



Robert Bresson e o Marxismo¹

Luíza Beatriz A. M. Alvim²
Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Analisamos, na obra do cineasta francês Robert Bresson, os aspectos que a aproximam da teoria marxista, como a ênfase nas imagens dos meios de produção e o fetichismo dos objetos, em especial nos dois últimos filmes, *O dinheiro* (1983) e *O diabo provavelmente* (1977). Levamos em conta também as escolhas literárias de Bresson, muito concentradas na Literatura Russa pré-revolucionária de Dostoievski e Tolstói. Finalmente, observamos que a forma como o diretor utiliza a música em seus filmes não se opõe às ideias do filósofo marxista Theodor Adorno.

Palavras-chave: Robert Bresson; cinema; Marxismo; música.

Introdução

Talvez o título deste trabalho pareça estranho para os que conhecem superficialmente a obra do diretor francês Robert Bresson ou para aqueles que leram o livro de Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Com efeito, Schrader (1972) considera esses três diretores como representantes de uma tradição segundo a qual a realidade é apenas um véu sobre um sagrado a ser alcançado.

Além disso, levando-se em conta o ensaio de Marx e Engels (1987), *A ideologia alemã*, poderíamos considerar Bresson como um idealista. Nele, os autores criticam o idealismo dos filósofos neo-hegelianos, pois, para Marx e Engels (1987), é a atividade produtiva material dos homens que transforma a consciência e não o contrário. Eles se opõem também a qualquer tipo de explicação transcendente para os fatos sociais: “Toda vida social é essencialmente *prática*. Todos os mistérios que levam a teoria para o misticismo encontram sua solução racional na práxis humana e na compreensão dessa práxis” (MARX, ENGELS, 1987, p.14).

Por outro lado, do ponto de vista estritamente filosófico, a palavra “transcendental” no livro de Schrader não parece ser adequada. Gilles Deleuze (1990),

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Comunicação da ECO-UFRJ, email: luizabeatriz@yahoo.com.



por exemplo, afirma que Schrader estaria confundindo “transcendental” com “transcendente”, termos distintos numa classificação kantiana.

De qualquer modo, independente de qual termo seja mais adequado³, observamos que há análises bem diversas sobre a obra de Bresson, algumas, inclusive, aproximando-o do materialismo, como o faz Jonathan Rosenbaum (2000). Tony Pippolo, em seu artigo na revista eletrônica *Miradas*, parece corroborar esta visão, ao considerar o último filme de Bresson, *O dinheiro* (*L'argent*, 1983), como um estudo sobre os efeitos nefastos do capitalismo, além de observar que a política não está ausente de seus filmes. Nessa linha, utilizaremos aqui principalmente a análise de Kent Jones (1999).

O objetivo desse trabalho é, portanto, seguir a trilha dessas análises buscando um certo pensamento marxista nos filmes de Bresson, principalmente em *O dinheiro*, filme inspirado numa novela de Liev Tolstói, além de *O diabo provavelmente* (*Le diable probablement*, 1977), que remete, em parte, ao romance *Os demônios*, de Dostoievski. Como veremos, a literatura russa foi bastante importante na filmografia de Bresson.

A última parte deste trabalho se concentrará na música, tendo em vista que, sendo um elemento fundamental no cinema e na indústria cultural como um todo, ela mereceu análises importantes do filósofo marxista Theodor Adorno. E, como podemos ler no seu livro *Notas sobre o cinematógrafo*, Bresson (2008) se preocupou bastante em como utilizar a música nos seus filmes, de forma que ela não provocasse um deleite excessivo no espectador.

Meios de produção, o fetichismo da mercadoria e o momento catártico

O filme *O dinheiro*, assim como a novela *Falso cupom* (2005) em que se baseia, trata das conseqüências maléficas da falsificação de dinheiro por dois rapazes. Na novela de Tolstói, vemos uma série de personagens cobrindo um amplo espectro da sociedade russa do século XIX: burgueses, camponeses, proprietários de terras, colegiais, agitadores, religiosos e até o próprio czar. Bresson adaptou a história para a Paris da época da rodagem do filme, os anos oitenta, utilizando apenas alguns da grande miríade de personagens da novela.

³ James Quandt, na introdução do livro que organizou, observa que tanto o transcendentalismo como o materialismo podem significar uma série de coisas (QUANDT, James. *Robert Bresson*. Toronto: Cinematèque Ontario, 2000). Quanto ao materialismo, neste trabalho, vamos nos basear principalmente em *A ideologia alemã*, de Marx e Engels, em *O capital*, de Marx e em análises de Carlos Nelson Coutinho a partir de Antonio Gramsci.

Assim, o protagonista passa a ser o motorista de uma distribuidora de combustível, Yvon. Ele reúne características de dois personagens camponeses do livro, Ivan Mironov e Stepan Pielageushkin, mas permanece como originário de uma classe proletária e vítima indireta da falsificação do dinheiro. Ele recebe o dinheiro falso como pagamento do dono da loja de material fotográfico (uma indicação, incrivelmente, oriunda da própria novela de Tolstói), que, por sua vez, recebera-o dos colegas.

Como mostra Kent Jones (1999), a apresentação de Yvon se dá por seus meios de produção: a primeira coisa que vemos dele é um plano próximo de suas luvas segurando a bomba de gasolina que enche o tanque (fig.1 abaixo). Jones observa que poucos cineastas, além de Bresson, permitem aos objetos materiais figurarem em sua “tactibilidade” (*tactility*, no original em inglês) para além de algum papel funcional que eles tenham na narrativa.



Figura 1 (In: JONES, 1999)

Segundo Marx e Engels (1987), o que os indivíduos são depende das condições materiais de produção, ou seja, do que produzem e do modo como produzem. Assim, a visualização do homem com seus instrumentos de trabalho seria fundamental para qualquer crítica marxista num filme.



Figura 2 – Fotografia de Sander mostrando um confeitiro com seus meios de trabalho. Presente na edição alemã das obras completas de Benjamin (editora Suhrkamp). Foto também presente no site http://www.metmuseum.org/special/August_Sander/

Walter Benjamin (2008), no ensaio *Pequena história da fotografia*, faz referência ao trabalho de August Sander, que, no início do século XX, fotografava os “tipos alemães”, ou seja, as camadas sociais e profissões da sociedade alemã. Em suas fotografias, os diversos “tipos” tinham uma característica que os definiam como tal, muitas vezes determinada por um objeto de trabalho (fig. 2 acima). Talvez, se tivesse fotografado Yvon, Sander o teria posicionado com sua bomba de gasolina.

Também no filme *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s’est échappé*, 1956), Bresson concede ao seu protagonista Fontaine, um prisioneiro da Gestapo na França, durante a Segunda Guerra Mundial, grande parte do tempo do filme para mostrar todas as ferramentas necessárias para a fuga da prisão. Ou seja, a colher, o lápis, a corda feita a partir de roupas, tais ferramentas de Fontaine são o seu meio de produção do trabalho da fuga.

Quanto aos tipos sociais na novela *Falso cupom*, Kent Jones (1999) observa que Tolstói descreve os personagens, às vezes, de forma um tanto simplista, carregando, por exemplo, nas tintas dos personagens burgueses e proprietários de terra, verdadeiros tiranos. É diferente dos personagens de *O dinheiro*, onde a caracterização é feita de uma forma mais sutil. Por exemplo, Jones (1999) define o pai de um dos colegas como tendo “o ar de importância que se dá um banqueiro recusando um empréstimo”; a mãe é uma mulher chique que certamente acredita definir-se por sua aparência externa; os colegas são dois protótipos dos *yuppies* dos anos 80.

Georg Lukács (1967), autor marxista que estudou a questão do realismo na Literatura, considerava que o cinema tinha um grande potencial de se aproximar da realidade e seu cotidiano. Em *O dinheiro*, esse cotidiano está bastante presente, pois, além dos planos de Yvon trabalhando, observa-se, na parte final do filme, todas as atividades corriqueiras da casa onde ele se hospeda: a mulher prepara o café e o leva para Yvon, esmera-se nos afazeres da casa enquanto o pai toca piano, lava roupas e as estende no varal.

Falando-se em realismo, pensa-se logo num movimento muito importante da História do Cinema, o Neo-Realismo italiano, cujos realizadores e teóricos, em sua maior parte, eram marxistas. O que não excluía o Catolicismo de igualmente muitos deles. Por sua vez, Bresson é geralmente estudado como um cineasta católico, ou



mesmo jansenista⁴, mas tal sentimento religioso não impede uma análise do ponto de vista do Marxismo.

Uma das características do Neo-Realismo dos anos 40 foi o uso de não-atores. Por exemplo, pescadores faziam o papel de si próprios em *A terra treme* (*La terra trema*, 1948), de Visconti, e em *Stromboli* (1949), de Rossellini. Em *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, nenhuma estrela faz papel de operário, tal como criticava o filósofo marxista Theodor Adorno em relação ao cinema hollywoodiano.

Bresson toma esse preceito do Neo-Realismo, mas o usa de forma diversa. Para ele, os não-atores são “modelos”, rostos e corpos que se encaixam em determinados personagens e, por isso mesmo, não devem ser repetidos em outros filmes - a única exceção é Jean-Claude Guilbert, que está presente em *A grande testemunha* (*Au hasard Balthazar*, 1966) e em *Mouchette* (1967). O diretor afirmava que os modelos deveriam ser, e não parecer, como próprio dos atores (BRESSION, 2008).

Esses modelos eram instruídos a falarem sem *pathos*, dando ao espectador a impressão de estarem lendo o texto. Causam, portanto, uma grande estranheza, um distanciamento, que, de certa forma, aproxima-se do “efeito de alienação” proposto pelo escritor marxista Bertolt Brecht (tal como estudado em artigo de Susan Sontag, 2000).

Em relação ao penúltimo filme de Bresson, *O diabo provavelmente* (1977), já o título remete ao romance *Os demônios*, de Dostoiévski, ao passo que a palavra “diabo” também está no título de um dos contos de Tolstói, *O diabo*. Mas, indo além da palavra, o “diabo” volta no último filme de Bresson na forma do “dinheiro”, a causa dos males vividos pelos personagens no filme, assim como em *Falso cupom* (que, aliás, faz parte da coletânea em língua portuguesa, *O diabo e outras histórias*). Segundo uma observação do próprio Bresson, “O mal desaba, vertiginosamente. Por causa de uma pequena falta – passar um bilhete falso, o que isso significa para crianças? – o demônio surge” (in: SÉMOLUÉ, 1993, p.256, tradução nossa). Isso reforça a ligação de *O dinheiro* com o filme precedente, ou seja, a circulação do dinheiro e, mais ainda, a própria sociedade capitalista possui um caráter demoníaco. É como a fala do companheiro de cela de Yvon: “Oh dinheiro, deus visível! O que você não nos faria fazer?”.

⁴ O Jansenismo é uma seita do Catolicismo, muito difundida na França, baseada na crença na predestinação. Muitos associam Bresson a esta seita, mas ele mesmo negou isso várias vezes.

Aliás, no cartaz do filme (fig. 3 abaixo), a nota de dinheiro é representada como um monstro faminto de dentes pontiagudos e sujos do sangue de suas vítimas escorrendo pelo canto da boca.

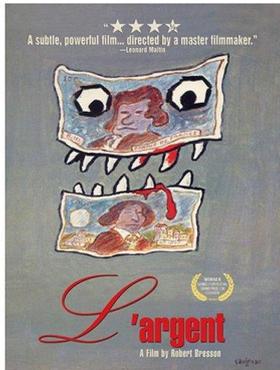


Figura 3 – Cartaz de *O dinheiro*, concebido pelo ilustrador Raymond Savignac. (In: <http://films7.com/story/special/robertbresson>)

Assim como os objetos de trabalho de Yvon, as notas de dinheiro também são, muitas vezes, mostradas no filme em plano próximo (fig. 4 abaixo). Elas se tornam quase um fetiche, ou seja, aparecem como “algo em si”. Para Marx (1985), o fetichismo acontece quando os produtos do trabalho dos homens, ou seja, as mercadorias, “parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens” (MARX, 1985, p.71). Assim, após sair da prisão, o personagem Yvon só pensa no “dinheiro em si”. É perguntando “Onde está o dinheiro?” que ele mata a mulher que o acolhera em casa.



Figura 4 (In: JONES, 1999)

Também em *O diabo provavelmente*, o dinheiro vira fetiche, sendo filmado em plano próximo em duas seqüências. Numa delas, o protagonista Charles vai a um psiquiatra (este próprio, pode-se dizer, um dos símbolos da sociedade burguesa capitalista) e, no fim da consulta, dá-lhe os duzentos francos do pagamento. Em outra seqüência, Charles e um amigo ouvem um disco numa igreja enquanto moedas caem no chão. O disco toca um moteto de Monteverdi, transmitindo uma dimensão religiosa que contrasta com a imagem do dinheiro.

Já no filme *Pickpocket* (1959), viram fetiches os objetos roubados pelo batedor de carteira. Ele os olha, admirado, e apenas os guarda num esconderijo, na parede de



seu quarto. Os objetos viram só objetos-fetiche de culto, pois o que importa ao batedor é simplesmente ser capaz de roubá-los e depois depositá-los em seu altar.

Por outro lado, conforme a análise de Carlos Nelson Coutinho (2003) sobre outro teórico marxista, Antonio Gramsci, a economia não se reduz à produção de objetos materiais, mas inclui principalmente as relações sociais entre as pessoas e entre as classes. Se a divisão da sociedade em classes antagonicas é produzida pela estrutura econômica, esta deve ser entendida como o conjunto das relações sociais, que, segundo conceitos de Jürgen Habermas, compreende não só o “trabalho”, mas também a “interação” (COUTINHO, 2003).

Pois falta ao personagem Yvon de *O dinheiro* uma consciência de classe. Ele não se alia aos outros presos, evita “interagir” com eles e recusa também a ajuda de Lucien, o empregado da loja fotográfica que reencontra na prisão (Lucien mentira no tribunal em favor dos patrões, mas, depois de ser despedido, resolve roubar só dos ricos e tenta se aproximar de Yvon, como forma de reparação).

Além disso, Coutinho (2003) também mostra que o pensamento gramsciano leva em conta um momento de liberdade do sujeito em meio às condições econômicas, o momento “catártico”, que, para Gramsci, está associado à política. Como conclui Coutinho, “em Gramsci, a economia determina a política não através da imposição mecânica de resultados unívocos, ‘fatais’, mas antes, delimitando o âmbito das alternativas que se colocam, em cada oportunidade concreta, à ação dos sujeitos” (COUTINHO, 2003, p.77).

Assim, para o personagem Yvon, há determinações econômicas, mas ele ainda tem liberdade de atuação dentro dessas condições. Após perder o emprego, Yvon poderia reconstruir sua vida de outra maneira, mas ele opta pelo caminho do roubo. Mais tarde, após a prisão, opta pelo assassinato em série. Portanto, a catarse de Yvon não se dirige a uma possibilidade de realização política, mas sim para a violência. Depois dos assassinatos, é também por decisão e opção de Yvon que ele se entrega à polícia.

Bresson e a Literatura Russa Pré-Revolução

Em relação às escolhas literárias de Bresson, chama a atenção a grande presença da Literatura Russa da segunda metade do século XIX e início do XX. Com efeito, dos treze longametragens de Bresson, além da adaptação de Tolstói, três são adaptações de Dostoievski: *Uma mulher doce* (*Une femme douce*, 1969) a partir da novela *A dócil*;



Quatro noites de um sonhador (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1972) a partir da novela *Noites brancas*; e *Pickpocket* (1959), a adaptação livre, não creditada, do romance *Crime e castigo*. Se esses autores são anteriores ao que se poderia chamar de uma literatura russa marxista, por outro lado, na época deles fervilhavam as idéias e os grupos revolucionários precursores daqueles que levariam à Revolução de 1917.

Dostoievski, por exemplo, participara na juventude do círculo de Petrachevski, um grupo de socialistas utópicos, que também recebia influência do materialismo abstrato de Feuerbach, tanto criticado por Marx em *A ideologia alemã*⁵. Essa experiência ficou marcada nos seus livros: eles estão povoados de jovens revolucionários, sejam liberais românticos ou aqueles com idéias niilistas, como o Hypollit de *O idiota*, ou ainda, os jovens retratados em *Os demônios*, oriundos de famílias ricas, mas que se envolvem com ideologias de teor socialista fourierista (ou seja, não é o materialismo histórico de Marx, mas sim o socialismo utópico de Fourier e o materialismo abstrato de Feuerbach).

Estando os jovens de *Os demônios* bastante afastados das reais condições de produção, toda essa ideologia resulta em algo vazio, quando não totalmente desvirtuado e acabando em crimes, como o assassinato do estudante I.I. Ivanov por seus companheiros por conta de divergências ideológicas, crime de 1869 que inspirou Dostoievski para a escrita do romance. O vazio dessa ideologia sem base na realidade pode ser depreendido na crítica do personagem Stiepan Trofímovitch em relação às “novas idéias”: “O que cativa esses jovens não é o realismo mas o lado sensível, ideal do socialismo, por assim dizer, seu matiz religioso, sua poesia... que eles conhecem de ouvir dizer, é claro. “ (DOSTOIEVSKI, 2005, p.83).

Como em *Os demônios*, há no filme *O diabo provavelmente* um grupo de jovens revolucionários. Eles também se unem contra aspectos da sociedade capitalista, como a destruição do meio ambiente, a extinção de animais, o desmatamento, a religião como perpetuadora da dominação e o poder do dinheiro. Como no livro de Dostoievski, a luta desses jovens pós-maio de 68 resulta vazia, pois eles próprios são estudantes que vivem perambulando por Paris, afastados dos meios de produção e das massas. Porém, no

⁵ Feuerbach, como os jovens ateus de *Os demônios*, dirigia suas críticas à religião. Para ele, o homem projetava a sua própria essência em Deus, sendo este uma criação humana. Na verdade, a idéia mesmo de uma “essência” do homem, do “homem em si”, era para Marx bastante abstrata e desconsiderava o movimento dialético da História. No prefácio a *A ideologia alemã*, Marx e Engels (1987) caracterizam a filosofia neo-hegeliana de Feuerbach e outros como “fantasias inocentes e pueris” e brincam ao dizerem que, para os neo-hegelianos, bastaria tirar da cabeça a idéia da gravidade (associada a uma representação religiosa) para que ficassem livres de afogamento. Assim, o materialismo de Feuerbach seria um “materialismo abstrato” e não um “materialismo histórico” como o de Marx.



filme, diversamente do livro, mostram-se inofensivos, só fazem mal contra si próprios (como o suicídio do personagem principal). Portanto, nesse filme, talvez o verdadeiro diabo possa ser considerado como a sociedade de consumo capitalista.

Um certo pensamento socialista está presente também na obra de Tolstói, mas ligado ao Cristianismo. Com efeito, o conde Liev Tolstói teria quase distribuído a sua propriedade entre os servos, não fosse impedido pela mulher e os filhos. Em 1882, ele escreve sua *Confissão*, em que prega uma total mudança de atitude e repudia toda a sua obra literária anterior, tentando a partir daí se aproximar das narrativas dos contos populares (SCHNAIDERMAN, 1983). É dessa época o início da escrita da novela *Falso cupom*, retrabalhada e finalizada em 1904. Podemos, assim, entender o porquê das críticas aos personagens burgueses e aristocratas e de uma simpatia pelos camponeses na novela, além de sua proximidade com a tradição popular hagiográfica. Para Boris Schnaiderman (1983), há em Tolstói a coexistência do pregador moralista e daquele que adere à natureza, às coisas, à plena materialidade do mundo.

É interessante também que o capítulo do livro de Jean Sémolué (1993) referente aos filmes *O diabo provavelmente* e *O dinheiro* tenha justamente o título de *Experiências polifônicas*. De fato, a polifonia no romance é um conceito caro a Mikhail Bakhtin (2010), que o analisa na obra de Dostoievski.

O conceito diz respeito ao fato de que, nos romances do autor russo, há várias vozes, sendo que a voz do autor não se sobrepõe às outras, não se afirma como verdade universal. Assim, tanto o narrador como os outros personagens têm autonomia em relação ao autor, que não os julga. Como explica Bakhtin (2010), os personagens não são apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos de seu próprio discurso, são independentes e autores de sua concepção filosófica própria.

Se em *O diabo provavelmente* e em *O dinheiro*. Bresson (e sua voz de autor) não se aproxima de nenhum personagem, deixando que o espectador veja suas próprias fragilidades e contradições, em muitos de seus filmes, a polifonia é dada também pelo uso da música, como a suíte de Lully em *Pickpocket*, que funciona quase como uma segunda voz do protagonista. Então, partirmos agora para a análise da música.

O fetichismo na música e a contenção no cinema de Bresson

Sendo a música um elemento fundamental do cinema, não se pode deixar de mencionar as idéias do filósofo da Escola de Frankfurt Theodor Adorno. De orientação marxista, a Escola de Frankfurt (à qual pertencia também Walter Benjamin) criticava

os novos meios de comunicação surgidos no século XX. A expressão “indústria cultural”, do título do artigo de 1947, escrito por Adorno junto com Max Horkheimer (1985), referia-se ao fato de que, a partir de então, os bens culturais eram produzidos como mercadoria. Nesse artigo, os autores se dirigem contra o rádio, o jazz e o cinema, não poupando nem Charles Chaplin. Entretanto, talvez por considerarem o cinema de Hollywood a grande expressão da indústria cultural, Adorno e Horkheimer só dão exemplos referentes ao cinema americano. O que será que eles teriam falado de Robert Bresson?

Em 1947, Bresson já havia iniciado sua carreira e feito dois longametragens, em que ainda trabalhara com atores profissionais e nos quais a música ainda era bastante presente. Esses aspectos vão ser modificados nessa época: a partir do próximo filme, *Diário de um padre* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), Bresson opta por não-atores, os chamados “modelos”, e, a partir do filme seguinte, *Um condenado à morte escapou* (*un condamné à mort s'est échappé*, 1956), a música se torna cada vez menos presente, representada, em sua maior parte, por peças do repertório clássico⁶ pré-existente.

Em *Um condenado à morte escapou*, por exemplo, a música do filme é contida apenas por trechos curtos do *Kyrie* da *Missa em dó menor* (K 427), de Mozart, assim como, em *O dinheiro*, ouve-se somente a *Fantasia Cromática* de J.S. Bach. Em outros filmes, junto com trechos de música original, esse repertório clássico também está presente: por exemplo, em *Pickpocket*, ouvimos trechos de uma suíte de Jean-Baptiste Lully; em *A grande testemunha*, trechos do segundo movimento da *Sonata n.º 20* de Schubert; em *Mouchette*, um trecho do *Magnificat* de Monteverdi; em *O diabo provavelmente*, o moteto *Ego dormio*, também de Monteverdi, e uma parte do concerto K488 para piano e orquestra de Mozart.

Entre os produtos da indústria cultural, Adorno (1985) considerava justamente o filme sonoro como um dos mais típicos da propriedade paralisante da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural⁷. Mas Bresson faz um trabalho muito particular com o som em geral e, em especial, com a música. O diretor chegava a chamar o seu cinema de “cinematógrafo” (como no título do seu livro, com notas escritas desde os

⁶ Utilizamos “clássico” como sinônimo de “erudito” e não de “Classicismo” como período da História da Música.

⁷ É curioso que Lukács (1967), por sua vez, celebrasse o cinema sonoro, pois este aproximaria ainda mais o cinema da vida real, dando-lhe mais autenticidade (como vimos, Lukács considerava que teria mais valor tudo o que tivesse um maior potencial mimético em relação à “realidade”).



anos 50) para diferenciá-lo do restante dos filmes, que seriam parte do “cinema”, mais próximos à arte do teatro. E, justamente, numa crítica a esse “cinema”, ele escreve que “o cinema sonoro abre suas portas ao teatro, que ocupa o lugar e o cerca com arame farpado” (BRESSION, 2008, p.18), mas, ao invés disso, o cinematógrafo seria “uma escrita com imagens em movimento e sons”(p.19).

Quanto à música, como vimos, além da já citada opção por um repertório clássico pré-existente, Bresson o utiliza com muita contenção, ao contrário do que acontecia no cinema de Hollywood. Em relação a este último, a teórica Claudia Gorbman (1987) chama a sua música de “*unheard melodies*”, ou seja, por estar tão excessivamente presente nesses filmes, a música acabava por não ser mesmo ouvida, já que o espectador se concentrava exclusivamente nos diálogos e nas ações. Esse conceito está em conformidade com o que Adorno (1999) dizia sobre a música de entretenimento: que ela, além de contribuir para o “emudecimento dos homens”, “serve ainda – e apenas – como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que ninguém é capaz de ouvir” (p.67). Há, pois, para Adorno, uma regressão da audição na indústria cultural.

Diferente disso, a parcimônia com que a música é usada por Bresson chama mais atenção para ela e promove a escuta musical dentro do filme. Para ele, o cinema (e não o seu cinematógrafo), junto com o rádio, a televisão, as revistas, ou seja, a indústria cultural, é uma escola de desatenção: “olhamos sem ver, escutamos sem ouvir” (BRESSION, 2008, p.86). Por essa e outras características (como o estranhamento dado pela fala “sem interpretação” dos modelos), os filmes de Bresson estão longe de serem um entretenimento, pois são difíceis de serem consumidos em “estado de distração” como tanto criticava Adorno (1985) em relação aos produtos da indústria cultural.

Em seu artigo *O fetichismo na música e a regressão da audição*, Adorno (1999) recupera o conceito marxista de fetichismo e o identifica tanto na música ligeira, como também na música clássica consumida no rádio. Entre os fetiches desta última, ele cita as peças e os trechos selecionados dentro do repertório clássico a serem continuamente executados e gravados justamente por serem mais conhecidos, o que cria um círculo vicioso: o mais conhecido tem mais sucesso, portanto, “é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido” (ADORNO, 1999, p.75). Alguns dos temas dessas músicas são considerados mesmo como “achados”, como produtos a serem comprados separadamente e levados para casa, como os objetos roubados do batedor de carteiras. Seriam fetiches roubados ao conjunto da música clássica: o



particular torna-se independente do todo, os efeitos harmônicos cancelam a consciência do todo formal (ADORNO, 1999).

Já Umberto Eco (2004), relativizando o caráter fetichista da música no capitalismo e o tom apocalíptico dessa crítica de Adorno, observa que não é a difusão em si da Quinta Sinfonia de Beethoven o motivo de sua banalização, mas sim a atitude fruitiva do público da sala de concertos, que se deixa embalar por ela e apenas espera por seus acordes iniciais para sair assobiando-os ao final do concerto. Esse público teria, segundo Eco, uma fruição *kitsch* da música. Eco desloca o problema, portanto, da produção para o tipo de recepção.

Diferente disso, Bresson evita utilizar em seus filmes as peças mais famosas dos compositores, ou seja, evita os “achados”. De Mozart, evita peças-fetichismo como *Pequena Serenata Noturna* e lança mão de uma das missas do compositor. De Bach, nada semelhante a *Jesus Alegria dos Homens*, mas sim uma peça cheia de modulações, a *Fantasia Cromática*. De Schubert, mesmo que faça uma concessão com o melodioso e pungente *Andantino*, não é uma peça tão difundida como a *Serenata* (ainda mais, o seu caráter pungente é associado a um personagem bastante prosaico: um jumento). Finalmente, compositores barrocos como Monteverdi e Lully são ilustres desconhecidos do grande público.

Embora inevitavelmente o diretor tenha que usar partes dessas músicas, elas duram tão pouco tempo, que dificilmente o espectador sairia assobiando os seus temas, mesmo em filmes como *Pickpocket*, *Um condenado à morte escapou* e *A grande testemunha*, em que se ouve música em vários momentos.

Já em *O dinheiro*, só ouvimos música quando um velho pianista, bêbado, toca a *Fantasia Cromática*, aos 69 minutos de filme, por cerca de um minuto. Mesmo bebendo, o velho ainda mostra destreza para a execução, embora sem arroubos. O teórico Jean Sémolué (1993) considera que a maneira como o personagem toca a *Fantasia Cromática* corresponde justamente ao que Bresson preconizava, ou seja, que a produção da emoção fosse obtida por uma resistência à essa emoção. Segundo Bresson (2008), essa maneira de tocar estaria presente, por exemplo, no estilo do pianista romeno Dinu Lippati.

Um grande pianista não virtuose, como Lippati, toca as notas rigorosamente iguais: brancas, mesma duração, mesma intensidade; pretas, semínimas, colcheias, etc, idem. Ele não superpõe a emoção às teclas. Ele a espera. Ela chega e invade seus dedos, o piano, ele, a sala (BRESSON, 2008, p.98).

O artigo *A arte vocal burguesa*, contido em *Mitologias*, de Roland Barthes (1975), tem 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)

Aliás, o excesso de virtuosismo na execução, “os exercícios acrobáticos dos dedos”, são também criticados por Tolstói (2002) em seu polêmico ensaio *O que é Arte?* Nele, o escritor condenava o uso de “efeitos”, ou seja, o uso do extraordinário na música, de contrastes inesperados, que, para ele, só obtinham um impacto fisiológico sobre os nervos, ao invés de uma transmissão de genuínos sentimentos, como na música tradicional camponesa.

Mas, para além das polêmicas de Tolstói, o que vemos no uso da música nos filmes de Bresson é uma grande sobriedade que, nem por isso, deixa de emocionar.

Conclusão

Voltando à questão apresentada no título deste trabalho, talvez não precisemos rotular Robert Bresson nem descartar o estudo de Paul Schrader. Se observamos várias características que indicam uma afinidade com as idéias de Marx e de marxistas, isso não impede que os filmes de Bresson tenham uma busca da espiritualidade ou mesmo um sentido religioso. Em seu item *Transcendentalismo versus Materialismo*, James Quandt (2000) propõe que as características “transcendental” e o “materialista” não sejam mutuamente exclusivas em Bresson. Em entrevista com o próprio Paul Schrader (2000), Bresson afirma: “quanto mais a vida é o que ela é – ordinária, simples – sem pronunciar a palavra “Deus”, mais eu vejo a presença de Deus nela” (p.487, tradução nossa do inglês).



Referências bibliográficas

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os pensadores-Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARTHES, R. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1975.

BENJAMIM, W. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BRESSON, R. **Notas sobre o cinematógrafo**. Iluminuras, 2008.

COUTINHO, C. N. O conceito de política nos ‘Cadernos do Cárcere’. In: COUTINHO, C. N. & TEIXEIRA, A. (org). **Ler Gramsci, entender a realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.67 a 82.

DOSTOIEVSKI, F. *Os demônios*. (trad: Paulo Bezerra) São Paulo: Editora 34, 2005.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GORBMAN, C. **Unheard Melodies - Narrative Film Music**. Londres : BFI Publishing, 1987.

JONES, K. **L’Argent**. Londres: BFI Publishing, 1999.

LUKÁCS, G. **Estética**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

MARX, K. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. In: **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MARX, K. & ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Hucitec, 1987.

PIPPOLO, T. **Robert Bresson rigorosamente cinematográfico**. In: <http://www.eictv.co.cu/miradas/> Acesso em 01/06/09.

ROSENBAUM, J. The last filmmaker: a local, interim report. In: QUANDT, J. **Robert Bresson**. Toronto: Cinemateque Ontario, 2000.

SCHNAIDERMAN, B. **Leão Tolstói**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

_____. Robert Bresson, possibly. In: QUANDT, J. **Robert Bresson**. Toronto: Cinemateque Ontario, 2000.

SÉMOLUÉ, J. **Bresson**. Paris: Flammarion, 1993.



SONTAG, S. Spiritual style in the films of Robert Bresson. In: QUANDT, J. **Robert Bresson**. Toronto : Cinemateque Ontario, 2000.

TOLSTÓI, L. **O que é Arte?** São Paulo: Ediouro, 2002

_____. **O diabo e outras histórias**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Obras audiovisuais citadas

A GRANDE testemunha (*Au hasard Balthazar*). Dir.: Robert Bresson. França, 1966 (91 min), 35mm.

A TERRA treme (*la terra trema*). Dir.: Luchino Visconti. Itália, 1948 (160 min), 35mm.

DIÁRIO de um padre (*Journal d'un curé de campagne*). Dir.: Robert Bresson, França, 1951 (115min), 35mm.

O DIABO provavelmente (*Le diable probablement*). Dir.: Robert Bresson. França, 1977 (92 min), 35mm.

O DINHEIRO (*L'argent*). Dir.: Robert Bresson. França, 1983 (81 min), 35mm.

LADRÕES de bicicleta (*Ladri di biciclete*). Dir.: Vittorio de Sica, Itália, 1948 (86 min) 35mm.

MOUCHETTE, a virgem possuída (*Mouchette*). Dir.: Robert Bresson França, 1967 (78 min), 35mm.

PICKPOCKET, o batedor de carteiras (*Pickpocket*). Dir.: Robert Bresson. França 1959 (75 min), 35mm.

QUATRO noites de um sonhador (*Quatre nuits d'un rêveur*). Dir.: Robert Bresson. França, 1972 (78 min), 35mm.

STROMBOLI. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1949 (101 min), 35mm.

UMA MULHER doce (*Une femme douce*). Dir.: Robert Bresson, França, 1969 (88 min), 35mm.

UM CONDENADO à morte escapou (*Un condamné à mort s'est échappé*). Dir.: Robert Bresson. França, 1956, 35mm