

Dostoievski em Paris – espaço e voz nas adaptações de Robert Bresson

Doutoranda Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim¹ (UFRJ)

...

Resumo:

Dos 13 longametragens do cineasta francês Robert Bresson, há duas adaptações de novelas de Dostoievski – os filmes Uma mulher doce (1969), adaptação de A dócil, e Quatro noites de um sonhador (1972), a partir de Noites brancas – além da adaptação livre de Crime e castigo em Pickpocket (1959). Analisamos nesse trabalho a questão do espaço e as formas de narração desses filmes, em que a voz over e/ou a música participam da polifonia. A fragmentação do espaço em Bresson, com seus planos próximos de mãos, objetos e placas de Paris, pode ser considerada como um aspecto da figura do “limiar” em Dostoievski. Já as narrativas dos filmes são exploradas de diversas maneiras: pelo uso do gravador em Quatro noites de um sonhador ou com a voz over monótona de Pickpocket, que lembra o estilo protocolar da terceira pessoa de Crime e castigo, ou ainda, com o uso de uma espectadora para o que, em A dócil, é um monólogo em primeira pessoa.

Palavras-chave: Robert Bresson, Dostoievski, espaço, voz over, polifonia.

1 Introdução

Entre os 13 longametragens do cineasta francês Robert Bresson, chamam a atenção duas adaptações do escritor russo Fiodor Dostoievski - *Uma mulher doce* (1969, adaptação de *A dócil*) e *Quatro noites de um sonhador* (1972, a partir de *Noites brancas*)-, além da adaptação livre de *Crime e castigo* em *Pickpocket* (1959)². Com efeito, Bresson era um grande admirador de Dostoievski e frases do autor russo aparecem não só nas adaptações, como também em vários outros filmes do cineasta.

Proust diz que Dostoievski é original, sobretudo na composição. É um conjunto extraordinariamente complexo e fechado, puramente interno, com correntes e contracorrentes como as do mar, que encontramos também na obra de Proust (aliás, bem diferente), e o mesmo cairia bem num filme (BRESSION, 2008, p.97).

Em seus filmes, Bresson transpõe a São Petersburgo do século XIX para a Paris contemporânea: são “adaptações transculturais” (STAM, 2008) da periferia (Rússia) para o centro (França), além de aproximarem diversas épocas históricas, mas que não deixam de discutir temas do autor russo, como os dilemas morais e a relação entre humilhados e ofendidos, tal qual já analisado por Mireille Le Dantec (2000).

Porém, além da presença dos temas de Dostoievski na obra de Bresson, é interessante observar como se dá a transposição do estilo polifônico do autor e seus personagens excessivamente falantes - em diálogos ou no pensamento - para a sobriedade característica do cineasta. Com esse objetivo, focaremos na questão do espaço e nas formas de narração dos filmes, destacando o uso da voz over e o papel da música como mais uma voz na polifonia das obras cinematográficas.

2 Espaço: entre Paris e São Petersburgo

Nos livros de Dostoievski citados – *Crime e castigo*, *A dócil* e *Noites brancas* -, a paisagem urbana de São Petersburgo é fundamental: a avenida Nevski, a praça Siênaia, o rio Neva, o canal Fontanka, as pontes, etc. Também na Paris dos filmes de Bresson são abundantes as referências dos lugares por onde passam os personagens: o Sena, placas de ruas, o metrô, o hipódromo de Longchamps, a Gare de Lyon, etc.

Com efeito, São Petersburgo e Paris são cidades-chave para as respectivas literaturas russa e francesa. Antes de Dostoiévski, São Petersburgo já havia sido protagonista em contos de Gógol e, mais tarde, seria essencial também para Andrei Biéli. Neles, a antiga capital russa apresenta um aspecto fantasmagórico, próximo ao clima de sonho de *Noites brancas*. Neste livro, por exemplo, as casas da cidade são personificadas, descritas pelo protagonista como suas “amigas íntimas”, quase conversam com ele e são tratadas por arquitetos como se fossem ao médico: “(...) uma delas deseja se tratar com um arquiteto neste verão. De propósito começarei a passar todo dia para que não a façam sofrer de algum modo; que Deus a proteja!” (DOSTOIEVSKI, 2005, p.12).

Se o filme correspondente de Bresson, *Quatro noites de um sonhador*, começa com o protagonista andando por um subúrbio florido, na Petersburgo do sonhador de Dostoiévski, quase todos os habitantes viajaram para o campo, para lá passarem o verão. Petersburgo transforma-se, então, num “deserto” e tal fato provoca uma enorme inquietude no personagem, que “não tinha como nem por quê ir para o campo” (DOSTOIEVSKI, 2005, p.15). Por isso, ele anda muito até se achar “nos limites da cidade” e esse encontro com os “campos semeados e prados” lhe proporciona uma enorme alegria, pois encontra ali uma natureza revigorante, comparada a paisagens idílicas da Itália: “Era como se de repente eu me achasse na Itália, tão fortemente a natureza me surpreendia, a mim, cidadão meio enfermo quase morrendo asfixiado entre os muros da cidade”. (p.16)

Também no campo por onde anda o protagonista de Bresson, há uma ambiência de felicidade e tranquilidade: ouvimos o canto dos passarinhos e o personagem, tal como o de Dostoiévski, cantarola alegremente. Embora o resto do filme se passe na cidade, seus protagonistas se chamam, curiosamente, Isabelle Weingarten – Weingarten, “vinhedo” em alemão- e Guillaume des Forêts – “das florestas”, em francês. Ou seja, os seus nomes fazem referência a uma paisagem do campo, como se representassem uma nostalgia de uma natureza, na qual as suas histórias, talvez, algum dia se encontrassem.

Enquanto a novela de Dostoiévski se passa basicamente nas noites brancas de São Petersburgo (exceção para o início do livro e seu capítulo final, *Manhã*, no dia seguinte ao último encontro), momento do ano em que o sol não se põe totalmente, no filme, há uma maior alternância entre as paisagens noturnas dos encontros dos protagonistas Jacques e Marthe (correspondentes ao sonhador e a Nástienka), junto ao Sena, com a paisagem diurna, em que Jacques passeia solitário por Paris. Tal alternância poderia se aproximar do que o filósofo Gilles Deleuze (1985) chama de “abstração lírica”, procedimento que seria diferente do princípio de oposição luz e sombra do Expressionismo, pois a sombra conservaria o seu papel importante: ela não é mais uma inversão da luz, mas sim, exprime uma alternativa para ela, como uma opção de espírito.

É importante observar que tanto o protagonista de *Noites brancas*, quanto Raskolnikov em *Crime e castigo* e os protagonistas de Bresson estão sempre vagando pela cidade: são como o *flâneur* de Baudelaire, autor também do século XIX, cujo personagem foi retomado pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Algo que torna esse caminhar ainda mais presente nos filmes de Bresson são os ruídos dos passos, que, em geral, estão num volume maior do que todos os outros sons, destacando-se entre eles.³

Em *Uma mulher doce*, embora seja um filme mais de interiores – ele se passa, em grande parte, no apartamento e na loja de penhores -, os personagens também passeiam por Paris e por algumas de suas áreas de lazer: vão ao zoológico, ao Bois de Boulogne⁴, ao Museu de Arte Moderna, ao Museu de História Natural, ao cinema, ao teatro. Se em *Quatro noites de um sonhador* a alternância se fazia como dia-noite, aqui ela é constituída por interioridade-exterioridade. Como observa Jean Sémolué (1993), neste filme, Bresson mostra a beleza do mundo moderno e os prazeres que ele pode proporcionar, mas “a vida moderna corrói a vida interior com sua potência de choque; ela a alimenta com suas riquezas” (SÉMOLUÉ, 1993, p.177)⁵.

Na verdade, nos filmes Bresson em geral, o espaço está presente numa forma fragmentada.

Para Michel Estève (1983), Bresson cria um espaço autônomo a partir do real e ele é mais sugerido do que descrito, embora não deixe de ser bastante concreto. Por exemplo, em *Quatro noites de um sonhador*, o diretor aproveita as placas da cidade para indicar os locais onde os personagens estão, numa metonímia visual. Assim, vemos a placa da Ponte Neuf, onde eles se encontram nas quatro noites, a placa “Tabac” do bar para onde Jacques e Marthe vão na última noite, a placa da “Rua Antoine Dubois” e o número 6 onde mora Jacques, a placa “Quai de Conti” ao lado do Sena, o número 14 onde moram os amigos do ex-inquilino. O próprio nome de Marthe vira uma placa: no auge de sua obsessão pela moça, Jacques o vê escrito numa vitrine e, a seguir, num barco passando no Sena. É, portanto, um “espaço enquadrado”, como considera Estève (1983, p.92).

Essa fragmentação do espaço dada pelas placas da cidade lembra a própria fragmentação do livro em capítulos: cada uma das quatro noites, a *História de Nastienka*, a *Manhã*. Bresson mantém e realça essa divisão por meio de intertítulos, acrescentando à *História de Marthe*, a *História de Jacques* (no livro, a história do sonhador não merece uma divisão especial, talvez porque o personagem, o tempo todo, fale muito de si), mas retirando o capítulo *Manhã*, pois, como vimos, ele já faz a alternância dia-noite durante o filme inteiro. Michel Estève (1983) observa que, na verdade, a estrutura desse filme se baseia numa dialética da fragmentação e da continuidade, pois todas as subdivisões se integrariam “num fluxo ininterrupto: a vida de Jacques” (SÉMOLUÉ, 1993, p.194).

Há também, em *Pickpocket*, um grande exemplo de fragmentação do espaço na sequência do roubo na Gare de Lyon⁶. Nela, não temos ideia do espaço como todo, só as diversas etapas do roubo orquestrado com vários parceiros e comandado pelas mãos. Deleuze (1990) considera que aqui o espaço é “táctil”, pois é a mão que conecta os fragmentos de espaço e ela renuncia “a suas funções preensíveis e motoras, contentando-se com um puro tocar” (DELEUZE, 1990, p.22).

Além disso, Jean Sémolué (1993) observa que, em *Uma mulher doce*, Bresson chama bastante atenção para a “presença dos objetos” (p.179) já desde a primeira sequência, quando o suicídio da mulher é descrito por meio deles: a maçaneta, uma cadeira de balanço em movimento, o xale voando. Comparando o cineasta a alguns pintores intimistas, como Vermeer, Sémolué (1993) considera que os objetos e as roupas possuem neste filme uma personalidade. Não é por acaso que um de seus ambientes principais é a loja de penhores, onde cada objeto é avaliado com atenção e por si mesmo, tal como faz o batedor de carteiras em *Pickpocket*.

Os fragmentos pelos quais o espaço nos filmes de Bresson nos é dado também poderiam ser considerados como um aspecto da figura do “limiar”, identificada pelo teórico Mikhail Bakhtin (2010) na obra de Dostoiévski. Pois não é o limiar também um fragmento de espaço que esconde um não-visto? Na soleira da porta, não se vê nem o quarto nem a rua inteira: é preciso atravessá-lo para que se possa ver o espaço em sua totalidade.

Com efeito, para Bakhtin (2010), o limiar é uma das características da “cosmovisão carnavalesca” de que a literatura de Dostoiévski estaria impregnada. No Carnaval, tudo é transitório, algo está sempre prestes a se transformar no seu contrário e, no limiar, não se está fora nem dentro. Como observa Bakhtin (2010), toda a ação importante dos livros de Dostoiévski se desenvolve justamente nesses espaços de fronteira. Por sua vez, Michel Estève (1983) observa que uma das maneiras pelas quais Bresson evoca o autor russo é ao dar ênfase aos limiares e soleiras no universo espacial de seus filmes.

Por exemplo, se em *Crime e castigo*, “Raskolnikov vive essencialmente no **limiar**: seu quarto apertado (...) dá diretamente para o **patamar da escada** e ele, ao sair, nunca fecha a porta (logo, é um espaço interno não fechado)” (BAKHTIN, 2010, p.196, grifos originais), em *Pickpocket*, também a porta de Michel nunca se fecha, tão estranho quanto isso possa parecer na grande cidade de Paris dos anos 60, e os objetos roubados são colocado numa falha da parede – também eles não estão trancados. Da mesma forma, é do alto da escada de seu apartamento - e vendo-o à espreita do lado de fora, na rua-, que Michel percebe o comparsa que lhe ensinará os truques para os furtos. É

também na escada onde Nástienka, em *Noites brancas*, encontra-se com o inquilino e onde o homem, em *Uma mulher doce*, pede a jovem mulher em casamento⁷.

O limiar esconde um não-visto, mas pode ser permeável ao som. Em *Noites Brancas*, a jovem Nástienka ficava à espreita dos ruídos do inquilino, cujo quarto se localizava no andar superior ao dela. Já no filme *Quatro noites de um sonhador*, há uma parede como limiar entre os quartos de Marthe e do inquilino, que é usada como tentativa de comunicação por meio de toques com as mãos. Também o elevador e seu vão, limiar entre o exterior do prédio e o interior do apartamento, serve para que ele tente convidar a moça, sem nunca vê-la, para uma sessão de cinema.

Essa comunicação pelo som nos faz lembrar que o espaço em Bresson nos é revelado, muitas vezes, mais por conta do som que por meio do visível. Em *Pickpocket*, por exemplo, na primeira sequência, que se passa no Hipódromo de Longchamps, nada vemos dos cavalos: ouvimos apenas o ruído da sua corrida enquanto a imagem nos mostra Michel à espreita de sua vítima. Como considerava Bresson: “Um grito, um ruído. Sua ressonância nos faz adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha. Seu eco nos indica as distâncias.” (BRESSION, 2008, p.100). Segundo Estève, essa revelação do espaço pelo som faz com que ele seja um espaço subjetivo, ouvido a partir da consciência dos protagonistas, pois “uma imagem impõe um ponto de vista, uma percepção do espaço. Um som permite a cada um de colocar nele aquilo que ele ouve em si mesmo” (ESTEVE, 1983, p.96).⁸ E não é também subjetivo o espaço percebido pelos personagens de Dostoiévski?

3 Voz over e narração

Para Bakhtin (2010), Dostoiévski foi o criador do “romance polifônico”, em que, à diferença do romance comum, a voz do herói sobre si mesmo e sobre o mundo seria tão plena e independente quanto a voz do autor, tais como as vozes na polifonia musical. Bakhtin (2010) observa que, no romance convencional, tanto a narração em terceira pessoa como em primeira são monovocais. Já a literatura de Dostoiévski é bivocal, pois tanto na narração como nos diálogos há a presença do “discurso do outro”.

Em *Crime e castigo*, Dostoiévski emprega um narrador em terceira pessoa, cujo estilo, como analisa Bakhtin (2010) é, em parte, o de um discurso protocolar seco e informativo. Porém, em determinados momentos, a narração tende para o “discurso do herói” (no caso, Raskolnikov), tendo o seu acento modificado, tornando-se irônico ou polêmico (BAKHTIN, 2010)⁹.

Já em *Pickpocket*, no lugar da terceira pessoa de *Crime e castigo*, ouvimos a voz over protagonista Michel, muitas vezes sobre as imagens da mão do personagem escrevendo seu diário. É uma “voz-eu” (*voix-je*), como analisada por Michel Chion (1993), que não seria apenas simplesmente uma voz na primeira pessoa. Chion (1993) a caracteriza, por um lado, por possuir uma proximidade máxima em relação ao microfone, causando no espectador uma sensação de intimidade, e, por outro, por não ter reverberação – fato comum às vozes nos filmes de Bresson, o que lhes proporciona uma estranheza -, ressoando no espectador como uma voz que poderia lhe pertencer.

Tal como todas as vozes nos filmes de Bresson, a voz over de Michel apresenta um tom monocórdico, sem interpretação, o que lhe confere um aspecto de “terceira pessoa”, como “um texto escrito que fala” (CHION, 1993), aproximando-se, então, do discurso informativo do narrador de *Crime e castigo*. Caracterizado por Bakhtin como “um discurso sem voz”, tal discurso do narrador de Dostoiévski, como vimos, pode se tornar “uma matéria bruta para a voz” (BAKHTIN, 2010, p.291) do herói. No filme, essa “voz” pode ser encontrada na música¹⁰, como analisaremos adiante.

Por outro lado, esse tom frio da voz over de Michel faz com que ela tome uma distância em

relação às imagens. Portanto, embora diga exatamente o que está escrito nas páginas do diário ou faça a descrição das ações mostradas, longe de ser uma simples redundância, o som da voz *over* não seria um complemento do visível, mas sim o multiplicaria, como o faz a caixa de ressonância do violino com a vibração das cordas, analogia sugerida pelo crítico André Bazin (1991) em sua análise sobre outro filme de Bresson, *Diário de um padre* (1951).

Além disso, contrerrâneo de Bakhtin, o cineasta russo Sergei Eisenstein também estava preocupado com a polifonia; no seu caso, a polifonia de sons e imagens. Na época do surgimento do som sincronizado no cinema, Eisenstein escreveu um manifesto, junto com outros dois cineastas, Pudovkin e Alexandrov, pregando o assincronismo do som com a imagem, para que houvesse um contraponto audio-visual.

O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM O SOM DEVE TER COMO DIREÇÃO A LINHA DE SUA DISTINTA NÃO-SINCRONIZAÇÃO COM AS IMAGENS VISUAIS. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um CONTRAPONTO ORQUESTRAL das imagens visuais e sonoras (EISENSTEIN, 2002, p.226, caixa-alta como no original).

Pois a voz *over*, da forma como Bresson a utiliza em *Pickpocket*, estaria acentuando uma defasagem com a imagem, numa relação de polifonia com ela. Uma outra voz dessa polifonia, em *Pickpocket*, seria a música extradiegetica¹¹ de Jean-Baptiste Lully, quase uma “segunda voz” do protagonista. O caráter solene desta música transmite uma nobreza ao protagonista Michel, uma altivez que corresponde a como ele considera a si mesmo - sentimento também presente no personagem Raskolnikov de Dostoiévski.¹²

Bresson já havia utilizado a voz *over* em seus filmes anteriores *Diário de um padre* (1951) e *Um condenado à morte escapou* (1956). Porém, como Jean Sémolué (1993) observa, enquanto o diário do padre do filme de 1951 é escrito com verbos no presente, os comentários de *Pickpocket* estão no passado, como se fosse uma espécie de autobiografia ou – pensando-se nas formas de *Ich-Erzählung* (“contado na pessoa ‘eu’”) que Bakhtin (2010) identifica em Dostoiévski - como uma confissão. E, de fato, a voz *over*, convenção narrativa bem cristalizada no cinema, enfatiza ainda mais esse aspecto.

Porém, a voz de Michel pouco revela: conforme o estilo de Bresson, há uma economia de falas e muitos silêncios. Segundo Le Dantec (2000), essa opacidade seria a maneira pela qual o filme mostra as contradições expressas pelos personagens de Dostoiévski e seus comportamentos impetuosos.¹³

A novela *Noites brancas*, identificado por Bakhtin como um *Ich-Erzählung*, seria um exemplo do que ele chama de “autoenunciação confessional” (BAKHTIN, 2010, p.235), dominada por uma atitude tensa em relação à palavra antecipável do outro, como se nela já estivesse contida a réplica. Nesse livro, a presença do outro é sugerida nas referências que o narrador faz ao leitor já desde a primeira frase: “Era uma noite maravilhosa, uma noite tal como só é possível quando somos jovens, caro leitor” (DOSTOIEVSKI, 2005, p.11).

Bakhtin (2010) observa como características da autoenunciação confessional: as interrupções com evasivas, a repetição de palavras (com o objetivo de reforçar-lhes a aceitabilidade ou dar-lhes um novo matiz), os protestos, as ressalvas, a prolixidade. O narrador de *Noites brancas*, por exemplo, querendo minimizar a sua solidão, pondera:

Pareceu-me de repente que eu, um solitário, estava sendo abandonado por todos e que todos se afastavam de mim. Claro, qualquer um teria o direito de perguntar: mas quem são esses todos? Porque já faz oito anos que moro em Petersburgo, e não consegui estabelecer quase nenhuma relação. Mas pra quê preciso de relações? (DOSTOIEVSKI, 2007, p.11).

Em *Quatro noites de um sonhador*, contrariamente ao que acontece em *Pickpocket* em relação a *Crime e Castigo*, se *Noites brancas* é em primeira pessoa, Bresson não usa, em quase todo o filme, o recurso óbvio da voz *over*. Há apenas dois momentos de voz *over* e eles não pertencem só a Jacques, personagem correpondente ao sonhador: o primeiro é quando o rapaz começar a contar a sua história: “Eu moro na rua Antoine-Dubois”, enquanto vemos a própria placa da rua e o número do prédio em que ele mora; já o segundo, em procedimento semelhante, está no começo da *História de Marthe* (correspondente à *História de Nastenka*) e, no caso, é um comentário de Marthe.

Diferente também do clima da história do narrador sentimental de Dostoiévski, no filme, impera uma atmosfera de contenção, perturbada, porém, por um erotismo latente¹⁴ sugerido pelas canções diegéticas. Por exemplo, quando os protagonistas Jacques e Marthe ouvem, apoiados na balaustrada da ponte, um grupo tocando música num *bateau-mouche* sobre o Sena. Curiosamente, a música é cantada em português brasileiro e, tanto a letra como a melodia e o ritmo, num certo *clichê* do Brasil, proporcionam uma sensualidade melancólica. Bresson deixa a música por um tempo sem que nada aconteça, tempo para pensarmos nos sentimentos não-expressos de Jacques e Marthe. Do mesmo modo, a sequência em que Marthe tira a roupa em seu quarto, enquanto ouve a música do rádio, também cantada em português, pode estar sugerindo o desejo sexual não-verbalizado da moça pelo inquilino no quarto do lado.

Jean Sémolué (1993) identifica como substitutos da voz *over* os monólogos ditados por Jacques a um gravador. Porém, como observa Lindley Hanlon (1986), ao gravá-la, Jacques promove uma “desincorporação” de sua voz, fazendo, desta forma, uma paródia da própria noção de voz *over*, e também leva humor para o mundo fechado do sonhador. Assim, semelhante às fantasias do narrador de Dostoiévski¹⁵, Jacques inventa uma história de amor com uma mulher casada, que reencontra em Veneza. Após o encontro com Marthe, ele grava a própria voz falando o nome dela repetidamente, como uma ladainha, ouvida enquanto passeia pela cidade. No auge de sua obsessão, Jacques tenta mesmo “sufocar” o gravador com o travesseiro. Há, enfim, um monólogo final, em que, como o narrador no fim de *Noites Brancas* (“abençoada seja você pelo momento de júbilo e felicidade que concedeu a um coração solitário e agradecido”, DOSTOIEVSKI, 2005, p.82), ele agradece a Marthe por tudo. O término da gravação indica também um fechamento dessa história de amor para o rapaz.

Mais ainda do que *Noites brancas*, a novela *A dócil* seria um tipo de *Ich-Erzählung* de “autoenunciação confessional” (BAKHTIN, 2010), já que o narrador lida o tempo todo com a culpa (“é verdade, verdade indubitável, que eu cometi um erro. E, até mesmo, talvez, muitos erros”, DOSTOIEVSKI, 2003, p.77) e a sua refuta (“ela é a culpada!”, DOSTOIEVSKI, 2003, p.46). Característica desse tipo de discurso, como considerara Bakhtin (2010), o narrador repete, ao longo de todo o livro, o protesto “que se dane!”.

Este seria um “discurso-apelo”, pois “ao falar consigo mesmo (...), ele apela simultaneamente para um terceiro: olha de esguelha para o lado, para o ouvinte, a testemunha, o juiz” (BAKHTIN, 2010, p.274). Tal aspecto é explicado pelo próprio Dostoiévski em seu prólogo: “Evidentemente o processo da narrativa dura várias horas, com saltos e quiprocós, e tem forma atabalhoada: ora ele fala para si mesmo, ora se dirige como que a **um ouvinte invisível, a algum juiz.**” (DOSTOIEVSKI, 2003, p.14, grifo nosso).

No filme, como observa Sémolué (1993), Bresson torna literal esse juiz, essa testemunha, já que lança mão do recurso de criar uma interlocutora silenciosa, a empregada Anna (no livro também há uma empregada, Lukéria, mas ela não está presente ao solilóquio do narrador). Para Lindley Hanlon (1986), utilizando-se da acepção de Nick Browne, Anna é “o espectador no texto”, ou seja, ela observa e ouve os fatos da diegese da mesma forma que os espectadores do filme, sendo, portanto, como um representante deles no mundo da ficção. Por outro lado, também está indicada no prólogo a chave para a forma do filme de Bresson: a alternância entre as imagens do presente e do passado.

Neste filme, em relação à voz *over*, não é constante, embora em *A dócil*, de Dostoiévski, a narração seja em primeira pessoa e se dê toda como um solilóquio na consciência do marido da personagem-título. No filme, há, sim, momentos de voz *over* em senso estrito, quando ouvimos a voz do marido nas imagens da história do passado, contada por ele, no presente, diante do cadáver da esposa. Com efeito, a voz *over* “vaza” do passado para o relato que o marido faz à empregada Anna no presente e vice-versa. Como observa Jean Sémulué (1993), “a interação entre o presente da interrogação e o passado interrogado é assegurada com fluidez no filme pelo fato de que a voz do marido, que pertence aos momentos vividos diante da morta, acompanha frequentemente as imagens do passado, onde a jovem mulher está viva” (SÉMOLUÉ, 1993, p.174-175)¹⁶. Mas, seja como voz *over* no passado, seja relatando a Anna no presente, a voz do marido tem sempre o mesmo caráter, por conta da intonação monótona que Bresson impunha a seus intérpretes e pela falta de reverberação com que era tratada na edição de som.

Como Robert Stam (2008) observa, é difícil distinguir o verdadeiro do falso nos relatos dos narradores não-confiáveis de Dostoiévski. Stam (2008) nota que o terreno linguístico ideal para a racionalização retrospectiva, como faz o marido em *A dócil*, é do modo subjuntivo, bastante presente no último capítulo do livro (“Tivesse eu chegado cinco minutos antes (...)”, p.84; “você não sabe com que paraíso eu teria te cercado”, p.86). É, como define Bakhtin (2010), “o discurso com evasiva”, ou seja, “o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo de seu discurso” (BAKHTIN, 2010, p.269).

Com essa evasiva, o marido garante ter sempre a última palavra sobre si mesmo, mantendo sua superioridade. Bakhtin (2010) observa que *A dócil* se constrói a partir do motivo do “desconhecimento consciente”, pois o narrador está sempre ressaltando que sabia de tudo, embora, muitas vezes, oculte de si aquilo “está sempre diante dos seus olhos” (BAKHTIN, 2010, p.287). O próprio título do capítulo “Entendo bem demais” (DOSTOIEVSKI, 2003, p.77) confirma isso (embora o narrador reconheça em vários momentos, como na página 34, “agora não entendo nada”, DOSTOIEVSKI, 2003, p.34).

No filme, a onisciência e o discurso da evasiva são impossíveis. Em primeiro lugar, a confissão é confrontada tanto com o olhar da interlocutora Anna, quanto com a presença objetiva da esposa, seja como cadáver silencioso, seja nas imagens do passado. Portanto, se no livro a polifonia (no sentido utilizado por Bakhtin) é evidente no próprio discurso do narrador, no filme, as outras vozes estão materializadas nas pessoas da empregada e da mulher. O discurso do marido passa a ser um “monólogo-diálogo” com uma morta, do qual Anna é testemunha, como sugere Sémulué (1993, p.181).

Em segundo lugar, diferentemente do relato em primeira pessoa no livro, em que o marido narra tudo do seu ponto de vista, há eventos, no filme, nos quais ele não está presente, como o suicídio, que tem apenas Anna como testemunha. Mesmo que, no livro, estes eventos também não sejam presenciados por ele, o fato de fazerem parte de sua narração faz com que passem quase a lhe “pertencerem”. Aliás, Lindley Hanlon (1986) considera que o plano cinematográfico tende para uma terceira pessoa por conta do olhar da câmera: tanto o marido como a mulher morta são igualmente objetos desse olhar. Enquanto a narração verbal seria subjetiva, o visual seria mais objetivo e não-mediado.

Hanlon (1986) também observa que o silêncio do corpo da mulher mantém o seu ponto de vista tão forte quanto a sua presença viva. A autora mostra que essa ênfase na presença da personagem feminina reforça para o espectador a idéia de que, se fosse escolhido o ponto de vista dela, os incidentes poderiam ser explicados de outra maneira. Além disso, segundo Hanlon (1986), o fato de Bresson começar o filme com o suicídio para só depois conhecermos o marido-narrador faz com que já se solicite a simpatia do espectador para a mulher, deixando o marido numa posição até secundária.

Também as músicas dos discos que a jovem protagonista põe na vitrola funcionam como outras vozes de uma polifonia e tematizariam os seus sentimentos não-expressos. Alternam-se músicas dançantes - um *rock* e um bolero - com músicas do repertório clássico¹⁷: a *Fantasia K 397*, de Mozart e o movimento lento da abertura de *Come ye sons of art*, de Purcell. Os estilos diversos correspondem à alternância entre os estados de espírito da jovem esposa, de suas dúvidas sobre a possibilidade de felicidade com o marido, e à gravidade da incomunicabilidade entre os dois.

Interessante é que, numa das sequências em que isso acontece, a música dançante é ouvida no início, sobre a imagem do marido entretido em palavras-cruzadas, como se essa música pertencesse mais ao universo dele. Quando, após o corte para a imagem da vitrola, a esposa troca para a música de Purcell, a câmera se detém na imagem da mulher. Depois, em outra sequência - que adapta um dado também do livro-, a jovem cantarola a mesma música de Purcell do disco (na novela, é “uma romança qualquer”, DOSTOIEVSKI, 2003, p.70), sendo observada, sem perceber, pelo marido. Este seria um movimento de liberdade da mulher: afinal, ela só canta quando seu marido não está em casa. Se o *rock* estava mais associado ao personagem masculino, Jean Sémolué afirma que “o movimento lento de Purcell exprime a *doçura* da ‘mulher doce’” (SÉMOLUÉ, 1993, p.183), o âmago de seu segredo. Um segredo que o marido só percebe de relance, sem compreender, ao passo que, para aos espectadores, a música de Purcell pode fornecer pistas do mistério da jovem mulher, para além do que é dito.

Conclusão

Nos filmes de Robert Bresson, Raskolnikov, o sonhador das noites brancas e a mulher dócil vivem na cidade moderna de Paris. Seus espaços fragmentados, atravessados pelos personagens *flâneurs*, sugerem a figura do “limiar” em Dostoievski. Ao mesmo tempo, este é representado também, nos filmes, pelas escadas, soleiras e portas que não se fecham.

Se a verborragia dos personagens dos livros é transformada em contenção no filme, tanto Bresson como Dostoievski se preocupam em fazer com que seu espectador/leitor apreenda a essência dos personagens, conforme observa Michel Estève (1983). Para isso, pouco importa se o romance é em primeira ou terceira pessoa, se há voz *over* ou não, a polifonia (seja no sentido empregado por Bakhtin ou no sentido musical) está sempre presente. No caso do cinema, arte que comporta dentro de si outras artes, outras vozes importantes estão também nas músicas que ouvimos.

Referências Bibliográficas

- 1] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- 2] BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- 3] BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- 4] CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1993.
- 5] DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 6] _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- 7] DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- 8] _____. *Duas narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo*. São Paulo: Editora 34, 2003, 3^a reimpressão.

- 9] _____. *Noites brancas*. São Paulo: Editora 34, 2005, 2^a edição.
- 10] EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- 11] ESTÈVE, Michel. *Robert Bresson, la passion du cinématographe*. Paris: Albatros, 1983.
- 12] HANLON, Lindley. *Fragments : Bresson's Film Style*. New Jersey: Associated University Press, 1986.
- 13] LE DANTEC, Mireille. Bresson, Dostoievsky. In: QUANDT, James. *Robert Bresson*. Toronto: Cinémathèque Ontario, 2000.
- 14] SÉMOLUÉ, Jean. *Bresson*. Paris: Flammarion, 1993.
- 15] STAM, Robert. *A Literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Referências audiovisuais

- 16] BRESSON, Robert. *Diário de um padre (Journal d'un curé de campagne)*. França, 35mm (115 min), 1951.
- 17] BRESSON, Robert. *Um condenado à morte escapou (Un condamné à mort s'est échappé)*. França, 35mm (99 min), 1956.
- 18] BRESSON, Robert. *Pickpocket, o batedor de carteiras (Pickpocket)*. França, 35mm (75 min), 1959.
- 19] BRESSON, Robert. *Uma mulher doce (Une femme douce)*. França, 35mm (88 min), 1969.
- 20] BRESSON, Robert. *Quatro noites de um sonhador (Quatre nuits d'un rêveur)*. França, 35mm (78 min), 1972.

1 Autora

Luíza ALVIM (Doutoranda)

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Departamento de Comunicação

luizabeatriz@yahoo.com

2 Também o filme *O diabo provavelmente* (1977) apresenta vários aspectos que o aproximam do romance *Os demônios*, de Dostoiévski, como a presença dos jovens revolucionários, o suicídio e mesmo a palavra “diabo” (“demônios”) do título. Mas as diferenças entre os dois são bem maiores que entre *Pickpocket* e *Crime e castigo*. Portanto, nesse artigo, vamos nos ater apenas aos três filmes e livros citados anteriormente.

3 Ivan Capeller mostra que há um hiper-realismo quando ocorre uma hiper-ampliação perceptiva de um determinado som, contradizendo mesmo a imagem em sua veracidade sensorial (CAPELLER. Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: ADES, Eduardo e outros. *O som no cinema*. Caixa Cultural, 2008), como acontece com os passos dos personagens de Bresson.

4 talvez seja, aí, uma referência ao segundo filme de Bresson, *As damas do Bois de Boulogne* (1945).

5 Tradução nossa a partir do francês: “*La vie moderne érode la vie intérieure avec sa puissance de choc; elle l’alimente avec ses richesses*”.

6 Diferente de Raskolnikov em *Crime e castigo*, o protagonista Michel de *Pickpocket* (correspondente a ele) não comete assassinato, mas sim é um batedor de carteiras.

7 Na novela correspondente *A dócil*, o limite entre exterior e interior é difícil de ser determinado, pois a loja de penhores, ou seja, o trabalho, está em comunicação direta com o apartamento do casal, com a interioridade do ambiente doméstico (no livro, são descritos como dois cômodos do mesmo ambiente). No filme, há uma maior separação entre os dois ambientes, embora também estejam no mesmo prédio.

8 Tradução nossa a partir do original em francês: “*Une image impose un point de vue, une perception de l’espace. Un son permet à chacun d’y mettre ce qu’il entend en lui-même*”.

9 Por exemplo, em “Ficou parado, observando, e não acreditava no que viam os próprios olhos: a porta, a porta da frente, que dava da ante-sala para a escada, aquela mesma em que, não fazia muito, ele batera e por onde entrara, estava aberta, inclusive entreaberta e cabendo a mão inteira: sem chave nem ferrolho, o tempo todo, o tempo todo!” (DOSTOIEVSKI, 2001, p.95), o discurso do narrador dá detalhes da ação e do ambiente, mas nele se mistura a fala apavorada do próprio Raskolnikov, marcada pelas repetições e pelos pontos de exclamação (“a porta, a porta da frente”, “o tempo todo, o tempo todo!”).

10 Na análise a seguir, estaremos pensando mais no conceito de polifonia do ponto de vista musical, do que da forma ideológica como o utiliza Bakhtin em relação ao discurso.

11 Música extradiegética é a que não está justificada na imagem, diferente da diegética, quando aparecem instrumentos, rádios, discos ou algum personagem cantando, ou seja, a música está justificada. A música extradiegética, portanto, ocupa o mesmo espaço da voz *over* e, como esta, é uma instância narrativa. É interessante observar também que, a partir de *Uma mulher doce* (1969), Bresson passou a utilizar só música diegética no corpo do filme.

12 Lully, embora italiano (na verdade, Lulli), foi o fundador da ópera francesa barroca na corte de Luís XIV. Nos prólogos dessas óperas, havia normalmente figuras alegóricas, deuses e a figura do próprio Rei, que geralmente dançava nos espetáculos. Como observa Lauro Machado Coelho, a função do prólogo na ópera barroca francesa era simplesmente glorificar o soberano (COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França – História da ópera*. São Paulo: Perspectiva, 1999).

13 Essa economia também está presente nos diálogos. Se, em *Crime e castigo*, Bakhtin (2010) mostra que o diálogo de Raskolnikov consigo mesmo está inundado por palavras de outros, que acabara de ouvir ou ler, em *Pickpocket*, tal fato é menos evidente por conta das falas curtas.

14 Jean Sémolué (1993) observa que a atmosfera do filme está muito mais próxima de *Beijos roubados*, de Truffaut, e que, ao deslocar a São Petersburgo do final do século XIX para a Paris de um século depois, o romantismo, necessariamente, está lado a lado com o mundo atual da técnica e da velocidade. Além disso, o erotismo do filme é ainda mais reforçado quando Bresson substitui os livros possuídos pelo inquilino de Dostoiévski, no caso, clássicos da Literatura romântica (Walter Scott e Puchkin), por clássicos da Literatura

erótica.

- 15 E será, meu Deus, que ele não a encontrou depois, longe das fronteiras de sua pátria, sob um céu estrangeiro, meridional, caloroso, na maravilhosa cidade eterna, no esplendor de um baile, ao som da música, num *palazzo* (sem dúvida num *palazzo*), afogado num mar de chamas, nesse balcão coberto de mirto e rosas, onde ela, ao reconhecê-lo, tirou depressa a sua máscara e, depois de sussurar “Estou livre”, começou a tremer e lançou-se aos braços dele gritando de entusiasmo” (DOSTOIEVSKI, 2005, p.40).
- 16 Tradução do original em francês: “*L’interaction entre le présent de l’interrogation et le passé interrogé est assurée avec fluidité dans le film pas le fait que la voix du mari, qui appartient aux moments vécus devant la morte, accompagne souvent des images du passé, où la jeune femme est vivante*”.
- 17 Utilizamos “clássico” no sentido de erudito, e não somente em relação ao período do Classicismo, pois o compositor Purcell é barroco.