863);

Vênus de Urbino (Ticiano, 1538)

Olympia emerge nua como mulher, e não como deusa, tornando-se a negação do mundo majestoso do passado, “*negação do Olimpo, do poema e do monumento mitológicos, do monumento e das convenções monumentais.*”²⁰⁵ Desse modo, para Bataille, *Olympia* teria o valor de uma *operação* de destruição do sujeito, substituindo a eloquência pelo silêncio dos seres prosaicos, e que conduziria a prostituta à qualidade indiferente de *natureza morta*, um objeto frio e cadavérico exposto ao olhar em sua nudez.

Em oposição ao passado majestoso, a *insignificância* toma lugar e Manet se põe a retratar pessoas comuns com uma profunda indiferença, expressa na simplicidade do traço e na destruição da pose dos modelos. Sua pintura “*põe a emoção em suspenso e destrói toda possibilidade de ênfase, fazendo emanar um pathos moderno, um pathos ‘opaco’*”,²⁰⁶ alcançando, em seus quadros, os efeitos desencadeados pela fotografia, como, por exemplo, um tipo de *perspectiva telescópica*. Bonitzer afirma que o pintor rompe com a noção tradicional de perspectiva (que sofre um achatamento), fazendo o fundo do quadro aparecer como visto por uma teleobjetiva (que ainda não existia). Essa *representação telescópica* produz um espaço de natureza *tátil*, na medida em que destrói as distâncias, proporcionando uma “*interpenetração generalizada das partes heterogêneas da paisagem,*”²⁰⁷ além de suprimir o ponto de vista tradicional, tornando instável o lugar do espectador. A objetividade imitativa da percepção ocular dá lugar a uma lógica da sensação, que produz um espaço interior, subjetivo e, segundo os termos de Bonitzer, deixa a *objetiva desconcertada*.

²⁰⁵ BATAILLE, George. *Manet*, p. 65.

²⁰⁶ BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*, p. 74.

²⁰⁷ BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*, p. 43.

A “objetiva desconcertada” é uma arte do primeiro plano, das mudanças de ângulo, dos múltiplos instantes. O observador deve operar no tempo, mas um tempo imanente ao sujeito e ao objeto e que o situa sempre em desequilíbrio, segundo uma visão sempre incompleta, sempre parcial: primeiro plano e fora-de-campo.²⁰⁸

A proximidade ao universo bressoniano parece evidente: a negação da eloquência, a supressão da emoção e da dramatização, a economia do gesto dos modelos, a produção de *imagens insignificantes (não significantes)*, a indiferença, a fragmentação da imagem e a visão parcial e incompleta do espaço, que assume uma natureza *tátil*, a destruição do ponto de vista, o achatamento da imagem a partir de uma *perspectiva telescópica*.

Quando Bresson propõe *achatar as imagens como com um ferro de passar roupa*, vários autores, como, por exemplo Paul Schrader, buscam esse achatamento nos ícones bizantinos da idade média, o que identificaria os personagens bressonianos a *objetos de veneração*, e tornaria a experiência do espectador próxima ao êxtase religioso.

No entanto, pelo menos em relação ao filme em questão, acreditamos que a noção de achatamento da imagem está mais próxima da *perspectiva telescópica* de Manet. O achatamento é produzido por uma forte redução da profundidade de campo, que comprime a imagem, tornando o fundo do quadro desfocado. A distância entre o primeiro plano e o fundo do quadro é reduzida, confundindo seus limites.

Por fim, em relação à destruição do ponto de vista, perguntamo-nos a quem atribuir esse olhar que se lança sobre o espaço do quarto, onde a mulher jaz sobre a cama. Não se trata de um olhar subjetivo de nenhum personagem, mas ao mesmo tempo é um olhar que se coloca na cena, que insere o espectador no espaço da representação, um *olhar subjetivante*, como discute Cristian Borges:

Uma câmera cujo olhar não pertence a nenhum personagem em particular, mas que produz um olhar subjetivo, conduzindo e engajando nosso olhar de espectador. O espectador adquire assim uma consciência da existência da câmera e de seu olhar, aquele que se prende ao seu. O olhar da câmera se torna o olhar do *espectador-testemunha* do personagem.²⁰⁹

²⁰⁸ BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*, p. 60.

²⁰⁹ BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*, p. 184.

A câmera baixa, próxima, oblíqua, produzindo leves movimentos que acompanham o deslocamento dos corpos pelo espaço, aproxima o espectador do espaço da cena. O espectador se torna testemunha do sofrimento do marido, e se engaja no circuito de olhares que se rebatem, desviam e se fecham, um circuito no qual o olhar consciente do próprio espectador vem fazer parte.

Tentamos discutir ao longo da análise o modo como se produzem as *operações* da imagem em *Uma criatura dócil*, situando o processo do *mise en abyme* no centro dessas operações em vários níveis, desde a composição espacial do plano, passando pela evidência da imagem como limiar aberto ao tempo, até um sistema complexo de citações e referências. Acreditamos que o *mise en abyme* se constitui como uma tradução formal e rítmica do próprio desencontro do casal, que conduz a mulher ao suicídio e o marido à incompreensão, engajando o olhar do espectador por entre espaços especulares, e constitui uma espécie de pedagogia visual, que coloca em questão não só a visão como a própria natureza da imagem. Para terminar, gostaríamos de evocar o texto final do filme:

-É hereditária a habilidade dos passarinhos mais novos em emitir o som particular de suas espécies, ou isso se aprende pela escuta, pela imitação?

-O que podemos fazer?

-Parece quase certo que, num grau variável, cada pássaro possui uma predisposição ao canto característico de sua espécie.

-Nós devemos abandonar tudo e partir.

-Pra onde?

-Eu imaginava que partir seria tudo, que a solução definitiva seria partir.

-Qualquer lugar. Pra longe... com espaço e sol. Nós teremos uma nova vida juntos.

-Mas nós não seremos novos.

-Sim, seremos.

-Pode alguém mudar?

-Completamente.

-Nossos desentendimentos e tristezas vão desaparecer. Nada vai restar. Você vai deixar que eu te adore, que eu te admire.

-Eu quero algo mais.

-Por que? Eu te amo. Eu sempre vou te amar. Não é suficiente? Aquele evento terrível, quando te encontrei no Boulevard Lannes, eu vi quão compreensiva você foi, repelindo aquele rapaz. Quão inocente, também.

-Nessa manhã ela ainda estava viva. Eu estava tocado por sua calma. Eu tossi a noite toda.

-Eu serei uma mulher fiel. Eu vou respeitá-lo.

-Eu a beijei loucamente como um marido após uma longa separação. Mas por que então eu sai? E ela...? Por que? Por que?

-Algum problema, senhora?

-Nenhum, deixe-me. Não. Venha aqui.

-Vocês se reconciliaram? Está feliz?

-Sim, Ana, estou feliz.

-Abra os olhos. Um segundo. Por apenas um segundo.

Então o caixão é lacrado. Para o penhorista, era preciso partir, viajar, sair daquele espaço. Para ela, já não era possível escapar ao espaço, era preciso escapar ao tempo, lançando um olhar firme no fora-de-campo, onde a visão poderia se libertar desse sistema de aprisionamento do olhar. O caixão fechado evidencia a impossibilidade definitiva do olhar. O corpo da mulher não é mais capaz de devolver ao marido o que ele tanto buscava. O corpo vidente abandonou a condição visível e se tornou objeto, cadáver, dejetivo, sem olhar, evidencia-se a radical cisão do ver, “*quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.*”²¹⁰ A porta, que inaugura o filme como abertura, mantendo-se sempre aberta, torna-se o lacre do caixão, o fechar definitivo dos olhos. Encerra-se qualquer possibilidade de passagem, de abertura, de olhar, como diria Didi-Huberman, fazendo da caixa de madeira, um volume que mostra a perda de um corpo e deixa ao marido a evidência da perda do corpo que no caixão se encerra, e que faria o personagem de Dostoievski ver em todas as coisas, a própria imagem da morte, como na passagem final (suprimida do filme):

Dizem que o Sol dá vida ao universo. O Sol está nascendo, olhem para ele, por acaso não é um cadáver? Tudo está morto, e há cadáveres por toda parte. Os homens estão sozinhos, rodeados pelo silêncio – isso é a terra!²¹¹



²¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, p. 34.

²¹¹ DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Uma Criatura Dócil*, p. 83.



Esquecemos demais a diferença entre um homem e sua imagem

Robert Bresson



Penhor: *termo jurídico, 'garantia dada pelo devedor ao credor'; na língua comum, tomou o sentido geral de 'garantia, penhor, prova, segurança'; na língua poética da época imperial, pignôra, neutro pl., designa os 'penhores do amor', isto é, 'as crianças infantês' e se aplicou em seguida a toda pessoa bem querida.*



Ensaio para aberturas

ou onde é a saída?

Adivinhação, esse nome, como não associá-lo às duas máquinas sublimes que eu utilizo para trabalhar? Câmera e gravador, levem-me para longe da inteligência que complica tudo.

Robert Bresson

A porta é aberta. Yvon é conduzido pelos guardas através da porta. O público se mantém na penumbra, como uma silhueta indiferente, amontoada e despersonalizada, observando, não o personagem, mas a *porta-abertura* por onde ele passou. A atenção se desvia da ação e o olhar se mantém no espaço vazio no limiar da porta, paralisado em direção ao passado do personagem, do filme, da obra, da vida, no vazio através do qual o pensamento encontra sua potência. O espectador parece ocupar o lugar de dentro do quadro, vê a si mesmo projetado na imagem do público que se mantém de costas. Um público imóvel e silencioso, como numa fotografia. Olhamos a porta à espera do que virá. Interrompe-se assim a obra de Bresson, com o último plano do último filme em *O dinheiro* (1983), um final, não uma conclusão. Tal como no filme, terminamos nosso texto como quem ainda mantém o olhar sobre a porta aberta por onde alguém já passou, por onde teria passado o texto em seu esforço de *complicar tudo*, como diz a última das *notas sobre o cinematógrafo*.

Quais são as questões que esse texto pode manter entreabertas? O que fazer com as dúvidas que ficaram? Tentaremos dizer das dúvidas, não apenas para expor sua fragilidade, mas por acreditar que, tal como nas paredes rachadas que sustentam os créditos dos filmes de Bresson, desde *Os anjos do pecado* a *Um condenado à morte escapou*, por entre essas brechas pode haver um bocado de coisa a se descobrir.

Curiosamente, chegamos a Bresson atraídos pelo silêncio. Esse projeto chegou a se chamar, em algum momento, *O silêncio na obra de Robert Bresson*. Um silêncio difícil de definir, que variava entre a ausência de som e a orquestração dos ruídos mínimos. Por vezes, ele surgia também como um elemento sonoro de oposição, como uma diferença, como aquilo que se seguia a um som forte, o eco da última palavra, a lembrança do estrondo. Pensamos em possíveis relações entre Bresson e Webern, compositor da segunda escola de Viena, conhecido por incorporar o silêncio como elemento de composição, como qualquer outro parâmetro musical. Um compositor que escrevia com um apagador, como diria Murray Schafer. Pensamos também em buscar nas pesquisas de John Cage, as várias acepções que o silêncio recebeu, desde a sua impossibilidade física, até o silêncio como

indeterminação ou como elaboração do acaso. Todas essas possibilidades de pesquisa ficaram pelo caminho e se mantêm latentes, à espera, ecoando em silêncio.²¹²

Ainda assim, o silêncio povoa nosso trabalho do começo ao fim. Desde a situação do prisioneiro oprimido pelo silêncio que imobiliza o corpo, que paralisa o movimento na contenção dos ruídos que podem conduzi-lo à morte, o silêncio como companheiro vigilante, ao silêncio que se estabelece entre o casal em *Uma criatura dócil*, que evidencia a impossibilidade e a falência da relação. O silêncio parece ocupar um papel estrutural nos filmes de Bresson, o que mereceria um estudo mais detalhado. O que esse silêncio significa para o espectador? De que modo ele seria ou não capaz de manter o espectador na disjunção, quebrando a lógica realista naturalista do cinema da transparência e instaurando um outro tipo de relação entre a imagem e o som? Como o silêncio pode ser percebido como silêncio no cinema? Quais são as diferenças entre a experiência perceptiva do silêncio e a sua compreensão conceitual? Enfim, há uma multiplicidade de questões que poderiam ser discutidas, não apenas no cinema de Robert Bresson, a partir da questão do silêncio no cinema e que nosso texto apenas suscita.

Ainda do ponto de vista das relações do cinema com o sonoro, há muito que se discutir. Qual é a real importância e relação entre, por exemplo, as experiências da música concreta dos anos 1940, que já utilizavam sons gravados para a composição musical, e a concepção, não apenas musical, mas sonora, do cinema que se fez a partir da invenção do gravador? O trabalho de Bresson parece apontar algumas convergências possíveis e tentamos expor na análise como esse sofisticado trabalho de capturar os sons desorganizados da natureza e submetê-los a uma nova organização parece se aproximar dos princípios de composição musical de Pierre Schaeffer e Pierre Henri, por exemplo, no campo da música concreta. Já diz o título, *Notas sobre o cinematógrafo*, e a palavra “nota” pode ser compreendida em sua dupla acepção, não apenas anotações sobre cinema, mas também como notas sonoras. Em que medida a experiência do cinema também não teria impulsionado as experimentações no campo musical?

²¹² O texto de Heloísa Valente nos parece uma importante referência nesse sentido, na medida em que apresenta um amplo percurso da noção de silêncio ao longo dos anos, no campo musical, desde o ruído às composições contemporâneas. Cf. VALENTE, Heloísa. *Os Cantos da Voz – Entre o Ruído e o Silêncio*, São Paulo: Annablume editora, 1999.

É certo que na maior parte das produções cinematográficas na história do cinema, o som tem sido relegado a segundo plano, ocupando um papel de conferir mais realismo à ilusão cinematográfica através da sincronia, ou mesmo conduzindo o espectador através de mecanismos de sugestão emocional que passam como que inconscientes para grande parte dos espectadores. É assim que o som vem fazer o público chorar em momentos previamente determinados, ou identificar simbolicamente os estereótipos do bem e do mal segundo as codificações da harmonia, ou fazer um uso dramático da voz como se a expressão fosse mais importante que o conteúdo das palavras. É nesse sentido que Noël Burch afirma:

O som cinematográfico está muito atrasado. Mesmo nos filmes mais “avançados” do cinema contemporâneo, o som desempenha o papel do “primo pobre”, sendo mínima sua participação nas pesquisas de novas formas, se considerarmos suas inerentes possibilidades. Ainda por cima, os poucos experimentalistas capazes de remediar este estado de coisas, até hoje, não têm podido dispor dos meios necessários para fazê-lo. Para a produção de um filme de custo médio, organizar integralmente uma trilha sonora, em função tanto dela mesma como da imagem, criar e controlar todos os elementos que compõem o som (como, por exemplo, fabricar sons ambientais de rua a partir de sons isolados), significa dobrar, em seu orçamento, a rubrica relativa a “som”. Ora, é natural que esses requintes pareçam inúteis às pessoas que financiam um filme. Por isso, achamos que o futuro do som é sombrio. Mas, ainda assim, esperamos que bons pesquisadores consigam desenvolver novas experiências, capitais para o pleno desenvolvimento das potencialidades do cinema em matéria de som.²¹³

Esse texto foi escrito em 1967 e o futuro do som no cinema ainda parece sombrio quarenta anos depois (quase oitenta anos após a sua invenção técnica), e há poucos indícios, e ainda menos esperanças, na produção atual, de que as coisas venham a se transformar para além de exemplos isolados. O trabalho de Bresson pode contribuir para que os realizadores contemporâneos, não apenas aqueles que financiam os filmes, como aqueles que os realizam, tenham uma dimensão das potencialidades expressivas desse meio, que atualmente ainda ocupa um lugar acessório.

Outra questão que nosso texto aponta e que poderia se desenvolver em outras pesquisas é em relação ao modo de escuta do espectador no cinema. Como se escuta um filme? De que modo o pensamento sobre a escuta musical pode contribuir para esclarecer nossa percepção e nossa compreensão auditiva do cinema? Como o filme se dirige à escuta

²¹³ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 128. Cf. capítulo intitulado: *Sobre a utilização estrutural do som*.

do público? Essas questões estiveram presentes na análise de *Um condenado à morte escapou* e buscamos, no circuito da percepção auditiva proposto por Pierre Schaeffer, o amparo para compreender as atitudes de escuta não só do espectador, como do próprio personagem, propostas pela escritura fílmica numa variação constante entre *ouvir, escutar, entender e compreender*. A idéia de que as relações entre o som e a imagem, entre a visão e a escuta, não devem ser regidas por um princípio de redundância e reafirmação, mas por uma variação flutuante que dialoga com o espectador, pareceu-nos um princípio geral rico em possibilidades expressivas, além de apontar para outras pesquisas, outros campos, outros filmes.

Do ponto de vista da relação com a imagem, uma série de perguntas ainda ecoa e sempre ecoarão, a começar pela mais genérica e filosófica: “o que é a imagem?” Em termos gerais, buscamos na análise de *Uma criatura dócil*, compreender a imagem em sua dimensão processual, como propõe Jacques Rancière, cujos elementos internos são permeados pela alteridade, o que os faz apontar para fora de si mesmos, para outras artes, outras referências. Recorremos ao pensamento do filósofo Didi-Huberman, para compreender a imagem como o limiar de uma porta, que faz habitar em seu interior uma dupla natureza, um *diante-dentro*. Defrontamo-nos com a imagem como quem está diante de uma porta, ao mesmo tempo, aberta e intransponível, uma semelhança que não se pode tocar. A imagem se mantém *inacessível, impondo a sua distância*. Percorremos também relações entre a pintura e o cinema, tentando compreender de que maneira é possível um filme se servir, não exatamente de uma lógica pictórica baseada em citações visuais, mas do pensamento plástico e material da pintura, de princípios gerais que podem reger a composição visual do filme. Nesse sentido, servimo-nos da pintura holandesa do século XVII e da pintura de Manet, como operadores de leitura do filme, tentando observar princípios estéticos compartilhados por Bresson na composição visual de *Uma criatura dócil*. A figura do *mise en abyme* se mostrou como uma das principais operações do filme, tanto na composição do quadro, como num sistema de referências que se serve do pensamento e da obra de autores como Shakespeare e Goethe, em diálogo com a proposição narrativa do filme. Discutimos também de que maneira Bresson produz simultaneamente o achatamento da imagem e a sua multiplicação em abismo.

A reflexão sobre o elemento da porta, figura central em toda a cinematografia de Bresson, foi algo que nos envolveu profundamente, conduzindo-nos pelas relações entre o plano e o fora-de-campo, entre o espaço e o tempo no cinema. Discutimos a configuração espacial e temporal da porta, conduzindo, de um lado, a composição visual por uma lógica de sobre-enquadramentos, de obstáculos à visão, de reflexão e espelhamento, e por outro, abrindo-se ao fora-de-campo, ao tempo, à montagem, às passagens e à movimentação dos personagens. Quanta coisa pode estar envolvida num plano em que um personagem abre uma porta e passa? Desse modo, partimos da análise feita por Philippe Dubois acerca da relação entre o campo e o fora-de-campo na fotografia para pensarmos as implicações da utilização da porta como elemento estrutural da composição visual no cinema. Assim, criamos as categorias de *porta-caixilho*, *porta-biombo*, *porta-abertura*, *porta-reflexo*, a fim de contribuir para a compreensão desse elemento na sua relação com o fora-de-campo. Como as portas podem se abrir a outras regiões do passado? Como a porta contribui para o pensamento estrutural do filme? O que significa uma imagem abrir-se a outra imagem, ter seu interior multiplicado em profundidade? São algumas das questões com que nos deparamos nesse percurso.

Olhando para o nosso texto em plano geral, acreditamos que algumas questões ainda ecoam e se mantêm latentes. De que maneira uma arte é capaz de incorporar, no seu pensamento, o pensamento de outra arte e não perder, com isso, a sua identidade? Como o cinema utiliza, não apenas a música, mas certo pensamento musical, não apenas a pintura, mas certo pensamento plástico, para transformar princípios estéticos comuns em forma de expressão própria a esse dispositivo? Como pode o cinematógrafo se configurar não como a união de todas as artes, como no *cinema* criticado por Bresson, mas como uma arte própria, uma outra arte, permeada pela alteridade que o pensamento artístico produz onde quer que seja, por princípios estéticos que se alongam para além das especificidades de cada arte? O que as artes parecem compartilhar, e aqui pode haver um amplo caminho de pesquisa, está no nível da experiência e da realização estética, no nível do pensamento que pode se expressar em matéria sob diferentes formas, com base em diferentes substâncias.

Por fim, tentamos discutir qual é a relação entre a escritura fílmica proposta por Bresson e o espectador. De que maneira o cinema consegue investir na linguagem para engajar o espectador a participar ativamente da experiência dos filmes, da leitura de formas que, muitas vezes, parecem opacas, duras, intransponíveis, cuja compreensão escapa e que

faz com que nosso trabalho se resulte num constante e penoso esforço? Enfim, de que maneira o cinema acredita, senão no mundo, no espectador? Como ele consegue encontrar na matéria uma forma que pensa e que nos faz pensar? É desse amplo conjunto de questões que nosso texto foi feito, tentando acompanhar, entre a escuta e a visão, qual é o lugar do espectador, como se configura esse entre-lugar, esse limiar construído, como o vão de uma porta, pela materialidade da escritura fílmica.

O leitor certamente não deixará de observar um certo desequilíbrio na extensão das análises. Por mais que possa prejudicar a estrutura geral da dissertação, tal desequilíbrio não significa uma maior ou menor atenção aos filmes. Acreditamos que ele se justifique a partir do que nos propomos realizar, de um lado a análise baseada na escuta do filme *Um condenado à morte escapou*, reivindicou a concisão descritiva dos eventos sonoros na sua relação com a linguagem e com o lugar do espectador. Concisão que reflete a própria estrutura do filme, realizado, quase inteiramente, no restrito espaço de uma cela. A incursão pelo campo musical não representou para nós grande dificuldade, embora tenha exigido um investimento na compreensão dos escritos de Pierre Schaeffer, autor que desconhecíamos. De outro lado, a própria estrutura visual de *Uma criatura dócil*, tendo o *mise en abyme* como elemento central, acabou por nos conduzir a uma ampla busca das referências que o filme utiliza. Assim, tivemos que recorrer a pesquisas sobre a imagem e sobre história da pintura, terreno este que para nós não era familiar. Assim, sentimos a necessidade de uma discussão maior sobre os conceitos da pintura também em função da dificuldade que é para nós ter acesso a esse universo artístico. Ao contrário dos europeus e de grande parte do mundo, nossa formação educacional está distante do universo das artes e dos museus. Quando muito temos acesso às imagens disponibilizadas via internet, o que, embora seja uma experiência estética radicalmente diferente do encontro com os quadros, já é um enorme ganho para a compreensão desse universo pictórico. Utilizamos também, na análise de *Uma criatura dócil*, um grande número de imagens que se tornaram parte integrante do texto, o que ampliou a sua extensão.

Enfim, por mais que tenhamos nos detido em analisar os dois filmes de Bresson, não buscamos somente uma análise estilística do autor, mas, sobretudo, identificar em sua obra uma potência criadora que dialoga tanto com a música quanto com a pintura, lançando-se ao espectador como um desafio de leitura, e aos realizadores contemporâneos, como um desafio à invenção.

Filmografia de Robert Bresson

- 1934: *Les affaires publiques (Os assuntos públicos)*
- 1943: *Les anges du péché (Os anjos do pecado)*.
- 1945: *Les dames du Bois de Boulogne (As damas Bois de Boulogne)*.
- 1950: *Journal d'un curé de campagne (Diário de um pároco de aldeia)*.
- 1956: *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut (Um condenado à morte escapou ou O vento sopra onde quer)*.
- 1959: *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 criatura dócil)*.
- 1971: *Quatre nuits d'un reveur (Quatro noites de um sonhador)*.
- 1974: *Lancelot du Lac (Lancelot do Lago)*.
- 1977: *Le diable probablement (O diabo provavelmente)*.
- 1983: *L'argent (O dinheiro)*.

Bibliografia

AGUIAR, Tiago Mata Machado. *Godard polifônico – Genealogias do cinema moderno*, 2001, 447 p., Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP.

AGUILAR, Ananay. *Processos de Estruturação na escuta de música eletroacústica*, 2005, 115pp. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, SP.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

AUMONT, Jacques. *A imagem*, Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BANDA APARTE. *Revista de Cine – formas de ver*, Valencia: Ediciones de la Mirada, n. 06, fevereiro de 1997, 84 p. Edição especial em homenagem a Robert Bresson.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaio crítico III*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, São Paulo: Perspectiva, 2004.

BATAILLE, George. *Manet*. Genève: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1983.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*, São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras Escolhidas, volume 1.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *A Besta de Lascaux*, Tradução de Márcio Barbosa a partir da edição de Fata Morgana, de 1982, no prelo.

BLANCHOT, Maurice. *Para Onde Vai a Literatura, in: O Livro por Vir*, cap. IV, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O Paradoxo de Aytré, in: A Parte do Fogo*, Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita*, São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1985.

BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique*. 2007, 378 f. Tese (doutorado em Études Cinématographiques et Audiovisuelles) – École Doctorale 267 – Arts du spectacle, sciences de l'information et de la communication, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2007.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*, São Paulo: Iluminuras, 2005.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAGE, John. *De segunda a um ano*, São Paulo: Hucitec, 1985.

CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: INA-GRM e Buchet-Chastel, 1983.

CHION, Michel. *La Audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós, 1998.

CHION, Michel. *Le Son au Cinema*, Paris: Editions de l'Etoile, 1985.

COMOLLI, J. L., *Cinema Contra Espetáculo*. Catálogo do Forumdoc.bh.2001, 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, 9 a 18 de Novembro de 2001.

COMOLLI, J. L., *Sob o Risco do Real*. Catálogo do Forumdoc.bh.2001, 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, 9 a 18 de Novembro de 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*, Belo Horizonte: Editora UFMG, no prelo.

DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento. Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEVIGNY, André. *Fugiu um Condenado à Morte*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1978.

- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Uma Criatura Dócil*, São Paulo: Cosac&Naif, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoievski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.
- HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997.
- HUGO, Victor. *O último dia de um condenado*, São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma Contemporain. De ce côté du miroir*. Paris: Editions de la Difference, 1986.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Lisboa: Colares Editora, 1994.
- MENUHIN, Yehudi. *A música do homem*, São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*, in: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*, São Paulo: Ática, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écraniques – Le Film du Texte*. Paris: Presses Universitaires de Lille, 1990.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'Idée d'image*. Paris: PUV, 1995.

SAMPAIO, Luiz Paulo. *O Silêncio e o Tempo na Música de John Cage*, IX Encontro da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), 5 a 9 de Agosto de 1996, Rio de Janeiro, pp. 224-234.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*, SP: Usesp, 1997.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*, SP: Usesp, 1991.

SCHEFER, Jean Louis. *Images mobiles: récits, visage, flocons: Essai Esthétique*. Paris: P.O.L. éditeur, 1999.

SCHRADER, Paul. *The Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997, tradução de Millôr Fernandes.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALENTE, Heloísa. *Os Cantos da Voz – Entre o Ruído e o Silêncio*, São Paulo: Annablume editora, 1999.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WEBERN, Anton. *O caminho para a musica nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 1997.