



## Paisagens sonoras de Robert Bresson: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer

*Soundscapes in the films of Robert Bresson: An analysis after the concepts of Murray Schafer*

Luíza Beatriz A. M. Alvim <sup>1</sup>

**RESUMO** Analisamos o conceito de “paisagem sonora” de Murray Schafer e observamos que o diretor francês Robert Bresson refaz o caminho indicado pelo autor, dividindo as paisagens sonoras de seus filmes em campo e cidade e apresentando a passagem entre as duas em *O dinheiro*. Porém, o campo de Bresson não é um idílio imaculado, como na concepção idealizada de Schafer, sendo sua atmosfera de crueldade mais próxima daquela dos livros de Georges Bernanos adaptados pelo diretor. Além disso, as qualidades musicais dos ruídos nos seus filmes, junto com o silêncio, constroem uma espécie de música concreta.

**PALAVRAS-CHAVE** Paisagens sonoras; Robert Bresson; cinema; música.

**ABSTRACT** We analyze the concept of “soundscape” by Murray Schafer and we observe that the French director Robert Bresson takes the way indicated by the author, as he divides the soundscapes of his films between countryside and city, presenting also the passage through the two of them in *Money*. However, Bresson’s countryside isn’t an immaculate idyll, as in Schafer’s idealized conception; its atmosphere of cruelty is nearer to the ones of the Georges Bernanos’ books adapted by the director. Moreover, the musical qualities of sounds in his films, together with silence, construct a kind of concrete music.

**KEYWORDS** Soundscape; Robert Bresson; cinema; music.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com o tema Robert Bresson e a música, mestre em Letras (na área de Literaturas Francófonas) pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pianista amadora. Tem apresentado comunicações regularmente na Socine no grupo de Estudos do Som.

## O conceito de “paisagem sonora”

O termo “paisagem sonora” tem sido bastante utilizado nos estudos de Cinema e Audiovisual. Porém, ele tem origem no campo da Música: foi criado pelo compositor e professor Raymond Murray Schafer (2001) como um neologismo – *soundscape* – a partir do termo *landscape*, “paisagem” em inglês (*land + scape*), que foi traduzido em línguas latinas como “paisagem sonora”.

O conceito diz respeito aos sons do ambiente como um todo, ao ambiente acústico. Embora Schafer (2001) se empenhe principalmente em fazer um levantamento das paisagens sonoras naturais por todo o mundo, ele observa que também é possível utilizar o termo em relação a paisagens sonoras construídas, como composições musicais e programas de rádio. Schafer não se refere ao cinema em seu livro, mas considera o seu projeto acústico como uma interdisciplina. Inclusive, em seus agradecimentos, menciona vários pesquisadores do campo do audiovisual.

Na verdade, talvez pelo fato de que Schafer venha da área de Música, ele a privilegia entre as demais artes para a criação do seu “projeto acústico”, tratando o mundo como “uma composição musical macrocômica” (SCHAFER, 2001, p.19). Lembrando as práticas de música concreta, Schafer (2001) considera que “todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, *que pertence ao domínio compreensivo da música.*” (p.20). Para ele o “universo sonoro” é a nova orquestra, cujos músicos seriam “qualquer um e qualquer coisa que soe” (p.20). Não é à toa que ele, ao escolher o título de seu livro *A afinação do mundo* (de 1977, porém publicado no Brasil somente em 2001), inspirou-se numa ilustração do tratado de 1617 de Robert Fludd, em que a Terra formava o corpo de um instrumento cujas cordas são esticadas e afinadas por mão divina (SCHAFER, 2001, p.22).

Por outro lado, considerando os filmes do diretor francês Robert Bresson, a teórica Lindley Hanlon (1986) compara a sua banda sonora a uma composição de música concreta. Já a musicóloga Sylvie Douche (2003) afirma que Bresson trabalha a música, o ruído e o silêncio como instrumentos musicais. Ela utiliza o termo *Lärmelodie* para designar a “música dos ruídos” nos filmes de Bresson (*Lärm*, em alemão, significa barulho), salientando que a fronteira entre música e ruído, às vezes, é difícil de ser percebida. Ou, se utilizarmos o termo de Schafer, Bresson criaria em seus filmes “paisagens sonoras”.

Em *O diabo provavelmente* (1977), por exemplo, vemos nos créditos um barco passando no Sena e, no lugar de um fundo musical, que costuma estar presente nos filmes em geral nesse momento, ouvimos o som do barco. A mesma coisa acontece nos créditos de *O dinheiro*, com a utilização do som do trânsito. Tal como afirmou Bresson: “É preciso que os ruídos se tornem música” (BRESSION, 2008, p.29).

Buscando um sistema de classificação das paisagens sonoras, Murray Schafer (2001, p.26, 27) categoriza como seus principais temas (palavra utilizada pelo autor e que também pertence ao universo musical): o som fundamental, ou seja, um som básico de ancoragem de um ambiente (como os sons da água, do vento, dos pássaros, insetos e outros animais, sons que muitas vezes não são ouvidos conscientemente), como se fosse a “tonalidade” musical do ambiente, em torno da qual o material à sua volta pode “modular”; o sinal, ou seja, um som destacado, ouvido conscientemente, para o qual a atenção é direcionada (Schafer dá como exemplos os “avisos acústicos”, como sinos, apitos, buzinas, sirenes); a marca sonora, um som característico de um determinado lugar e que seja particularmente notado pelo povo daquele local. Bresson também



parece partilhar desse conceito: “Fazer saber que estamos no mesmo lugar pela repetição dos mesmos ruídos e da mesma sonoridade” (BRESSON, 2008, p. 68).

O músico Giuliano Obici (2008) critica Schafer justamente por conta do modo deste de considerar todos os sons sob o paradigma musical. Obici começa sua crítica a partir do próprio título do livro de Schafer *A afinação do mundo*. Afinal, “para quê afinar?”, pergunta-se (OBICI, 2008, p.50). Afinação, segundo Obici, seria mais um indício do pensamento nostálgico e utópico de Schafer, que estaria querendo docilizar os sons ao afiná-los, ao submetê-los à regra do diapasão. Ele também observa que os compositores, ao utilizarem ruídos em suas composições, queriam, na verdade, destituir um certo padrão de escuta na música, oferecendo-nos o oposto do musical. Cita o compositor John Cage, o qual considerava que, ao se prestar atenção aos ruídos, talvez não se concordasse que eles seriam música, pois “o que você ouviu levou a sua mente a repetir definições de arte e música que se encontram em dicionários obsoletos” (CAGE, apud OBICI, 2008, p.52).

Mas é o mesmo John Cage (1961), que na palestra *The future of music: Credo*, considera o uso dos ruídos “não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais” (p.3). Aliás, Cage (1961) considerava que, no futuro imediato, a oposição consonância x dissonância do século XIX se deslocaria para os ruídos x sons musicais (nestes incluída não só a música em sentido estrito). Tudo isso mostra o quanto a dificuldade de definir música atrapalha os argumentos. Após décadas de música concreta, o professor e compositor Rodolfo Caesar exprime o seu “estado de dúvida vigilante” ao afirmar que apenas caminhamos na direção de um entendimento do que seja musical (CAESAR, 2010, p.140).

É claro que os sons espalhados pelo mundo são em geral aperiódicos, desafinados e desarmônicos e, por isso, estariam longe de serem considerados música pelo senso comum. Porém, no caso de uma realidade construída, como a do cinema, e principalmente no caso de Bresson, que expressamente quis explorar o potencial musical dos ruídos e refazia o som do filme em estúdio, talvez a concepção de ruídos como música seja acertada. Com efeito, o diretor observa: “*Valor rítmico de um ruído*. Ruído de porta que se abre e se fecha, ruído de passos, etc., pela necessidade do ritmo.” (BRESSON, 2008, p.45). De fato, o ritmo, característica fundamental da música, é um elemento básico para a composição de muitas paisagens sonoras de Bresson.

Assim, os ruídos presentes predominantemente em seus filmes, como sons de passos, sinos e de trânsito, são trabalhados de maneira a participarem de forma importante na construção do filme e seus significados: “Reorganizar os ruídos inorganizados (o que você acredita ouvir não é o que você ouve) de uma rua, de uma estação ferroviária, de um aeródromo... Recolocá-los um a um no silêncio e dosar a mistura” (BRESSON, 2008, p.46).

Voltando à crítica de Obici (2008, p.65) ao termo “paisagem sonora”, ele argumenta que “paisagem” faz pensar numa contemplação a partir de um distanciamento inexistente no campo do sonoro. Ele considera mais adequado o termo “território”, concebido a partir de Gilles Deleuze, como algo que se constrói ao se estabelecer subjetividades, ao se delimitar um lugar seguro, que nos protege do caos. Como alguém que ouve sua seleção musical no MP3 Player em meio ao caos da cidade.

No caso dos objetos de estudo de Obici, o uso de “território sonoro” no lugar de “paisagem sonora” nos parece adequado. Porém, não consideramos muito pertinente no caso do cinema, já que o território se constrói, mas o filme nos é já dado (é

claro que há diversas formas de recepção, mas elas ocorrem a partir de um mesmo material). Mais uma vez, o caráter musical do som dos filmes de Bresson é um motivo para que aqui, contrariamente às críticas de Obici, utilizemos o termo de Schafer “paisagem sonora”.

Por outro lado, o termo nos remete aos vários títulos de elementos paisagísticos comumente dados para músicas, como, por exemplo, várias composições impressionistas (como tantas de Debussy, por exemplo, *Jardins sob a chuva*) e nas atuais composições de música concreta (como o *Samba para um dia de chuva*, de Michel Chion).

É claro que há todo um sentido ecológico no conceito de Schafer, como critica Obici, todo um saudosismo que faz com que ele se assuste com a poluição sonora do mundo pós- Revolução Industrial (“Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana”, SCHAFFER, 2001, p.17) e afirma que deveríamos estudar a paisagem sonora mundial, pois isso “nos capacitaria a fazer recomendações inteligentes para a sua *melhoria*” (SCHAFFER, 2001, p.19, grifo nosso) e que é preciso preservar as marcas sonoras de cada comunidade, como se estas fossem espécies ameaçadas de uma terrível extinção. Schafer chegou mesmo a deixar seu emprego na cidade para se retirar para uma fazenda no interior do Canadá.

Entretanto, tais falas e atitudes não invalidam o conceito. Nem mesmo a divisão entre *hi-fi* e *low-fi*, paisagens sonoras respectivamente do campo (aquela com grande razão sinal/ ruído) e da cidade (SCHAFFER, 2001), em que Schafer se mostra mais favorável em relação à paisagem *hi-fi* do campo.

Robert Bresson refaz, de certa maneira, o

caminho do compositor, ao possuir ao longo de sua obra, filmes que se passam no campo (como *Diário de um padre*, *A grande testemunha*, *Mouchette* e, também, *Os anjos do pecado*, que se passa num convento afastado da cidade), filmes que se passam marcadamente na grande cidade (como *As damas do Bois de Boulogne*, *Pickpocket*, *Uma mulher doce*, *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente*) e um filme de passagem da cidade para o campo (*O dinheiro*). Porém, em nenhum deles quer apontar o campo como o lugar da felicidade, como veremos aqui.

Portanto, utilizando os conceitos de Schafer, faremos uma cartografia resumida dos principais sons que compõem as paisagens sonoras desses filmes de Bresson. Por conta das pequenas dimensões desse artigo, teremos que excluir os filmes *Um condenado à morte escapou*, *O processo de Joana d’Arc* e *Lancelote do lago*, por não fazerem marcadamente a oposição campo x cidade e/ou por serem filmes mais ligados a uma determinada época histórica (a Segunda Guerra Mundial e a Idade Média), o que implicaria na presença de outros elementos na análise.

### Os filmes do campo – passarinhos e sinos

O canto dos passarinhos e o badalar dos sinos (grandes ou pequenos) são elementos sonoros bastante presentes ao longo de toda a obra de Bresson, mas principalmente nos filmes que se passam no campo. Na verdade, ambos possuem aproximações com a música em sentido estrito. O canto dos passarinhos tem sido estudado por pesquisadores por conta de seu aspecto musical e várias imitações estão presentes em músicas vocais, como em *Le chant des oiseaux* (*O canto dos pássaros*), de Clément Janequin. Já os sinos estão presentes em várias músicas orquestrais, como em muitas, por exemplo, de Gustav Mahler (lembremo-



nos de sua *Terceira Sinfonia*, em que o sino está presente tanto fisicamente, quanto na onomatopeia *Binn Bann* do coro de crianças) e de Arvo Pärt (o sino chega mesmo a ser instrumento solista em sua composição *Cantus em memória de Benjamim Britten*).

No terceiro filme de Bresson, *Diário de um padre* (1951), o vilarejo no qual a história se passa está pleno de sons da natureza: ouvimos constantemente não só o canto dos pássaros (seriam o seu “som fundamental” na classificação de Murray Schafer), mas também o latir de um cachorro e o canto de um galo. Porém, as fontes desses sons não são vistas: é uma situação acusmática, segundo a definição de Pierre Schaeffer (1966). Aqui, o conceito de “paisagem sonora” é mais que justo: identificamos a natureza pelos seus sons, mais do que pelas imagens. É como o próprio Bresson (2008) observa: “Um grito, um ruído. Sua ressonância nos faz adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha. Seu eco nos indica as distâncias.” (p.79).

O canto dos passarinhos nos filmes de Bresson normalmente é indicativo do afastamento da cidade e pode até apontar para uma ambiência de felicidade. Entretanto, no vilarejo de *Diário de um padre*, esse som não é suficiente para combater a atmosfera de crueldade característica do livro de Georges Bernanos em que Bresson se baseou.

Já no seu primeiro longametrage, *Os anjos do pecado* (1943), a personagem Anne-Marie está associada tanto a um tema musical bastante lírico, quanto aos sons dos pássaros que cantam sobre os túmulos do cemitério do convento. A união desses elementos contrastantes - natureza idílica e morte - demonstra que todo idílio em Bresson contém o gérmen da maldade.

É o que acontece em *A grande testemunha* (1966). Há, no início do filme, um jardim onde as crianças brincam junto ao jumento Balthazar. Passarinhos

cantam e vemos também um banquinho, onde o menino Jacques desenha sua declaração de amor à amiga Marie. Porém, mesmo nesta sequência feliz, a morte já se faz presente, ao vermos as cenas da irmã moribunda do garoto, e aponta também para toda a maldade da cidadezinha que vai se refletir na vida de Balthazar.

Outro som bastante presente neste filme é o dos sininhos das ovelhas. Já na primeira sequência, o recém-nascido Balthazar está no meio de uma paisagem campestre montanhosa ao som desses sinos, que, aplicando-se a classificação de Murray Schafer (2001), poderiam ser considerados tanto como sons fundamentais quanto marcas sonoras das montanhas. São também esses mesmos sinos que fecham o filme, após o rebanho de ovelhas ter envolvido o moribundo Balthazar. Seriam ruídos anempáticos, segundo o conceito de Michel Chion (1990), pois parecem indiferentes à morte do burrinho, indicando que a música da natureza continua após a música de Balthazar - no caso, a música extradiegética de Schubert – e a sua vida terem cessado.

Já no filme seguinte, *Mouchette* (1967), embora ele se passe no campo, o que prevalece é o constante ruído dos caminhões de contrabando na estrada. Este é um som que sugere a crueldade dominante no ambiente do vilarejo, mas que, ao mesmo tempo, segundo *Frodon* (2007), aponta também para um alhures, para uma possibilidade de fuga, para uma abertura do espaço. A crueldade será mais clara na sequência da tempestade no bosque, quando Mouchette encontra o caçador Arsène. Ruídos de chuva e vento constroem o clima ameaçador desse evento que selará o destino da menina.

Aliás, o livro de Bernanos, em que Bresson se baseou (assim como *Diário de um padre*, *Mouchette* é uma adaptação de um livro do escritor francês), começa com uma descrição de uma paisagem

sonora: as vozes dispersas pelo vento noturno, comparadas ao som das folhas mortas caindo.

Mas já o grande vento negro que vem do oeste – o vento dos mares, como diz Antoine – dispersa as vozes na noite. Ele brinca com elas por um momento, depois as junta todas e as joga não se sabe onde, roncando de cólera. Aquela que Mouchette acaba de ouvir fica muito tempo suspensa entre o céu e a terra, assim como as folhas mortas que não param de cair. (BERNANOS, 2009, p.19)

O caráter musical dessa voz ouvida por Mouchette (uma voz humana? Ou seria da natureza?) se torna mais evidente quando, no fim do filme, uma outra voz que a Mouchette do livro ouve em meio ao seu suicídio é corporificada no *Magnificat* de Claudio Monteverdi.

Diferente do livro, o filme de Bresson começa no bosque, onde o caçador Arsène monta uma armadilha, sendo observado pelo guarda Mathieu. Embora não ouçamos tiros nessa sequência (ao contrário do que acontece na caçada do final), que já apresentariam com maior evidência a crueldade de toda a história, o silêncio pontuado por poucos ruídos é igualmente ameaçador.

Uma sequência também muito importante quanto ao silêncio é quando, no dia seguinte ao seu estupro e à morte da mãe, Mouchette caminha pelo vilarejo deserto numa manhã de domingo, sobre o qual um som de sino ecoa repetidamente. Este som seria, segundo Murray Schafer (2001), um sinal nesta paisagem sonora, mas também é um sinal na narrativa que anuncia a morte da menina. Ele é ouvido de forma bem destacada já que há poucos ruídos no ambiente, sendo o vilarejo uma paisagem *hi-fi* (SCHAFER, 2001). Como lembra Schafer (2001), o sino tanto é um som centrípeto, pois atrai a comunidade para a igreja (como o sino de *Os anjos*

*do pecado*), como também foi considerado no passado um som centrífugo quando era utilizado para expulsar os espíritos do mal. Nesse sentido, Mouchette é associada a um ser maligno, expulso do vilarejo ao som dos sinos.

Para Sylvie Douche (2003), o sino em Bresson é símbolo da morte, seja em *Os anjos do pecado*, *A grande testemunha* ou em *Mouchette*. Segundo a autora, no caso de *Os anjos do pecado*, ele funciona como um *continuum*, como uma nota-pedal, ligando diferentes planos pelo seu som, ou seja, ele dá continuidade ao delírio de Anne-Marie, ao *Salve Regina* cantado pelas freiras e à marcha final de Thérèse para o aprisionamento. Como o ambiente do convento é marcado pelo silêncio, também uma paisagem *hi-fi*, o som do sino se destaca bastante durante todo o filme.

### Os filmes da cidade – carros, barcos e passos

Nos filmes da cidade, embora os passarinhos e os sinos ainda estejam presentes, predominam os sons de carros, buzinas, dos barcos passando no Sena e dos passos dos personagens - elementos elencados por Bresson, junto com o silêncio, para a construção de suas paisagens sonoras da cidade. Aliás, é curioso que, pensando-se na música eletroacústica, passos e sons de trânsito sejam também fundamentais na composição de Rolf Wallin *Under City Skin* (para viola, orquestra e som *surround*), de 1957, além de que os sons dos pássaros na parte *O parque à noite* lembram o dos parques de Bresson.

Na verdade, o som do trânsito foi bastante utilizado pelo diretor já desde o seu primeiro longametrage. Assim, em *Os anjos do pecado* (1943), ele é ouvido nas sequências em que a personagem Thérèse, depois de liberada da prisão, compra um revólver e atira no antigo comparsa. Com efeito, Thérèse é um elemento alheio à ordem religiosa das dominicanas onde se refugia, pois ela não vai para o convento em



busca de conversão, mas sim para fugir da polícia. Nada mais compreensível que o som do trânsito da cidade, estranho ao mundo de paz do convento, seja associado a Thérèse.

No segundo longametrage, *As damas do Bois de Boulogne* (1945), logo após a música dos créditos, a primeira sequência é marcada pelo som do trânsito: Hélène e seu amigo Jacques saem do teatro num automóvel. Além dos sons de carros passando, a buzina é um elemento sonoro frequentemente ouvido nesta e em outras sequências, sendo regular a frequência de seus ciclos rítmicos de dois sons graves e um agudo. Aliás, o carro é tão importante neste filme que ele praticamente começa com um e também quase termina com outro – a chegada do personagem Jean à casa depois da revelação de Hélène sobre o passado da sua recém-esposa Agnès. Revelação feita entre os ruídos de ir e vir do carro de um Jean desesperado e furioso ao volante.

Mesmo as margens do bosque de Boulogne estão cheias de automóveis, cujas buzinas indicam não representarem um idílio as sequências junto à cascata, mesmo que caracterizadas também pelo som da água caindo e de passarinhos cantando. A primeira marca o início da execução do plano maquiavélico de Hélène. A segunda, embora seja um encontro romântico de Jean com Agnès, está marcada pelas preocupações da moça.

Já em *Pickpocket* (1959), o som predominante é o dos passos, que constituem uma espécie de hiper-realismo, ou seja, há uma hiperampliação perceptiva desses sons, contradizendo mesmo a imagem em sua veracidade sensorial (CAPELLER, 2008, p.65-66). Suzana Reck Miranda (2008, p.33) explica que, na paisagem sonora de seus filmes, Bresson costuma privilegiar um determinado som, intensificando, assim, a sensação de solidão fazendo um “silêncio construído”, como na sequência do hipódromo, em que os passos soam muito mais que outros ruídos.

Em todo o restante do filme, os passos das pessoas que cercam o protagonista e os seus próprios estão destacados no ambiente, demarcando assim uma presença dentro de uma constante ausência.

Para Marguerite Chabrol (2005), esses passos destacados sobre o fundo sonoro do trânsito da cidade são “destinados a criar variações de tempo, a fazer surgir num profundo silêncio células rítmicas de caráter diferente” (p.88, tradução nossa do francês). Isso acontece, por exemplo, na sequência do banco, em que os passos do protagonista Michel em velocidade decrescente constroem um silêncio que é quebrado pelos passos das outras pessoas, de ritmo mais rápido. O contraste entre esses dois ritmos de passos aumenta, para Chabrol, o suspense, já evidente na iminência do roubo.

Semelhante ao que acontecera em *Diário de um padre*, muitos espaços de *Pickpocket* são identificados mais pelos seus sons do que pelo que é mostrado deles nas imagens. No hipódromo, por exemplo, ouve-se o autofalante que anuncia os cavalos, os sons dos cavalos correndo, o som da caixa registradora, etc, enquanto a imagem mostra basicamente Michel à espreita e as outras pessoas de costas observando a corrida – e nada vemos dos cavalos, só ouvimos os seus sons acusmáticos.

Marguerite Chabrol (2005) também vê no som da caixa registradora uma célula rítmica que pontua toda a ação. Constituída por dois golpes rápidos e um golpe mais longo, essa célula é entremeada com silêncios de durações também regulares. Tudo isso torna o ritmo um elemento fundamental dessa sequência.

Em *Uma mulher doce* (1969), primeiro filme em cor de Bresson, a abertura se dá numa paisagem urbana noturna de néons, enquanto ouvimos o ruído dos carros. Este funciona aqui como música de abertura, semelhante ao que acontece no último filme de Bresson, *O dinheiro*. Os sons dos passos

também são fundamentais: ao longo de todo o filme, o marido vai e volta em torno do cadáver da esposa e, como em *Pickpocket*, possuem um volume hiper-realista, enfatizando, assim, a solidão e a dor do marido na presença do corpo silencioso.

Se em *Pickpocket* o som dos passos transmite a solidão, aqui é uma solidão a dois. A incomunicabilidade do casal é ainda mais enfatizada pelo silêncio dos olhares da esposa na história do passado contada pelo marido (HANLON, 1986, p.39). Esta incongruência não será desfeita nem mesmo nos parques por onde o casal passeia, nos quais podemos ouvir os sons dos passarinhos.

Em *Quatro noites de um sonhador* (1972), filme que se passa também em Paris, mas que abre com uma sequência em que o protagonista caminha por um subúrbio florido, esse idílio não vai se refletir na trajetória posterior do personagem. Curiosamente, os intérpretes protagonistas chamam-se Guillaume des Forêts – “das florestas”, em francês – e Isabelle Weingarten – Weingarten, “vinhedo” em alemão. Ou seja, os seus próprios nomes fazem referência a uma paisagem do campo, como se representassem uma nostalgia de uma natureza, na qual as suas histórias talvez algum dia se encontrassem.

São predominantes no filme os sons dos barcos no Sena e dos músicos de rua numa Paris noturna. Afinal, como o título indica, são quatro noites. Mas, há também uma alternância com paisagens diurnas da cidade em movimento: sons de trânsito, passos e, no parque, os sons de crianças brincando e os passarinhos, que aqui só tornam mais evidente ainda a solidão contrastante do protagonista.

Em *O diabo provavelmente* (1977), Bresson volta às margens do Sena. Assim, é novamente constante a paisagem sonora dos barcos passando, tal como acontece nos créditos, onde o seu som funciona como música. Para Michel Chion (1993), esse som grave e profundo do barco evoca um instrumento

ritual que em determinadas tradições mágicas servia para evocar uma voz ancestral.

Na sequência a seguir, ouvimos o som de uma sirene sobre dois planos de recortes de jornal com a notícia do suicídio do protagonista Charles no cemitério Père Lachaise e as dúvidas sobre a possibilidade de um assassinato. Murray Schafer (2001) observa que o som da sirene, embora pertença à mesma classe de sons que o dos sinos, a dos sinais comunitários, não reúne a comunidade, mas sim, fala da sua desarmonia, de algo errado que aconteceu, como no caso aqui, a morte do rapaz no cemitério. Por outro lado, se pensarmos na observação de Sylvie Douche (2003) de que o sino em Bresson é o símbolo da morte, a sirene estaria aqui funcionando como “o sino da cidade”.

Numa outra sequência, a destruição do meio ambiente é presenciada por Charles e seu amigo Michel quando assistem a um desmatamento, representado principalmente pelo som, tanto o da caída das árvores ao chão quanto o som predominante da serra elétrica, cujo volume é tão forte, que Charles tapa os ouvidos. Nota-se uma intenção do diretor de mostrar os planos das árvores caindo repetidamente, tal como uma repetição musical, e há também a música dos “gemidos” da serra. É a “música da destruição”, ou talvez, a voz do ancestral, como sugerida por Chion, ou ainda, a voz do Diabo.

### **O dinheiro (1983) – do campo à cidade, ou, do carro ao riacho**

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





respectivas paisagens sonoras) da cidade para o campo.

Assim, o filme começa na cidade, onde dois colegas falsificam uma nota de dinheiro. Este bilhete falsificado vai chegar até o protagonista Yvon e causar, ao final de contas, a sua revolta, a entrada no mundo do crime e a sua prisão. Após a saída da prisão, Yvon vai parar num subúrbio arborizado.

A cidade é, portanto, o lugar da injustiça, enquanto o campo apresenta para Yvon uma oportunidade de recomeço que o mesmo, já ferido pelo Mal e pela revolta, descarta. Cosgrove (2008) observa que, já no século XVI, Ortelius via o jardim como um *locus amoenus* onde se poderia descansar de uma longa e exaustiva jornada no mundo. Assim, depois de muito sofrer na cidade, Yvon é acolhido no jardim por uma mulher bondosa, correspondente à Maria Semeonovna do livro de Tolstói. Lá, ele passa a ocupar-se de coisas simples e cotidianas.

O campo teria, portanto, um potencial regenerativo, como considerava Tolstói. Com influência claramente de Rousseau, o escritor russo afirmara: “A natureza é quem mais nos dá esse prazer supremo da vida, esse esquecimento de nossa própria pessoa insuportável” (no prefácio de Paulo Bezerra a *O diabo e outras histórias*, 2005, p.10), frase que poderia ilustrar o percurso de Yvon no filme. Aliás, essa relação dual campo-cidade, em que o campo representava a pureza e a cidade era o lugar da perdição, foi usada pelo próprio Tolstói em *A Sonata a Kreutzer* (2007). Nesta novela, o crime se dá pouco depois da mudança do protagonista de sua fazenda para uma casa na cidade.

A parte da cidade é marcada em *O dinheiro* pelo som incessante dos carros passando, que diminui quando se fecha uma porta, mas que está sempre no fundo e não para nem quando Yvon está na prisão. Aliás, vários personagens são filmados em seus meios de transporte, como os colegas nas

motocicletas, ou o veículo é meio de vida, como para o protagonista Yvon. Esse som do trânsito seria, segundo a classificação de Murray Schafer (2001), um som fundamental, porém, por conta de seu papel no filme, funciona quase como uma marca sonora da cidade.

Na parte do campo, há também um som constante: o murmúrio do riacho. Segundo Murray Schafer (2001), é um som que funciona como um acorde de muitas notas. Ele lembra que, nos jardins da Renascença e do Barroco, o frescor da água fazia um grande contraste com o calor do verão e propiciava uma sensação de tranquilidade. Como relata Cosgrove (2008), no *locus amoenus* de Ortelius havia um jardim cuja fonte estava no Olimpo. Ele observa que o riacho fazia parte da estrutura do jardim tanto na cultura islâmica quanto na cristã, numa evocação de que os rios estariam ligados, ao final de contas, às correntes originadas no Paraíso Terrestre. Mas Yvon não chega ao Paraíso neste jardim, pois sobre este pairam os indícios do Mal, representados pela revolta do próprio Yvon e pela violência com que é tratada a boa mulher pelo pai.

Há, portanto, em *O dinheiro*, duas paisagens sonoras bem distintas: a da cidade e a do jardim. A marca sonora da paisagem da cidade é novamente ouvida quando, com Yvon já dentro de casa, a mulher vai à cidade comprar pão. Ouve-se, então, o ruído do trânsito, ao passo em que se veem policiais e um carro de polícia, tudo isso representando a ameaça da cidade. Com efeito, a diferença de paisagens sonoras transmite sentimentos diversos e, com a ida de Yvon para o campo, até certo momento, a paisagem sonora torna-se pacificadora.

Assim, buscamos aqui tanto elencar os principais sons utilizados por Bresson para compor as suas paisagens sonoras, pensando-se mesmo numa composição no sentido musical, tal como o conceito

de Murray Schafer parece indicar, quanto mostrar que ele refaz o caminho de Schafer em *A afinação do mundo*, dividindo suas paisagens sonoras em campo e cidade e apresentando a passagem entre as duas no seu último filme *O dinheiro*. Porém, o campo de Bresson e seus sons de pássaros e sinos não representam em si um idílio imaculado como na concepção idealizada de Schafer, sendo sua atmosfera impregnada da crueldade presente nos vilarejos dos livros de Georges Bernanos adaptados pelo diretor. Além disso, as qualidades musicais dos ruídos nos filmes de Bresson, como o seu ritmo e o seu timbre, constroem, junto com o silêncio, uma espécie de música concreta, uma *Lärmelodie*, como indicou Sylvie Douche.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNANOS, Georges. Nouvelle Histoire de Mouchette. Bordeaux: Le Castor Astral, 2009.
- BRESSON, Robert. Notas sobre o cinematógrafo. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CAGE, John. The future of music: Credo. In: Silence - lectures and writings. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- CAESAR, Rodolfo. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: FREIRE, Vanda (org). Horizontes da pesquisa em música. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p.139-154.
- CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: ADES, Eduardo e outros (org). O som no cinema. Caixa Cultural, 2008, p.65-70.
- CHABROL, Marguerite. Une écriture contrapuntique. In: JARDONNET, Évelyne & CHABROL, Marguerite. Pickpocket. Atlante : 2005.
- CHION, Michel. L'audio-vision. Paris : Nathan, 1990.
- \_\_\_\_\_. La voix au cinéma. Paris : Éditions de l'Étoile, 1993.
- COSGROVE, Denis. Gardening, the Renaissance World. In: Geography and vision. Seeing, imagining and representing the world. London: I.B.Tauris, 2008.
- DOUCHE, Sylvie. La dimension sémantique de la musique chez Robert Bresson. In : MASSON,Marie-Noëlle & MOUËLLIC, Gilles (org.). Musiques et images au cinéma. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- FRODON, Jean-Michel. Robert Bresson. Paris: Le Monde, Cahiers du Cinéma, Collection Grandes Cinéastes, 2007.
- HANLON, Lindley. Fragments : Bresson's Film Style. New Jersey: Associated University Presses, 1986.
- 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. 30-35.
- OBICI, Giuliano. A condição da escuta. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SCHAEFFER, Pierre. Traité des objets musicaux. Paris: Seuil, 1966.
- SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Editora UNESP, 2001.



TOLSTÓI, Liev. O diabo e outras histórias. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. A Sonata a Kreutzer. São Paulo: Editora 34, 2007.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Os anjos do pecado.* BRESSON, Robert. França: 1943, 87 minutos.

*As damas do Bois de Boulogne.* BRESSON, Robert. França: 1945, 85 minutos.

*Diário de um padre.* BRESSON, Robert. França: 1951, 115 minutos.

*Pickpocket – O batedor de carteiras.* BRESSON, Robert. França: 1959, 75 minutos.

*A grande testemunha.* BRESSON, Robert. França, 1966, 91 minutos.

*Mouchette, a virgem possuída.* BRESSON, Robert. França, 1967, 78 minutos.

*Uma mulher doce.* BRESSON, Robert. França, 1969, 88 minutos.

*Quatro noites de um sonhador.* BRESSON, Robert. França, 1972, 78 minutos.

*O diabo provavelmente.* BRESSON, Robert. França, 1977, 92 minutos.

*O dinheiro.* BRESSON, Robert. França, 1983, 81 minutos.

Paisagens sonoras de Robert Bresson: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer.  
Luíza Beatriz A. M. Alvim

Data do Envio: 23 de março de 2011.  
Data do aceite: 19 de maio de 2011.

