

## Tolstoi e Bresson: contra a música, pela natureza

Dra. Luíza Alvim<sup>1</sup> (UFRJ)

### **Resumo:**

*Em O dinheiro (1983), adaptação fílmica da novela de Liev Tolstoi Falso cupom, o cineasta francês Robert Bresson transformou a divisão do livro em duas partes – a escalada do Mal e o movimento em direção ao Bem – na dualidade correspondente de paisagens sonoras (conceito de Murray Schafer) da cidade e do campo. A ideia da natureza como possibilidade do Bem, uma influência de Rousseau, está também presente em outras obras de Tolstoi. Outra aproximação entre Tolstoi e Bresson está na reticência em relação aos poderes da música e a demonstrações de virtuosismo. Em O dinheiro, isso se dá pelo fato de que só há música no terço final do filme, quando um personagem toca a Fantasia cromática de Bach ao piano, numa interpretação sem arroubos.*

**Palavras-chave:** Tolstoi, Robert Bresson, cinema, música, paisagem sonora.

### **1 Tolstoi e Bresson – adaptação e intertextualidade**

Na filmografia do cineasta francês Robert Bresson, destaca-se a grande quantidade de adaptações literárias, em especial, de obras da Literatura Russa, como é o caso dos filmes *Uma mulher suave* (1969) e *Quatro noites de um sonhador* (1972), ambos a partir de obras de Dostoiévski (respectivamente, *A dócil* e *Noites brancas*). Em seu último filme, *O dinheiro*, Bresson se volta para uma novela de Liev Tolstoi, *Falso cupom*. Iniciada na década de 80 do século XIX, foi retrabalhada e finalizada em 1904, sendo, portanto, uma das últimas obras de Tolstoi.

No livro, dois jovens falsificam um cupom e compram um álbum numa loja de equipamentos fotográficos com o objetivo de conseguir bastante dinheiro de troco. Após perceber o logro, o dono da loja usa o cupom para comprar lenha de um camponês, Ivan Mironov, que acaba sendo preso, acusado de falsificação. A cadeia de acontecimentos não para aí e vários outros personagens vão sofrer as consequências do ato inicial dos jovens, tendo suas vidas transformadas negativamente. Na verdade, o personagem que vai se firmar como protagonista da novela só aparece no capítulo XIV: o camponês Stepan Pielaguiêuchkin.

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, com origem na transformação positiva de Stepan depois de ter assassinado Mária Semeonovna, mulher piedosa que lhe aparece em sonhos e causa a sua conversão.

Com efeito, na segunda parte, Stepan se torna praticamente um santo a partir da leitura do Evangelho na prisão. Tolstoi resgata, portanto, a tradição popular hagiográfica. Também se nota no livro temas fundamentais para o autor, como o perdão universal e a revolta contra a religião estabelecida, considerada hipócrita. Para Paulo Bezerra, no prefácio ao livro *O diabo e outras histórias* (TOLSTOI, 2005, p.17-18), ao ter como personagem um assassino sendo regenerado após a leitura do Evangelho, Tolstoi estaria demonstrando a sua concepção de que a religião se limitaria a uma ética do amor e da não violência, além de mostrar ecos de Rousseau e sua teoria do bom selvagem, pois, ao se libertar da influência maléfica da Igreja, o ex-assassino reconquistaria a condição da inocência e da bondade naturais.

Desde a década de 50 do século XIX, Tolstoi já falava sobre “a fundação de uma nova religião, que corresponda ao desenvolvimento da humanidade, uma religião de Cristo, mas purificada da fé e do mistério, e que dê a bem-aventurança na terra [...] Agir **conscientemente** para

a união dos homens com a religião” (SCHNAIDERMAN, 1983, p.15-16, grifo original). Essas idéias vão ser mais e mais presentes nele e em sua obra a partir da década de 80. É de 1882 a sua *Confissão*, em que mostra o repúdio à religião oficial.

Já no filme *O dinheiro*, Bresson utilizou apenas alguns da grande miríade de personagens da novela, atualizou a história de Tolstoi para a época da rodagem do filme (anos 80 do século XX) e o transpôs da Rússia para Paris e seus arredores<sup>2</sup>. Como o livro, o filme trata das consequências maléficas da falsificação de dinheiro por dois rapazes. Contudo, na novela de Tolstoi, muitos personagens sofrem consequências apenas indiretas desse “mal”, sem terem tido contato direto com o bilhete falso. Já Bresson se concentra naqueles que efetivamente manipularam o bilhete. Com isso, no filme, o protagonista passa a ser o motorista de caminhão Yvon, correspondente no livro ao camponês Ivan Mironov (Yvon-Ivan), o que recebe o bilhete falso do dono da loja de material fotográfico. Por outro lado, Yvon mistura características e fatos que, no livro, pertencem tanto a Ivan quanto a Stepan.

Embora o tema da redenção seja muito caro a Bresson<sup>3</sup>, o seu filme se concentra na primeira parte da novela, a da escalada do Mal. Talvez essa escolha se dê à premência de concisão ou a um pessimismo ou desencanto do diretor, presente de maneira cada vez mais forte nos seus últimos filmes. De qualquer modo, a conversão de Yvon parece estar anunciada na sequência final, em que ele se entrega à polícia e confessa seus crimes.

Por outro lado, a estrutura dual de *Falso cupom* não deixa de estar presente, só que ela se dá pela mudança do protagonista da cidade para o campo, com suas respectivas distintas paisagens sonoras (discorreremos sobre esse conceito mais adiante). Assim, a cidade é o lugar da injustiça, enquanto o campo apresenta para o protagonista uma oportunidade de recomeço (mesmo que ele, já ferido pelo Mal e pela revolta, a descarte). É no campo que Yvon é acolhido por uma mulher, correspondente à Mária Semeonovna do livro. Na casa dela, passa a ocupar-se de coisas simples e cotidianas, como ajudá-la no jardim a pendurar roupas no varal e colher nozes.

Portanto, o campo teria, no filme, um potencial regenerativo, tal como nas obras de Tolstoi. O escritor afirmou: “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*, p.10), frase que se adequa bastante ao percurso de Yvon e que mostra, mais uma vez, a influência das ideias de Rousseau.

Aliás, essa relação dual campo-cidade foi usada também por Tolstoi em *A Sonata a Kreutzer*. Nesta novela, o crime de assassinato da esposa se dá pouco depois da mudança do protagonista de sua fazenda para uma casa na cidade.

O aspecto da natureza como lugar de pureza também é evidenciado no protagonista Kholstomer, do conto homônimo de Tolstoi (presente na mesma coletânea, *O diabo e outras histórias*): um cavalo, cujos sofrimentos na mão dos homens lembram os do jumento Balthazar do filme *A grande testemunha* (1966), de Bresson. Ambos passam por vários donos ao longo de suas vidas. Os próprios nomes possuem uma sonoridade semelhante e algumas descrições de Kholstomer se aplicariam perfeitamente a Balthazar: “sua expressão era grave e pensativa enquanto lambia”. (TOLSTÓI, 2005, p.52). “A cara traduzia uma expressão de paciência austera, concentração e sofrimento.” (idem, p.57). É outro exemplo de intertextualidade entre diferentes obras de Bresson e Tolstoi.

## 2 Paisagens sonoras em *O dinheiro*

“Paisagem sonora” é um termo criado pelo compositor canadense Raymond Murray Schafer para se referir ao ambiente acústico como um todo (na verdade, Schafer criou o neologismo *soundscape* a partir de *sound* e *landscape*; nas línguas latinas, como o português, o neologismo foi

desmembrado em duas palavras, “paisagem sonora”). Embora Schafer (2001) tenha se empenhado em fazer um levantamento das paisagens sonoras naturais por todo o mundo, o autor considera o seu conceito como uma interdisciplina e ele tem sido bastante utilizado nos estudos de cinema, principalmente, em filmes onde haja uma atenção especial para com a parte sonora, tal como acontece nos filmes de Bresson.

Schafer (2001) classificou os sons das paisagens sonoras em:

- som fundamental: sons de fundo de um determinado ambiente, como, em geral, os dos pássaros e os dos carros. Podem ser mais ou menos evidentes, dependendo se o ambiente é *lo-fi* (com baixa razão sinal/ruído, é um ambiente mais ruidoso) ou *hi-fi* (com alta razão sinal/ruído);
- sinal: som destacado do fundo, “avisos acústicos”, como sinos, buzinas e sirenes;
- marca sonora: som característico de um determinado lugar.

Nessa concepção de “paisagem sonora” de Schafer, há todo um sentido ecológico, todo um saudosismo que faz com que o autor se assuste com a poluição sonora do mundo pós- Revolução Industrial. Schafer chegou mesmo a se retirar para uma fazenda no interior do Canadá. Com efeito, em sua divisão das paisagens sonoras em *hi-fi* e *lo-fi*, o autor se mostra mais favorável em relação à paisagem menos ruidosa do campo.

Em *O dinheiro*, a parte da cidade é marcada pelo som incessante dos carros passando, que diminui quando se fecha uma porta, mas permanece sempre ao fundo, mesmo quando Yvon está na prisão. Está presente já nos créditos iniciais, num momento em que, normalmente, ouviríamos música. O som dos carros se torna ainda mais importante porque vários personagens são filmados em seus meios de transporte (como os colegiais nas motocicletas), ou o veículo é o seu meio de vida, como para Yvon, motorista de caminhão (além disso, ele usa um carro no assalto a banco). Segundo a classificação de Murray Schafer (2001), o ruído do trânsito seria um som fundamental, porém, por conta de seu papel neste filme, podemos dizer que ele corresponderia quase a uma marca sonora da cidade.

Na parte do campo, há também um som constante: o murmúrio do riacho. Segundo Schafer (2001), ele funciona como um acorde de muitas notas. O autor nos 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), 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. Como considera Chantal Thomas, na verdade, o campo de Bresson é diferente da natureza de Rousseau admirada por Tolstói, “a natureza bressoniana não atrai ao repouso, mas sim em direção a um endurecimento da atitude dos personagens” (THOMAS, 1989, p.12, tradução nossa do francês).

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 comprar pão no comércio próximo. Ouve-se, então, novamente, o ruído do trânsito e vemos policiais junto a um carro, 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, embora seja um repouso que apenas prepara o personagem para a grande violência final.

### **3 Contra a música**

Um segundo aspecto que aproxima Bresson de Tolstói é a desconfiança de ambos em relação aos poderes da música. Em suas *Notas sobre o cinematógrafo* (2008), Bresson considerava a

música como “um potente modificador e mesmo destruidor do real, como álcool ou droga” (p.69). Outras notas do diretor quanto à música nos filmes:

Generalidade da música, que não corresponde à generalidade de um filme. Exaltação que impede as outras exaltações. (BRESSION, 2008, p.43)  
Quantos filmes remendados pela música! Inunda-se um filme de música. Impede-se de ver que não há nada nessas imagens (idem, p.106)  
Nada de música de acompanhamento, de apoio, ou de reforço. **Nada de música de modo algum.** [com exceção, é claro, da música tocada por instrumentos visíveis – em nota de rodapé].” (idem, p.29, grifo original).

Ao longo de sua filmografia, Bresson foi diminuindo cada vez mais a utilização de música, abandonando, por exemplo, toda aquela que não estivesse justificada na imagem, ao ponto em que, em *O dinheiro*, ouve-se apenas um pequeno trecho da *Fantasia Cromática* de Bach<sup>4</sup>, aos 69 minutos de filme. É quando toca piano o pai da mulher que acolhe o protagonista Yvon no campo, após sua saída da prisão. Sobre o piano, vemos um copo com vinho branco e, apesar da bebida, o pianista ainda demonstra destreza.

Em relação à *Fantasia Cromática*, Karl Geiringer (1989) a considera uma obra virtuosística e em estilo grandioso, com uma primeira parte no gênero de *toccata* (do italiano *toccare*; no Barroco, o termo se referia a peças de dificuldade técnica), uma segunda, com um recitativo impregnado de expressividade barroca e, finalmente, uma terceira, que combina esses dois elementos. No filme, a música começa na parte da *toccata* e inclui a transição dela para o recitativo.

É importante observar que o intérprete do pai, Michel Briguet, era realmente pianista (desde o seu quarto longa-metragem, Bresson só trabalhava com não-atores, que chamava de “modelos”) e foi escolhido por, entre outras coisas, ser capaz de tocar uma parte da peça somente com a mão esquerda, enquanto fazia um movimento com a mão direita (informação obtida em entrevista por e-mail com o filho do pianista, Christian Briguet).

É o que acontece no filme: ainda tocando, o personagem pega o copo de vinho e, ao deixá-lo em cima do piano, ele cai. A tensão do último acorde arpejado (que é um acorde dissonante) é transmitida, então, ao filme. Para Sylvie Douche (2003), o som da queda do copo tem um papel de “usurpador” da música, pois cala o piano; ao mesmo tempo, torna-se música, prolongando-a em meio ao silêncio.

Apesar da escolha de um verdadeiro pianista para o papel, pouco é mostrado da execução ao piano de Michel Briguet, como se, com isso, Bresson estivesse evitando uma demonstração de virtuosismo da *performance*. São apenas três planos num total de 11 em que as mãos do pianista são mostradas. Na maior parte da sequência, acompanhamos o movimento constante da mulher de cabelos grisalhos em seus afazeres pelos vários cômodos da casa.

O fato de que a gravação tenha sido feita num “piano doméstico” é, segundo Michel Chion (1995), um aspecto que mostra ter sido a música nesse filme tratada de forma “materialista”, ou seja, aproximada aos outros sons e não em destaque em relação a eles. Tal fato difere bastante de grande parte do que se ouve no cinema quando está em jogo uma *performance*: gravações nas melhores condições e, muitas vezes, contradizendo o que é mostrado na tela.

Ouvimos um único trecho a mais da *Fantasia cromática*, na verdade, somente um compasso - o terceiro da peça -, na sequência seguinte. A mulher, depois de colher batatas no jardim, pega um casaco e sai. O pai, talvez com medo de ficar sozinho com Yvon, interrompe bruscamente a música para perguntar à filha o seu destino e, a seguir, caminha pensativo pelo jardim. Ao colocar o som do piano interrompido, Bresson enfatiza, nesse momento, o caráter cotidiano do estudo do pai, a falta de espetacularização dessa música. Ela está lá como o ruído do carrinho de batatas.

Sobre a maneira de Michel Briguet tocar a *Fantasia cromática*, ela corresponde justamente

ao que Bresson pretendia, ou seja, que a produção da emoção fosse obtida por uma resistência a essa emoção. Mesmo mostrando uma grande destreza (inclusive no momento de tocar só com a mão esquerda, enquanto segura o copo com a direita), é uma execução sem arroubos. Na verdade, Christian Briguët diz ter tido dificuldade de reconhecer a forma de tocar do pai, com pouca emotividade. Talvez, a indicação de Bresson para Michel Briguët quanto ao seu toque tenha sido a mesma em relação à voz dos modelos, aos quais o diretor pedia que não interpretassem as suas falas, o que dava uma impressão de que estavam lendo um texto.

Com efeito, Bresson (2008) preconiza essa maneira de tocar, presente, em sua opinião, no estilo do pianista 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. (BRESSION, 2008, p.98).

Também no artigo *A arte vocal burguesa*, de Roland Barthes (1975), há referência a Lippati. Assim como Bresson, Barthes (1975) posiciona-se contra o excesso, o “pleonismo de intenções”, presentes frequentemente na arte burguesa, seja na música ou na forma de interpretação dos atores. Para ele, essa economia (palavra de ordem para Bresson) não significa de modo nenhum 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)

Observamos a ressalva do autor de que sejam somente “certos” amadores ou “certos” profissionais. Pois também amadores tentam interpretar, e essa “intenção” é o contrário do automatismo pregado por Bresson para seus modelos. Por outro lado, Barthes parece se referir ao fato de que, para não buscar um excesso de emoção na música, é necessário um tipo de técnica especial, alcançada só por alguns profissionais como Lippati.

Sobre a escolha da *Fantasia cromática* de Bach, obra bastante austera, Bresson a justificou por conta de não querer “música sentimental” quando a tempestade (no caso, o assassinato de toda a família por Yvon) se anunciava. No entanto, anos depois, o diretor considerou que teria “se enganado um pouco”, que mesmo essa obra seria ainda por demais sentimental (em entrevista com Ciment, 1996).

Toda essa reticência de Bresson quanto à música e seus efeitos emocionais lembra, de alguma forma, diversas observações de Tolstói. Maxim Gorki relata que o escritor, diante de um pianista tocando Chopin, contou a seguinte anedota: “ – Um reizete alemão disse: ‘Lá, onde querem ter escravos, é preciso compor música o máximo possível’. É uma ideia exata, uma observação exata – a música entorpece a mente” (GORKI, 2006, p.6).

Em seu ensaio *O que é Arte?*, cuja escrita foi terminada em 1898, Tolstói (2002) deplorava que desde o Renascimento tivesse havido uma separação da arte das camadas sociais mais altas em relação à do povo e se queixava que a arte mais recente de sua época estava se tornando cada vez mais incompreensível e cada vez mais restrita a um círculo seleto. Atacava compositores como Wagner, Liszt, Berlioz, Brahms, Richard Strauss e Beethoven (principalmente, o seu último período). Contou, por exemplo, que, certo dia, ao voltar para casa, ouviu o canto de mulheres

camponesas e ficou contagiado pela alegria daquela música. Mais tarde, na mesma noite, um pianista tocou em sua casa a *Sonata Opus 101*, uma das últimas obras de Beethoven, tendo a música só provocado tédio. Com esta anedota Tolstoi reivindicava que a arte do povo era a arte verdadeira.

Ainda em relação a Beethoven, o autor fez uma referência bastante direta em sua novela *Sonata a Kreutzer*<sup>5</sup>, cujo nome é também o da famosa sonata de Beethoven para violino e piano opus 47, e que teria sido escolhida por Tolstoi por conta de uma suposta sensualidade reconhecida por ele principalmente no *Presto*, o primeiro movimento<sup>6</sup>. Com efeito, no livro, o protagonista mata sua mulher por motivo de ciúmes de um violinista com quem ela tocava a sonata. Nas palavras do personagem,

O que é a música? O que ela faz? E por que ela faz aquilo que faz? Dizem que a música atua de maneira a elevar a alma: é absurdo, é mentira! Ela atua, e terrivelmente, digo-o por experiência própria, mas não de maneira a elevar a alma. Ela não eleva nem rebaixa a alma, ela a excita. Como dizer-lhe? A música obriga-me a esquecer de mim mesmo, da minha verdadeira condição, ela me transporta a uma outra, que não é a minha: sob o influxo da música, tenho a impressão de sentir o que, na realidade, não sinto, de compreender o que, a bem dizer, não compreendo, de poder o que, de fato, não posso. [...] Na China, a música é um assunto de Estado. E assim deve ser. Pode-se acaso permitir que todo aquele que o queira hipnotize outra pessoa, ou muitas outras, e depois faça com elas o que quiser? (TOLSTOI, 2007, p.82-83).

Porém, da mesma forma que em relação a Bresson, não devemos pensar que o autor fosse uma pessoa avessa e insensível à música. Pelo contrário. No posfácio a *Sonata a Kreutzer* (2007), Boris Schnaiderman reúne uma série de depoimentos do filho do escritor, o musicólogo Sergei Tolstoi, e eles nos dão a entender que a música causava no escritor uma imensa perturbação, que ia para além do racional.

Eu não encontrei em minha vida ninguém que sentisse a música tão intensamente como meu pai. Ouvindo música de seu agrado, perturbava-se, tinha um aperto na garganta, soltava soluços e vertia lágrimas. Uma perturbação sem motivo e um enternecimento eram o que lhe provocava a música. Às vezes, ela o perturbava contra a sua vontade, torturava-o até, e ele dizia: *Que me veut cette musique?* (TOLSTOI, 2007, p.107-108).

A reserva de Tolstoi contra a música de determinados compositores em *O que é Arte?* não deve ser, portanto, entendida como uma insensibilidade a ela, da mesma forma que a esparsa presença de música não significa uma menor importância dela nos filmes de Bresson, tal como demonstramos em tese de doutorado (ALVIM, 2013).

Finalmente, em relação ao virtuosismo, assim como Bresson, Tolstoi também se mostrou bastante reticente em *O que é Arte?*, ao comentar uma *performance* de um pianista.

Você ouve os ruídos altos e estranhos, maravilha-se com os exercícios acrobáticos dos dedos e vê claramente que o compositor deseja lhe sugerir que os sons que está produzindo são anseios poéticos da alma. Você vê a intenção dele, mas nenhum sentimento lhe é comunicado, exceto enfado [...]. E lhe ocorre que talvez seja uma mistificação, que o pianista o está testando, atirando mãos e dedos sobre as teclas aleatoriamente, na esperança de que você caia na armadilha e comece a elogiá-lo [...] (TOLSTOI, 2002, p.132).

Embora a *Fantasia Cromática* de Bach tivesse sido provavelmente considerada por Tolstoi como uma obra muito difícil, afastada da compreensão do povo, por outro lado, a recusa do virtuosismo na forma de mostrar a sua execução no filme de Bresson se aproxima das ideias do autor russo.

## Conclusão

Para além de questões de fidelidade absoluta de adaptação, em seu filme *O dinheiro*, idealizado a partir da novela *Falso Cupom* de Liev Tolstói, Robert Bresson transforma a divisão Mal x Bem, em que é partida a novela, à dualidade de paisagens sonoras da cidade e do campo. Nisso, retoma uma ideia bastante presente nas obras de Tolstói, com influência de Rousseau: a natureza como a possibilidade do Bem.

Outro ponto em comum entre Tolstói e Bresson é uma reticência em relação ao virtuosismo e aos poderes emocionais da música. No caso de Bresson, isso se reflete numa grande parcimônia com que é utilizada a música em seus filmes. De fato, em *O dinheiro*, ela só está presente no terço final do filme, na *performance* sem arroubos da *Fantasia cromática* de Bach por um dos personagens.

## Referências Bibliográficas

- 1] ALVIM, Luíza. **Robert Bresson e a música**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- 2] BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1975.
- 3] BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- 4] CHION, Michel. **La musique au cinéma - Les chemins de la musique**. Paris: Fayard, 1995.
- 5] CIMENT, Michel. “Je ne cherche pas une description mais une vision des choses” – Entretien avec Robert Bresson autour de *L’Argent*. **Positif**, dec.1996.
- 6] COSGROVE, Denis. Gardening, the Renaissance World. In : \_\_\_\_\_. **Geography and vision. Seeing, imagining and representing the world**. London: I.B.Tauris, 2008.
- 7] 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.
- 8] GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach – o apogeu de uma era**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- 9] GORKI, Maxim. **Três russos e Como me tornei um escritor**. Martins Fontes, 2006.
- 10] SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- 11] SCHNAIDERMAN, Boris. **Leão Tolstói**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- 12] THOMAS, Chantal. Les prisons. In: CAMÉRA-STYLO. Robert Bresson. Ramsay Poche Cinéma, 1989.
- 13] TOLSTOI, Liev. **O que é Arte?** São Paulo: Ediouro, 2002.
- 14] \_\_\_\_\_. **O diabo e outras histórias**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- 15] \_\_\_\_\_. **A Sonata a Kreutzer**. São Paulo: Editora 34, 2007.

Entrevista por e-mail com Christian Briguet, em abril de 2012.

## Referências audiovisuais

O DINHEIRO (*L’argent*). Direção: Robert Bresson. Produção: França, 1983.

QUATRO NOITES DE UM SONHADOR (*Quatre nuits d'un rêveur*). Direção: Robert Bresson.  
Produção: França/Itália, 1972.

UMA MULHER SUAVE (*Une femme douce*). Direção: Robert Bresson. Produção: França, 1969.

---

## **1 Autora**

**Luíza ALVIM, Dra.**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
luizabeatriz@yahoo.com

- <sup>2</sup> Também nas suas adaptações de Dostoievski, Bresson lançou mão deste procedimento de transposição de tempo e ambiente, ancorando as histórias na Paris da época da rodagem dos filmes.
- <sup>3</sup> Bresson foi considerado por diversos teóricos e críticos como autor de um cinema transcendental, no qual a redenção dos protagonistas normalmente acontecia em seus finais.
- <sup>4</sup> O nome completo da obra é *Fantasia Cromática e Fuga em ré menor BWV903*, composta por Bach por volta de 1720, no mesmo período em que escreveu o primeiro volume do *Cravo Bem Temperado*. No filme, só é tocada a parte da *Fantasia Cromática*.
- <sup>5</sup> A *Sonata a Kreutzer* foi dedicada por Beethoven, inicialmente, ao violinista George Bridgetower, filho de mãe polonesa e pai polonês. Porém, os dois teriam se desentendido por conta de um comentário de Bridgetower sobre uma conhecida de Beethoven. Enraivecido, o compositor mudou a dedicatória da peça, colocando no seu título o nome de outro violinista, Rodolphe Kreutzer. Portanto, ironicamente, assim como no livro de Tolstoi, a sonata original tem uma história envolvendo uma mulher.
- <sup>6</sup> A novela *Sonata a Kreutzer* é de 1891, mesmo período em que Tolstoi escreveu *O que é Arte?*