



A música e a estrutura cinematográfica dos filmes de Robert Bresson

Débora Regina Opolski¹

¹ - UFPR
Curitiba (PR), Brasil

ALVIN, L. B.
A música no cinema
de Robert Bresson.

Curitiba: Appris,
2017. 335 p.



Resumo: Esta resenha apresenta o livro *A música no cinema de Robert Bresson*, de Luiza Beatriz Amorim Melo Alvin, destacando as análises musicais detalhadas, realizadas pela autora, para entender a relevância da música na estruturação do pensamento cinematográfico do cineasta.

Palavras-chave: Robert Bresson; música; som.

Abstract: **The Music in the cinema of Robert Bresson** - This review presents Luiza Beatriz Amorim Melo Alvin's book: *The music in the cinema of Robert Bresson*, emphasizing the detailed musical analysis performed by the author, in order to understand the relevance of the music in the structuring of the cinematographic thought of the filmmaker.

Keywords: Robert Bresson; music; sound

O livro *A música no cinema de Robert Bresson* é uma análise dos filmes do cineasta realizada sob a forma de categorização das ideias musicais recorrentes no conjunto da obra.

No início desta resenha, é importante enfatizar a abordagem singular escolhida pela autora para a análise da sonoridade na filmografia do cineasta. Como a própria autora aponta, a sonoridade dos filmes de Bresson costuma ser estudada, academicamente, partindo do viés do uso dos efeitos sonoros de forma criativa. Por esse motivo, em um primeiro momento, a música parece não ser uma sonoridade prioritária na obra de Bresson. Alvin (2017) utiliza justamente essa característica para lançar um novo olhar para o conjunto de filmes. Ao buscar entender de que forma Bresson concebia os filmes, a autora destaca a utilização do ritmo como um elemento fundante da estrutura cinematográfica do cineasta. Entendendo o processo criativo de Bresson como uma ação que cria ordem para o material com base no ritmo, as sonoridades musicais puderam ser abordadas.

Para a estruturação do livro, a autora partiu da divisão entre música diegética e música extradiegética, separando a filmografia do cineasta em três grandes fases: as duas primeiras, que compreendem a música extradiegética; e a última, que compreende prioritariamente a música diegética. Para além disso, Alvin (2017) trata da voz dos personagens, da voz *off* e dos efeitos sonoros, também como material musical, utilizando o conceito de paisagem sonora de Schafer (2001).

O primeiro capítulo é dedicado à música extradiegética, incluindo tanto a música original, composta por Jean-Jacques Grünenwald, parceiro de Bresson, quanto a música preexistente, aquela pertencente ao repertório de música erudita¹. Logo no início da discussão, Alvin (2017) destaca a repetição e a variação como características musicais importantes para essas composições. Após definir o compositor como um organista influenciado pela tradição romântica-tardia e impressionista, discorre sobre a importância dos temas e dos *leitmotifs* nas trilhas musicais, enfatizando que o próprio Bresson requisitava, à época, a utilização de temas que fossem recorrentes durante a obra. Em filmes como *As damas do Bois de Boulogne*, *Anjos do pecado* e *Diário de um padre*, os temas foram utilizados seguindo a estrutura convencional da música aplicada ao cinema, quer dizer, acompanhando o aparecimento de personagens, situações específicas e/ou sublinhando os créditos dos filmes.

Na sequência, a autora inicia a análise da segunda fase de produção do cineasta, quando a música predominante continua sendo a extradiegética, porém utilizando música preexistente. Dentre os analisados dessa fase, estão os filmes *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket*, *A grande testemunha* e *Mouchette*. Destacando a oposição e o contraste, existe uma comparação entre as narrativas contemporâneas e as músicas selecionadas (como o *Kyrie da Missa em dó menor K427* de Wolfgang Amadeus Mozart, a *Suíte n. 7 em sol menor* de Jean-Baptiste Lully e o *Andantino em fá sustenido menor* da *Sonata D959* de Franz Schubert), que explicitam a preferência do cineasta pela música

¹ Denominada pela autora de “música clássica”.

barroca e clássica (que pode ser identificada tanto nas músicas originalmente compostas para os filmes, quanto nas músicas preexistentes utilizadas).

No segundo capítulo, a autora trata da música diegética, que é o tipo de música mais relevante no conjunto da obra de Bresson. A música diegética esteve sempre justificada no mundo narrativo do cineasta. Nos três primeiros longas-metragens, também existem momentos em que a música do compositor Jean-Jacques Grünenwald se torna diegética. Porém, já que no decorrer da vida profissional, Bresson evitou progressivamente o uso da música extradiegética, a análise da música extradiegética se concentra em filmes como *A grande testemunha*, *Mouchette*, *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo, provavelmente*, integrantes do que foi denominado por Alvin (2017) de segunda e terceira fases cinematográficas de Bresson. A música diegética, nesses filmes, evidenciam dois aspectos: a crítica e o reflexo do mundo.

Nos dois primeiros, a trilha sonora é constituída por diversos gêneros, como rock, jazz e canções francesas de sucesso com letra de fácil memorização, divididas em estrofes e refrão. Nesses filmes, Bresson criticou cinematograficamente a desatenção e a falta de comprometimento da juventude, assim como fez em trechos do livro *Notas sobre o cinematógrafo* (BRESSION, 1977). Nos dois últimos, a música popular é predominante, o que enfatiza a contemporaneidade da narrativa, que trata da juventude parisiense dos anos 1970. Nesses filmes, ao invés de reforçar a crítica, Bresson parece mais preocupado em retratar a contemporaneidade da juventude dos anos 1970. Em *Quatro noites de um sonhador*, por exemplo, a música se torna protagonista. Nessa obra, que só contém música diegética, ouve-se a música do grupo *Batuki*, formado por brasileiros e angolanos. As canções possuem letras em português, que muitas vezes retratam textualmente o que vai acontecer na história. A música é de contemplação, estabelecendo relações com imagens, sentimentos e emoções; sendo mais um personagem na história.

No terceiro capítulo, a autora aborda os efeitos sonoros e as vozes, enfatizando a organização musical presente em cada uma dessas sonoridades, com base no conceito de paisagem sonora de Murray Schafer. Iniciando com uma categorização similar à proposta por Schafer (2001), Alvin (2017) separa os filmes do cineasta, considerando a predominância da paisagem do campo e da paisagem urbana em cada uma das obras. Apesar de não se limitar a essa abordagem, é um ponto de início interessante na medida em que situa previamente o leitor já familiarizado com a teoria. Para justificar a aproximação entre os efeitos sonoros e a música, o ritmo novamente ganha posição de destaque. A ideia da repetição é retomada no aspecto visual, no aspecto estritamente musical e no aspecto amplo da compreensão de todas as sonoridades da trilha sonora. Além disso, são aplicados alguns conceitos musicais na análise das sonoridades, como a utilização das métricas relativas ao binário, ao ternário e ao quaternário para análise do ritmo da emissão vocal dos modelos (atores/personagens) de Bresson.

Bresson discute o elemento musical na obra cinematográfica por meio de uma análise detalhista de toda a filmografia do cineasta. Apesar de iniciar apresentando uma tabela que

pretende situar o leitor na ordem cronológica da produção de longas-metragens do cineasta (dividindo a análise em três grandes fases), no decorrer da leitura, fica claro que a autora cria as categorias seguindo as ideias sonoras que se relacionam com a narrativa, muito mais do que a ordem cronológica. Um exemplo acontece nos vínculos narrativos realizados entre o elemento da água e as mais diversas situações, como o nome do personagem Fontaine em *Um condenado à morte escapou*, e a pureza do som da água correndo nas mais variadas formas, como em *O dinheiro* e *Uma mulher suave*. Além disso, o ritmo e a estrutura formal se tornam aspectos fundamentais para a análise, na medida em que organizam o pensamento não apenas musical, mas também cinematográfico do cineasta. No caso da música preexistente, por exemplo, ao criar analogias entre a forma da música no filme e a forma da música original escolhida para compor a trilha musical, Bresson cria um filme estruturalmente musical. Ao final, o livro prova para o leitor que a música é um elemento sonoro imprescindível para a compreensão do pensamento cinematográfico de Robert Bresson.

Débora Regina Opolski é professora de artes na Universidade Federal do Paraná – UFPR. É doutora em Comunicação e Linguagens (Cinema e audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná – UTP.

deboraopolski@gmail.com

Referências

BRESSON, R. **Notes on Cinematography**. New York: Urizen, 1977.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.