



## A música no cinema de Robert Bresson<sup>1</sup>

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

### Resumo

Analizamos o papel e a utilização da música ao longo da filmografia de Robert Bresson. Em coerência com o livro do diretor, *Notas sobre o cinematógrafo*, esse uso é marcado por uma economia crescente. Percebe-se uma primeira fase, em que música é original e principalmente extradiegética; uma segunda, em que a música é principalmente oriunda do repertório clássico pré-existente e extra-diegética; e uma terceira fase, em que o repertório clássico ainda é utilizado, mas a música é apenas diegética, sendo também muito importantes os ruídos, que atuam como música e construindo paisagens sonoras. Consideramos que nesse uso da música há associações de forma e conteúdo e que o repertório clássico traz novos significados para o filme. Analisamos, em especial, um filme de cada fase, *As damas do Bois de Boulogne*, *Pickpocket* e *O dinheiro*.

### Palavras-chave

Robert Bresson; cinema; música

Robert Bresson figura entre aqueles cineastas que, além de realizadores, teorizaram sobre o fazer cinematográfico. Em 1975, publicou *Notas sobre o cinematógrafo*, uma coleção de aforismas e fragmentos escritos desde 1950. Tendo se iniciado nas artes como pintor, era de se esperar que as idéias de Bresson sobre o cinema privilegiassem o elemento visual.

Com efeito, vê-se em *Notas sobre o cinematógrafo*, várias evocações da pintura, seja na denominação que Bresson usa para definir os atores - os “modelos”-, seja nas referências a quadros e pintores. Entretanto, não se pode deixar de notar a quantidade bastante grande de observações sobre o som, referências a músicos e compositores e mesmo instruções para o uso da música no cinema. Em relação a isso, as notas nos fazem pressupor um diretor bastante contrário à utilização de música em filmes.

Sem música de acompanhamento, de apoio, ou de reforço. Sem música nenhuma. [a não ser a música tocada por instrumentos visíveis – em nota de pé de página] (BRESSION, 1975, p.32)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Intercom Sudeste 2009, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

<sup>2</sup> Doutoranda de Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com o projeto: *Robert Bresson e a música – Quadros musicais de uma exposição cinematográfica*. Mestre em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduada em Comunicação Social pela UFF.  
E-mail: luizabeatriz@predialnet.com.br



A música toma todo o lugar e não dá mais valor à imagem à qual ela se adiciona. (p.50)

Generalidade da música, que não corresponde à generalidade de um filme. Exaltação que impede as outras exaltações. (p.51)

Ao mesmo tempo precisão e imprecisão da música. Mil sensações possíveis, imprevisíveis. (p.68)

Música. Ela isola seu filme da vida do seu filme (deleite musical). Ela é um potente modificador e mesmo destruidor do real, como álcool ou droga. (p.86)

Quantos filmes mal costurados pela música! Inunda-se um filme de música. Impede-se de ver que não há nada nessas imagens. (p.136)

Em resumo, as notas de Bresson parecem delinear a máxima de que o ideal é não se usar música extradiegética (ou a “música de fosso”, na classificação de Michel Chion, 1995), pois o deleite musical puxa para si a atenção do espectador em detrimento do filme como um todo. Além do mais, a música seria um elemento sobre cuja recepção e significados imprevisíveis o diretor não teria nenhum controle.

Analisando-se a filmografia de Bresson, percebe-se que, em geral, a música extradiegética foi usada com bastante economia, sim, mas não estava ausente. Economia, aliás, é uma palavra de ordem para Bresson e serve para toda a utilização de sons e imagens de seus filmes. Na verdade, a esparsa presença da música chama para ela uma atenção muito maior, leva a uma eficiente escuta e até a um maior deleite (embora tão pouco recomendado pelo diretor). Quanto a isso é interessante lembrar o trabalho de Claudia Gorbman (1987), segundo o qual a onipresença da trilha sonora no cinema clássico narrativo hollywoodiano resultava no fato de que os espectadores deixavam de ouvir a música e se concentravam apenas nas ações e nos diálogos.

Independente de estar em muita ou pouca quantidade, segundo Guilherme Maia (2007) qualquer música exerce inexoravelmente um irreprimível efeito emocional sobre nós, mesmo que convoque também as nossas faculdades intelectuais. Neste mesmo caminho, o filósofo Nietzsche (1992) considera que a música fala imediatamente às sensações, pois prescinde do conceito e o estado de espírito que a música provoca corresponderia ao estado de embriaguez. Portanto, o efeito sensorial ou sentimental faz parte da própria natureza da música. Se não quisermos sentir nenhum efeito emocional ao ouvirmos uma música num filme, ela teria que ser totalmente eliminada e não bastaria estar numa “utilização econômica” como nos filmes de Bresson.

Além da economia, uma característica marcante nestes filmes foi a utilização de músicas do repertório clássico de concerto indo desde Monteverdi a Schubert. São elas:

---

<sup>3</sup> Tradução livre nossa do francês



o *Kyrie da Missa em dó menor (K 427)*, de Mozart (em *Um condenado à morte escapou*), a ópera *Atys* de Jean-Baptiste Lully (em *Pickpocket*), o segundo movimento da *Sonata n° 20* de Schubert (em *A grande testemunha*), o *Magnificat* de Monteverdi (em *Mouchette*), o moteto *Ego dormio*, de Monteverdi (em *O diabo provavelmente*), a *Fantasia Cromática* de J.S. Bach (em *O dinheiro*).

Em *Um condenado à morte escapou* (1956), por exemplo, esta música já pronta se constitui em única trilha musical. Seria isso mais um dos princípios de economia de Bresson? Ou mesmo uma tentativa de que este tipo de música, já tão estudado e sacramentado na cultura ocidental, trouxesse menos significados imprevisíveis ao filme? Ou ainda, que o ressignificasse por sua utilização num contexto não muito comum?

Na verdade, é curioso que, apesar de toda a restrição feita à música por Bresson, teóricos como Jean Sémolué (1993), Evelyne Jardonnet e Marguerite Chabrol (2005), chegam a dividir as fases da filmografia do diretor tomando por base justamente o tipo e a utilização da música. Assim, numa primeira fase, à parte o média-metragem *Les affaires publiques* (1934), destaca-se a colaboração do compositor Jean-Jacques Grunewald, responsável pela música original dos filmes *Os anjos do pecado* (1943), *As damas do Bois de Boulogne* (1945) e *Diário de um padre* (1951). Nessa fase, a música extradiegética ainda está bastante presente, mas, de qualquer maneira, bem menos se compararmos ao cinema que se fazia em Hollywood na época. Numa segunda fase, comportando os filmes *Um condenado à morte escapou* (1956), *Pickpocket* (1959), *A grande testemunha* (1966) e *Mouchette* (1967), essa música extradiegética também está presente, mas, em geral, ela se constitui de uma música do repertório clássico pré-existente, ao lado de uma ocasional presença de música diegética (em geral, originalmente composta para o filme). Há que se dizer que *O processo de Joana d'Arc* (1962) pertence cronologicamente a esta fase, mas tem características distintas. É um filme bastante curto e praticamente sem música. Ao seu compositor, Francis Seyrig (que trabalhara também um ano antes com Alain Resnais em *O ano passado em Marienbad*, um filme em que o som é bastante valorizado), são creditados apenas os toques de tambor e de corneta, ambos diegéticos, que permeiam o filme. Finalmente, numa terceira fase, a partir de *Uma mulher doce* (1969), praticamente desaparece a música extradiegética, mas Bresson não deixa de lançar mão do repertório clássico, que agora se torna diegético e bem pouco freqüente. Esse uso quantitativo decrescente da música corresponde ao que o diretor confessa numa de suas últimas notas: “Foi só há pouco e



pouco a pouco que eu suprimi a música e que me servi do silêncio como elemento de composição e como meio de emoção. Dizê-lo sob pena de ser desonesto.” (BRESSION, 1975, p.136, tradução nossa).

Para entender melhor esse percurso musical, vamos escolher de cada uma dessas fases um filme como modelo: da primeira, *As damas do Bois de Boulogne*, da segunda, *Pickpocket*, e, da terceira, *O dinheiro*.

### ***As damas do Bois de Bologne (1945)***

*As damas do Bois de Bologne*, como quase toda a obra do diretor, foi inspirado na Literatura: é a adaptação de uma das muitas histórias contadas no livro *Jacques, le fataliste*, do enciclopedista Diderot (1962). Trata-se da vingança de uma mulher da alta sociedade francesa sobre o ex-amante. Ela o incita a se casar com uma jovem que lhe é apresentada como moça pura, mas que, na verdade, tinha um passado condenável moralmente. No filme de Bresson, a Madame de la Pommeraye do livro de Diderot (1962) se transforma em Hélène, o amante Marquês des Arcis torna-se o personagem Jean e a jovem, a senhorita de Aison, torna-se Agnès.

O filme foi rodado em 1944 e 1945, portanto, antes do início da escrita das *Notas sobre o cinematógrafo* (1975). Entretanto, já se pode perceber os preceitos das primeiras notas iniciadas cinco anos depois, como a economia da presença da música extradiegética e o aproveitamento da música diegética.

Por exemplo, é diegética a música jazzística de *music hall* na seqüência de apresentação da personagem Agnès no seu ofício de dançarina de cabaré. Vê-se, inclusive, os instrumentistas tocando, como preconizava Bresson nas *Notas*. Uma música semelhante se ouve quando Hélène vai procurar a moça numa festa. Mais tarde, quando Agnès e a mãe já estão instaladas no apartamento pago por Hélène, há um número de dança de Agnès precedido pela imagem de um disco de vinil numa vitrola, confirmando que a música é diegética. Aliás, é interessante que um dos poucos móveis do apartamento seja um piano, em relação ao qual Agnès observa: “Não se pode dançar, mas há música”.

Também é digno de nota que, para um diretor tão desconfiado em relação à música, Bresson chame atenção para ela se comparamos com a história de Diderot. Com efeito, na descrição do livro, a senhorita de Aison tinha uma voz “pequena” e pouco talento para a dança, restando-lhe apenas como alternativa para ganhar a vida receber homens todas as noites em seu quarto. Já a Agnès de Bresson é uma talentosa dançarina,



ofício rejeitado moralmente pela burguesia da época e muitas vezes equiparado à prostituição.

A música também está presente no ambiente da personagem Hélène. Numa sequência, ela toca ao piano a música-tema do filme, que já havia aparecido antes nos créditos e também como música extradiegética associada à personagem. Nesse caso, é, mais uma vez, um aproveitamento da música como diegética. Finalmente, na sequência do casamento de Jean e Agnès, ouve-se uma variação desse tema tocado por um órgão, porém não dá para dizer se Bresson pretendia ser esta música diegética ou extradiegética, pois toda a sequência transcorre sem diálogos ou ruídos do ambiente, só ao som da música que celebra o sucesso inicial da vingança de Hélène.

Em relação à música extradiegética, observamos que ela é usada com economia principalmente quando está em cena a personagem Hélène. Depois de aparecer nos créditos, ela só vai reaparecer bem mais tarde, quando Hélène fala ao telefone, arquitetando o primeiro encontro de Jean com Agnès no Bois de Bologne. Até este momento do filme, várias seqüências dramaticamente importantes se passam sem música, como naquela em que Hélène e Jean confessam um ao outro não mais se amarem. O encontro dos personagens no bosque também só tem como som os diálogos e os ruídos do ambiente. A música-tema só vai voltar no final de um posterior diálogo de Hélène e Jean, no qual ela o desafia a visitar a casa das “damas”.

Essa música extradiegética, que, como vimos, por vezes, torna-se diegética seria do tipo classificado por Michel Chion (1995) como “empática”, ou seja, ela vibra em simpatia com as emoções do personagem, no caso, de Helène. Já a música diegética da sequência do *music hall* seria, segundo a classificação Chion, “anempática”, pois ela enfatiza uma indiferença ostensiva à situação emocional, ou seja, à vergonha sentida por Agnès por estar presa àquele tipo de ambiente.

Quanto às suas características intrínsecas, a música-tema é solene, dramática e algo dissonante, fazendo lembrar a música dos estilos romântico-tardio e impressionista que tanto influenciaram os compositores de Hollywood. Com efeito, ela poderia figurar em qualquer produção americana da época. Mais próximo ainda da música do cinema hollywoodiano é o um segundo tema musical correspondente à personagem Agnès: é como se fosse uma variação ou um outro movimento mais suave e menos dissonante do tema principal e que confere à personagem da jovem um caráter bastante romântico. Seria também, na classificação de Chion (1995), uma música empática com o suposto caráter romântico e sofredor de Agnès mascarado pelo conformismo e ironia da moça.

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

Parece, então, que Bresson estabelece, por meio do tipo e da quantidade de presença da música, o antagonismo entre Agnès e Hélène. Ao romantismo da música constante da primeira, opõe-se a secura das seqüências da outra. É como se não fosse permitido a Hélène ser romântica. Nem mesmo tocar à vontade o seu tema no piano ela pode: Jean lhe exorta a parar de tocar, dizendo que o piano está insuportável.

No final, ocorre a vitória do romantismo: a palavra “fim” aparece em seguida à cena de uma Agnès quase desfalecida sendo perdoada por Jean ao som do seu tema triunfal.

### ***Pickpocket (1959)***

Com *Pickpocket*, Bresson recorre mais uma vez à Literatura, desta vez ao autor russo Fiodor Dostoievski, de quem ele adaptaria mais dois livros. Na verdade, *Pickpocket* não é uma adaptação completa e fiel de *Crime e Castigo*(2001)<sup>4</sup> (embora o conceito de “fidelidade” em adaptação seja bastante discutível). Além da transposição da São Petersburgo dos anos de 1860 para a Paris dos anos 1950, a natureza do crime do personagem principal é outro: o duplo assassinato do livro se transforma no crime do furto de carteiras, o que para muitos diminui a dramaticidade do personagem, mas que, por outro lado, torna-o de fácil identificação para o espectador. Outro personagem importante que teve a sua “mancha moral” modificada é a mocinha. A Sonia do livro recorre à prostituição para ajudar financeiramente a família, enquanto o crime da Jeanne do filme é ser mãe-solteira. Essa mudança também ajuda na identificação do espectador com a personagem, ao mesmo tempo em que denuncia o falso-moralismo da década de 50.

Em *Pickpocket*, Bresson recorre a uma música já pronta e do repertório clássico: a ópera *Atys*, de Jean Baptiste Lully, composta em 1676. Apenas em dois momentos

---

<sup>4</sup> Inclusive, não há nenhuma indicação nos créditos em relação ao livro.



muito curtos, há uma música incidental diegética: o hino sacro, na seqüência em que Michel, seu amigo Jacques e Jeanne estão sentados num banco de igreja, e naquela em que o trio está num café e ouve-se uma música ambiente dançante.

Segundo o princípio de economia de Bresson, a música de Lully aparece em apenas nove momentos do filme. O primeiro desses nove momentos é a própria abertura do filme. Nela, um letreiro explica que o filme não é do estilo policial, como o título faria pensar. A seguir, afirma-se que o autor tenta exprimir, “por meio de *imagens e de sons* (grifo nosso), o pesadelo de um jovem, levado por sua fraqueza a uma aventura de furto, para a qual ele não era feito”. Observamos já nessa introdução como o som e não apenas a imagem era uma preocupação de Bresson. A música termina com os créditos e entramos no filme propriamente dito.

É interessante que a música utilizada tenha sido de Lully, que, como observa Suzana Reck Miranda (2008), marcou a História da Música por agregar a abertura à ópera. Como refere a estudiosa, tal peça instrumental introdutória tem a característica de alternar ritmos contrastantes, andamentos lentos e rápidos. No filme de Bresson, a música de Lully funcionou efetivamente como uma abertura e, como já dito, vai pontuar diferentes momentos dele, de forma semelhante ao papel narrativo e pontual do coro, das danças e da orquestra nas óperas de Lully.

A música só vai voltar bem mais tarde no filme e não com o mesmo pedaço. É quando o ladrão mais experiente que Michel encontrara no bar ensina-lhe os truques do *métier*. É uma seqüência sem outros sons, só se ouve a música enquanto se vê o que é considerado por muitos como o “ballet das mãos”, sendo a música de Lully a música de fosso (como na classificação de Michel Chion, 1995) para esse ballet.

O terceiro momento vai ter relação com outra personagem capital, Jeanne, e, mais especificamente, com as convicções religiosas da moça, que é, tanto no romance de Dostoiévski como no filme de Bresson, aquilo que lhe dará força para promover a redenção do jovem criminoso. Com efeito, a música entra depois que Jeanne critica Michel por ele não acreditar em nada, ao que o jovem lhe responde: “Eu cri em Deus por três minutos”. A música continua enquanto vemos a imagem da caneta de Michel escrevendo no diário. Ele conta o início de uma tentativa de assalto no banco. A música marca, portanto, a vitória momentânea sobre Michel do mundo do crime em detrimento das convicções de Jeanne.

A vitória do mundo do crime permanece no quarto momento: Michel acabara de roubar um relógio. Após a afirmação da sua narração *off* - “o relógio era muito bonito”-,



entra a música, que permanece no plano seguinte da escrita no diário, cujo assunto é a relação com os cúmplices. Essa relação da música com a voz *off*, reflexiva, de Michel é evocada por Suzana Reck Miranda (2008), que também chama atenção para o caráter semelhante a uma inserção musical do recurso narrativo da voz *off* em *Pickpocket*.

Outro personagem bastante importante no romance de Dostoievski é o juiz de instrução Porfiri Petrovitch, que no filme se transforma no delegado de polícia que investiga Michel. Assim, o quinto momento da música tem relação com o embate entre os dois personagens. O delegado havia esperado por Michel no quarto dele e lhe insinua ser ele batedor de carteiras. Michel lhe pergunta quais as intenções do policial e afirma que quer conhecê-las. É nesta hora que entra a música. Ela permanece enquanto o delegado sai, após o que Michel anda para frente e para trás numa grande indecisão. A música termina no plano de fusão do atormentado Michel com o de Jeanne abrindo a porta. Diferente do que fora até este momento no filme, a música vai voltar logo, após o diálogo de Michel e Jeanne, no qual Michel confessa o seu crime, ao mesmo tempo em que instiga Jeanne a deixar o seu mundo de bondade. O diálogo termina com o rapaz negando uma possível partida da cidade. Mas, ao começar a música, percebemos que era uma mentira e passamos a acompanhar os movimentos do jovem em direção à estação de trem. É interessante que, diferente dos outros momentos, em que ouvimos unicamente a música de Lully, neste, ela compete com os sons do ambiente e da própria narração *off* de Michel.

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

Os dois momentos seguintes da música apontam para a vitória de Jeanne e do seu mundo de honestidade e bondade. O oitavo fica sobre as imagens da tentativa de Michel de ajudar Jeanne e seu bebê após procurar um emprego honesto. Porém, Michel sucumbe à tentação e é preso em flagrante. Já na prisão, ele reage muito mal à primeira visita de Jeanne, porém se arrepende. A última seqüência do filme é marcada pela redenção de Michel por meio do amor de Jeanne (final que, aliás, já havia sido, de certa forma, anunciado nos créditos iniciais). Ele a abraça e beija por entre as grades enquanto começa a música, que permanece enquanto a voz *off* de Michel exclama “Oh, Jeanne, para ir até você, que caminho curioso eu tive que tomar!”. A música aumenta,





então, de volume. Aparece a palavra “fim” e a música continua em tela preta por mais um minuto.

A forma de utilização da música de Lully em *Pickpocket* guarda algumas semelhanças com a utilização do *Prelúdio, coral e fuga*, de César Franck, por Visconti em *Vagas estrelas da Ursa*, como analisada por Susanne Liandrat-Guigues (1994). Como Bresson, Visconti recorreu a uma única obra do repertório clássico e esse fato, segundo a estudiosa, conferiu um caráter de todo orgânico ao componente musical e uma perspectiva única ao filme.

Além disso, em relação à classificação de Chion (1995) de música empática e anempática, Liandrat-Guigues afirma que a música de César Franck no filme de Visconti não pertence a nenhuma dessas categorias, mas sim se aproximaria ao que Chion chama de “placa giratória espaço-temporal”, no sentido em que a música comunica com todos os tempos e espaços do filme, mas os deixa existir separadamente. Do mesmo modo, a unidade conferida ao filme de Bresson pela música de Lully se dá pela utilização de diferentes partes da música ao longo do filme. Como na análise de Liandrat-Guigues (1994), cada aparição da música de Lully se relaciona com as que a precederam e age sobre as outras. O recurso a esta única obra faz referência à obra integral e cria a escuta musical dentro do filme. Ela não seria, portanto, uma simples citação emocional ou ilustrativa.

Assim como aventado no artigo de Suzana Reck Miranda (2008), as teóricas Évelyne Jardonnet e Marguerite Chabrol (2005) demonstram que a própria estrutura formal da música de Lully, marcada pelo modelo ternário ABA da chamada “abertura à francesa”, corresponde à arquitetura de *Pickpocket*. Com efeito, a abertura à francesa é uma primeira peça de suítes de danças do período barroco e se baseia no contraste e na alternância de dois temas, estando os dois movimentos lentos (A) enquadrando um movimento (B) mais vivo, sendo que, em geral, o segundo tema A que fecha a estrutura tripartita não é totalmente idêntico ao do início (JARDONNET & CHABROL, 2005). Jardonnet e Chabrol (2005) associam esse esquema ABA ao conjunto das cenas de roubos em *Pickpocket*. O primeiro tema corresponderia aos roubos no hipódromo e o segundo aos roubos em equipe. O primeiro tema se caracterizaria por uma lentidão, perceptível também na decupagem. O segundo seria percebido como mais rápido e mais complexo até mesmo por conta da grande quantidade de agentes envolvidos no roubo.

Assim, em *Pickpocket*, também a forma da música está em perfeita harmonia com o filme.



### ***O dinheiro (1983)***

*O dinheiro* (1983) é inspirado na novela *Falso cupom* (2005), de Liev Tolstói e, como a obra do autor russo, é um filme feito no fim da vida, quando Bresson já tinha 82 anos, sendo seu último filme. Em *O dinheiro*, Bresson leva a sua idéia de concisão e economia de imagens ao máximo. O filme é curto, com 81 minutos, e, para isso, Bresson utilizou apenas alguns da grande miríade de personagens da novela.

Tanto o filme como o livro tratam das conseqüências malélicas da falsificação de dinheiro por dois rapazes. Com efeito, o bilhete falso transforma negativamente a vida dos personagens pelas mãos dos quais ele passa. Contudo, na novela de Tolstói, muitos personagens sofrem conseqüências apenas indiretas desse “mal”, sem terem tido contato direto com o bilhete falso. Já Bresson concentra-se naqueles que efetivamente manipularam o bilhete. Com isso, teve que mudar o protagonista da história: no filme, ele passa a ser o motorista de caminhão Yvon, correspondente no livro ao camponês Ivan Mironov. Já na novela, o personagem que se firma como protagonista e que só aparece vários capítulos depois do início é o camponês Stepan.

A novela é dividida em duas partes que podem ser assim analisadas: a primeira trata do mal e da transformação negativa dos personagens conseqüentes à falsificação do bilhete; já a segunda é um verdadeiro movimento de ascensão à bondade, originada na transformação positiva de Stepan depois de ter assassinado Maria Semeonovna, mulher piedosa que lhe aparece em sonhos e causa a sua conversão. Embora o tema da redenção seja muito caro a Bresson, o seu filme se concentra na primeira parte da novela e o personagem Yvon mistura características e fatos que, no livro pertencem tanto a Ivan Mironov como a Stepan. Talvez essa escolha se dê à premência de concisão ou, quem sabe, o Bresson de 82 anos estivesse bastante pessimista. No entanto, talvez a conversão de Yvon já esteja anunciada na seqüência final, em que ele se entrega à polícia e confessa seus crimes.

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

A *Fantasia Cromática e Fuga*<sup>5</sup> foi composta por Bach por volta de 1720, quando ele estava na cidade de Cöthen. São também dessa época de Cöthen os famosos Concertos de Brandenburgo, várias obras pedagógicas até hoje utilizadas para o estudo de instrumentos de teclado e o primeiro volume do *Cravo Bem-Temperado*. Foi um momento em que Bach, embora gozando da amizade do príncipe regente, não podia deixar expandir a sua criação religiosa, já que a pequena corte de Cöthen era de fé calvinista, ao passo que Bach era luterano. Apesar disso, foi um momento bastante feliz na vida do compositor, que, valendo-se de um novo sistema musical (o do “bem temperado”) e tendo liberdade de criação dentro da corte, aproveitou para experimentar, passando a compor e introduzir modulações em todas as tonalidades. A *Fantasia Cromática e Fuga em ré menor* (BWV 903) é um bom exemplo dessa liberdade de modulação.

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

É digno de nota que Bresson tenha escolhido justamente uma peça relativamente difícil e de um compositor como Bach, homem bastante religioso e que compôs uma grande quantidade de música sacra. O fato de ser tocada por um velho bêbado resvala um sentido da possibilidade do sublime contrastando com a decadência da bebida, sendo o copo várias vezes mostrado em plano-detalle. É o itinerário em direção à espiritualidade, proporcionado pela música, a que se refere Jean-Louis Bory (1972) em relação aos personagens de Bresson.

Mesmo bebendo, o velho ainda mostra destreza para a execução, embora sem arroubos. O teórico Jean Sémolué (1993) considera que a maneira do velho tocar a

---

<sup>5</sup> *Fantasia*, segundo o dicionário de Música Grove, é um termo adotado na Renascença para uma composição musical marcada pela imaginação e pelo caráter subjetivo do autor. Do século XVI ao século XIX, variou de tipos improvisatórios livres até formas contrapuntísticas. Em sua *Fantasia Cromática*, Bach faz uma primeira seção mais ao estilo *tocata* (do italiano *toccare*, de caráter virtuosístico) e uma segunda de estilo recitativo. A própria *Fuga* é também uma composição de caráter contrapuntístico.



*Fantasia cromática* corresponde justamente ao que Bresson pretendia, ou seja, que a produção da emoção fosse obtida justamente por uma resistência a essa mesma emoção. O próprio Bresson (1975) preconiza em uma de suas notas exatamente essa maneira de tocar, presente, por exemplo, no estilo do pianista Lippati e que corresponde ao que seu personagem faz em *O dinheiro*.

Um grande pianista não virtuose, gênero Lippati, toca as notas de forma rigorosamente igual: brancas, mesma duração, mesma intensidade; pretas, colcheias, semi-colcheias, etc, idem. Ele não põe a emoção sobre os toques. Ele a espera. Ela chega e invade seus dedos, o piano, ele mesmo, a sala. (p.125).

Também no artigo *A arte vocal burguesa*, contido em *Mitologias*, de Roland Barthes (1975), há bastante consonância com o pensamento de Bresson, inclusive pela referência a Lippati. Assim como Bresson, Barthes (1975) posiciona-se contra o excesso, o “pleonasma de intenções”, presentes frequentemente na arte burguesa, seja na música ou na forma de interpretação dos atores. Para Barthes, essa economia (palavra de ordem para Bresson) não significa de modo nenhum a falta da emoção. Há falta, sim, do excesso.

(...) a forma mais elevada da expressão artística deve procurar-se na literalidade, isto é, em definitivo, numa certa álgebra; é necessário que toda a forma tenda para a abstração, o que, como se sabe, não é de modo nenhum contrário à sensualidade.

(...) Certos amadores, ou melhor ainda certos profissionais que souberam reencontrar o que se poderia chamar a absoluta literalidade do texto musical, como Panzera para o canto, ou Lippati para o piano, conseguem não acrescentar à música nenhuma intenção : não se debruçam oficiosamente sobre cada detalhe, ao contrário da arte burguesa, que é sempre indiscreta. Confiam na matéria imediatamente definitiva da música. (BARTHES, 1975, p.110-111)

Na verdade, essa breve intervenção musical no filme, até mesmo por ser tão curta, chama bastante atenção para a música em si, possibilita um momento de escuta para o espectador, contrariamente ao fato aventado por Claudia Gorbman (1987) em relação ao cinema clássico narrativo hollywoodiano. Nada de especial acontece enquanto o velho pianista pratica ao piano em *O dinheiro*, só o movimento constante da mulher em seus afazeres pelos vários cômodos da casa. Isso faz com que o espectador se concentre na música.

Esta seria uma situação óptica e sonora pura, característica da imagem-tempo descrita por Gilles Deleuze (1990). É uma situação marcada por permitir apreender algo tão intenso, tão poderoso, que deixa o personagem sem ação. Não tem, portanto, a



relação sensório-motora da imagem-ação, característica do cinema clássico-narrativo, na qual a percepção ou afecção de um personagem sempre se prolonga numa ação qualquer. A imagem-tempo marca o cinema moderno, do qual Robert Bresson faz parte.

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

Diferente desse pequeno trecho de música de Bach, há um som incessante que preenche toda a primeira parte do filme na cidade. É o barulho dos carros passando, do trânsito da cidade, que diminui quando se fecha uma porta, mas que está sempre no fundo e não para nem quando Yvon está na prisão. Esse som, usualmente assimilado como ruído, não seria pelo seu caráter constante e quase incantatório talvez mais próximo de uma música? Mais ainda, durante a passagem dos créditos iniciais, momento em que usualmente há um fundo musical, é ele que se ouve. Assim, em *O dinheiro*, Bresson leva a cabo uma idéia que ele já expressara desde os anos 50 em uma de suas notas: “É preciso que os ruídos se tornem música” (BRESSION, 1975, p.32)

Vale a pena, então, lembrar a tese de Michel Fano, citada por Deleuze (1990), de *continuum sonoro*. Com essa concepção, Fano mostrava a importância de um tratamento musical dos sons não-musicais. Para Fano, “há um único *continuum sonoro*, cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não de um ‘significante’” (citado em DELEUZE, 1990, p.278). Em *O dinheiro*, há poucos diálogos e o som da voz, por conta da própria maneira de interpretar dos atores, não se sobressai, não ressoa no espaço preenchido com o ruído do trânsito.

Em relação à distinção entre ruído e música, Michel Chion (2002) afirma que elementos sonoros podem ser percebidos como “música” se possuem uma periodicidade rítmica. Chion identifica alguns filmes em que se tentou mesmo atingir uma sensação de



total *continuum sonoro* por meio de um ritmo comum a um ruído e a uma música ou a utilização de sons parecidos aos da música.

Não chega a ser o caso em *O dinheiro*, mas não deixa de haver um certo *continuum*. Na parte da cidade, o que ouvimos mais é o fluxo quase ininterrupto dos carros sobre o qual identificamos em alguns momentos as vozes dos diálogos. Já na sequência do piano, sobre o som do piano ouvimos os sons das atividades da mulher, que passam quase a fazer parte da música tocada. A quebra, a descontinuidade só se impõe com o ruído do copo caindo no chão.

Os ruídos formariam também o que o Robert Murray Schafer chama de “paisagem sonora” (*soundscape*). Michel Chion (2002) enumera os critérios de descrição desse conceito: uma “tonalidade” (não somente no sentido musical), que Chion vê também como “base” ou “fundo” (por exemplo, o ruído da circulação seria a tonalidade da parte da cidade); os “sinais” ou, melhor, um *foreground sound*; e marcas sonoras características de um local. O próprio Bresson parece partilhar desse conceito em uma de suas notas: “Fazer saber que se está no mesmo local pela repetição dos mesmos ruídos e da mesma sonoridade” (BRESSION, 1975, p. 85).

Assim, em *O dinheiro*, haveria uma paisagem sonora da cidade e a do jardim e da casa da mulher. Por exemplo, a marca sonora da paisagem da sentida é ouvida quando, com Yvon já dentro de casa, a mulher vai à cidade. Ouve-se, então, o ruído do trânsito, ao passo que se vê policiais e um carro de polícia. Com efeito, a diferença de paisagens sonoras transmite sentimentos totalmente distintos. Para Jean Sémolué (1993), *O dinheiro* é um filme colocado sob o signo da angústia. O ruído do trânsito, pelo seu caráter incessante, age transmitindo a angústia do personagem, presente na cidade e que muda completamente com a ida ao campo. A paisagem sonora do campo torna-se pacificadora, consoladora e nos permite até ouvir o som do piano.

Portanto, podemos perceber que a música no cinema de Robert Bresson teve uma utilização e uma evolução ao longo da filmografia bastante coerente com o expresso pelo diretor em suas notas. Além disso, há associações formais e contedísticas muito importantes entre música e filme. Mais ainda, o uso econômico de uma música clássica pré-existente em vários filmes do diretor traz novos significados para o filme como um todo.

## **Referências bibliográficas**



- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1975.
- BORY, Jean-Louis. *La nuit complice*. Paris: Union Generale d'Éditions, 1972.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Galimard, 1975.
- CHION, Michel. *La Musique au Cinéma - Le chemins de la musique*. Paris: Fayard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Le Son*. Paris: Nathan, 2002.
- DELEUZE, Gilles . *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDEROT. *Oeuvres romanesques*. Paris: Garnier Frères, 1962.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach – o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Londres : FBI Publishing, 1987.
- JARDONNET, Évelyne & CHABROL, Marguerite. *'Pickpocket' de Robert Bresson*. Neully : Atlante, 2005.
- LIANDRAT-GUIGUES, Susanne. *Sculpture Sonore- Une image virtuelle du Temps*. In : *Théorème – L'analyse des films aujourd'hui*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- MAIA DE JESUS, Guilherme. *Elementos para uma poética da música do cinema – Ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música nos filmes 'Ajuste final' e 'O homem que não estava lá'*. Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, em 2007.
- MIRANDA, Suzana Reck. *Duas vozes para o som no cinema: Tati e Bresson*. In: ADES, Eduardo e outros (org). *O som no cinema*. Caixa Cultural, 2008, p. 30-5.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SÉMOLUÉ, Jean. *Bresson*. Paris: Flammarion, 1993.
- TOLSTOI, Liev. *O diabo e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- <http://www.oxfordmusiconline.com>: site com a enciclopédia eletrônica de música Grove

