

# **Diderot em preto-e-branco: as paixões de M<sup>lle</sup> d'Aisnon e de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, segundo Robert Bresson**

**Maria Cecília de Miranda N. Coelho**

Mestre em Filosofia e Doutora em Letras Clássicas pela USP, professora da PUC-SP.

*Dans le rite catholique-grec: "soyez attentifs!"*

*Pas de psychologie (de celle qui ne découvre que ce qu'elle peut expliquer)*

Robert Bresson<sup>1</sup>

O objetivo deste trabalho é analisar alguns aspectos da adaptação feita pelo cineasta francês Robert Bresson de um episódio do romance de Denis Diderot, *Jacques le fataliste*. O filme em questão é *Les Dames du Bois de Boulogne*. Na filmografia de Bresson – pequena e consistente (apenas 12 filmes, para um cineasta que viveu 98 anos) – encontramos cinco outras adaptações de textos literários de ficção para a tela: *Journal d'un Curé de Campagne* e *Mouchette*, a partir de romances de Georges Bernanos, *Une Femme Douce* e *Quatre Nuits d'un Rêveur*, a partir de Dostoiévski, e *L'Argent*, a partir de Tolstói. Ele fazia questão de diferenciar bem a obra literária da teatral e da cinematográfica, e sua relação com a palavra escrita era muito cuidadosa. Perguntado como ocupava seu tempo durante o período em que não estava filmando, Bresson respondeu: "With waiting in producers' offices and with teaching myself to write. You see, I believe that I cannot make my own films if I have collaborators on the script".<sup>2</sup>

A preocupação com a especificidade de cada meio fez com que, em todos os seus filmes posteriores a *Les Dames du Bois de Boulogne*, ele trabalhasse com atores não profissionais – chamados modelos. No caso deste, não é apenas o fato de, aqui, ele ainda ter trabalhado com atores consagrados, como Maria Casarés e Paul Bernard, que o distingue dos outros posteriores. Em geral, os críticos incluem esta obra (assim como *Les Anges du Peché*, seu primeiro longa, de 1943) em um período

<sup>1</sup> *Notes sur le cinématographe*. Gallimard, 1988, pp. 109 e 82.

<sup>2</sup> Entrevista, originalmente em inglês, dada a C.T. Samuels, em Paris (2/9/1970). Página acessada em 11/11/2006 <http://members.bellatlantic.net/~vze25jh7/>

chamado "Bresson avant Bresson,"<sup>3</sup>, alegando que o diretor ainda não havia desenvolvido o "estilo Bresson", que caracterizaria seus trabalhos a partir de *Journal d' un Curé de Campagne*, de 1950.

No entanto, esta demarcação entre duas fases não é de todo procedente. Como Bresson mesmo afirmou em uma entrevista<sup>4</sup>: "Even as early as *Les Dames du Bois de Boulogne* I told the actors to think about anything they wanted except their performances. Only then did I hear in their voices that inflection (so unlike theatrical inflection): the inflection of a real human voice". Nesta mesma entrevista, em relação ao seu estilo, propriamente dito, ele lembra que os críticos diziam "Bresson is impossible: He shows fifty doors opening and closing". Em sua defesa, ele não apenas explica que faz isso porque entende que a porta do apartamento é onde todo o drama ocorre — "The door either says, 'I am going away or I am coming to you.'" —, com, também lembra o comentário perspicaz de Cocteau, já na época de *Les Dames du Bois de Boulogne*, quando fora acusado de mostrar muitas portas: "Cocteau said I was criticized for being too precise. 'In other films you see a door because it just happens to be there,' he said, 'whereas in your films it is there on purpose. For that reason each door is seen, whereas in other films the door is scarcely noticed.'"<sup>5</sup>

Outro fato sempre lembrado a respeito do filme é a contribuição de Jean Cocteau na adaptação do texto de Diderot. Sem querer abusar das citações, atentemos, mais uma vez, para o comentário esclarecedor do próprio Bresson<sup>6</sup>:

*Samuels: Did you and Cocteau agree completely when you were working on the script?*

*Bresson: You know, Cocteau did very little. I initially wrote all the dialogue myself, retaining as much of Diderot as I could, but*

3 Este é o título dado por Philippe Arnout ao artigo que escreveu sobre os dois primeiros filmes de Bresson, no *Cahiers du Cinéma* (1987, n. 394), e que é retomado por Prédal, que incluiu *Les Dames du Bois de Boulogne* e corroborou a alegação de que este último ainda não fazia parte do "Système Bresson", veja PRÉDAL, R. *Le cinéma français depuis 1945*. Nathan, 1991, p. 57.

4 Entrevista a C.T.Samuels (nota 2).

5 A presença constante de portas se abrindo e fechando tem um efeito cênico bonito, e as vejo como se fossem páginas de livro sendo viradas.

6 Entrevista a C.T.Samuels (nota 2).

*inventing the story of the two women whom Helene uses. Their behavior and what happens to them in my film aren't in Diderot. What I needed Cocteau for was to help me blend Diderot's dialogue with my own. This he did magnificently in ten minutes, out of friendship for me. And since he was Cocteau and I was not known as a writer, I asked him to take credit for the dialogue.*

*Samuels: Why did you change the period and bring the story up to date?*

*Bresson: Because I think that costume drama violates the essence of cinema, which is immediacy. The period I was able to change because feelings – unlike clothes – don't change from century to century.*

A resposta de Bresson, mais do que esclarecer o papel de Cocteau (que, por esta declaração, não tem seu valor em nada diminuído) reforça o que realcei, anteriormente, a respeito de seu cuidado na reelaboração do texto literário. Não é o caso, neste momento, de discutir o conceito de adaptação e seus correlatos (transposição, transcrição, atualização, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, transcodificação)<sup>7</sup>. Tomemos, aqui, o comentário de Bazin sobre o comportamento de Bresson ao levar o texto à tela e sobre a diferença entre estes dois meios: "sa fidélité est la forme la plus insidieuse, la plus pénétrante de la liberté créatrice....Un personnage n'est pas le même vu par la caméra et évoqué par le romancier. Valéry condamnait le roman au non de l'obligation de dire "la marquise a pris le thé à cinq heures"<sup>8</sup>. Lembremos, aliás, que Bazin foi um dos poucos críticos a defender a semelhança profunda entre o mecanismo de adaptação de *Les Dames du Bois de Boulogne* e *Journal d'un Curé de Campagne* (contra os que classificam o primeiro como "Bresson avant Bresson"): "Il s'agit toujours d'atteindre à l'essence du récit ou du drame, à la plus stricte abstraction esthétique sans recours à

<sup>7</sup> No caso de *Les Dames du Bois de Boulogne*, pelo fato de existir uma mudança no período em que a história é contada – do século XVIII ela é transferida para o século XX, o mais correto seria falar em transposição. No entanto, pelas palavras de Bresson, vemos que isso não é o mais importante, já que ele está interessado nos "sentimentos imutáveis" dos personagens. Certamente sua afirmação é delicada, mas, independentemente disto, estar preso a uma tipologia – adaptação ou transposição –, mostra-se, aqui, arriscado.

<sup>8</sup> BAZIN, A. *Qu'est-ce que cinéma?* Éditions du Cerf, 2002, p. 108.

l'expressionnisme, par un jeu alterné de la littérature et du réalisme, qui renouvelle les pouvoirs du cinéma par leur apparente négation."<sup>9</sup> É a partir desta abordagem, e de que o filme é uma obra paralela ao texto, que quero analisar alguns aspectos de ambos.

*L'Opinion Publique* teria sido, a princípio, o nome que Bresson teria dado a seu filme, mas optou por *Les Dames du Bois de Boulogne*<sup>10</sup>. Este outro título parece ter sido, de fato, mais apropriado, pois a importância das normas sociais sobre o comportamento dos personagens, que é a mola para a vingança do juramento rompido – algo de peso no romance de Diderot, como mostra, por exemplo, a apologia de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, feita no final do episódio –, não parece ser, no filme, a questão central. Quanto à mudança dos nomes de pelo menos alguns personagens, seria de esperar, e a escolha dos novos nomes não parece ser casual, indicando, a meu ver, uma conexão muito estreita entre o caráter destes personagens e seu papel na trama. Hélène é M<sup>me</sup> de La Pommeraye, Jean é o marquês des Arcis, a filha e a mãe, que têm o pseudônimo de d'Aisnon (seu nome de família era Duquênou), são chamadas Agnès e "Madame D".

Jean é um nome comum e não aparece ligado a nenhum sobrenome, como também a personagem da mãe, cuja importância é, na minha opinião, minimizada pela falta de um nome próprio. Mas o mesmo não ocorre com Hélène e Agnès. Ambos são nomes de origem grega, porém o segundo carrega uma forte ressignificação cristã. Agnès vem do adjetivo *agnós*, é, ón, que significa "casto, puro, virtuoso" (vem da raiz *hag*, que dá *agos*: o que deve ser expiado; *agios*: santo); o verbo *agnidzo* significa "purificar, oferecer um sacrifício". Agnès é, também, nome de uma santa famosa, representada habitualmente com um cordeiro na iconografia cristã. Era uma bela e jovem nobre (da família Claudia) e foi martirizada em Roma, no século IV; por resistir ao casamento, foi condenada à morte, e, como era proibido matar virgens, foi violada antes da execução (algumas fontes da hagiografia dizem ter sido exposta nua em um prostíbulo).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Op. cit., p. 114.

<sup>10</sup> Dados técnicos: lançado em 21 de setembro de 1945, com 84 min., mas a versão atual tem 90 min. Produtor: Robert Lavellée; roteiro: Robert Bresson; diálogos: Jean Cocteau, a partir de "Jacques le fataliste et son maître", de Denis Diderot; fotografia: Philippe Agostini; edição: Jean Feyte; som: René Louge, Robert Ivonnet e Lucien Legrand; elenco: Paul Bernard (*Jean*); Maria Casarès (*Hélène*); Elina Labourdette (*Agnès*); Lucienne Bogaert (*Madame D*); Jean Marchat (*Jacques*); Katsou (cachorrinha). Roteiro: Bresson, R. et Cocteau, J. *Les Dames du Bois de Boulogne, Avant-Scène du Cinéma* (Paris), 1977.



Lembremos também que, embora sejam palavras de raízes diferentes, *Agnès* e *ange* são foneticamente parecidas, e, tanto no livro como no filme, a jovem é descrita e designada como um anjo. No romance, sua mãe a descreve da seguinte maneira "Ce n'est pas qu'elle ne soit belle comme un ange, qu'elle n'ait de la finesse, de la grâce; mais aucun esprit de libertinage, rien de ces talents propres à réveiller la langueur d'hommes blasés." (p. 169)<sup>12</sup>. Já no filme, não apenas na primeira conversa da mãe com Hélène, aquela a compara a um anjo, mas a própria atriz escolhida, com seus grandes e lânguidos olhos, a composição e figurino de seu personagem – lembremos a cena final, em que, envolta no véu de noiva, parece suspensa em um leito de nuvens – bem como seu comportamento, reforçam esta semelhança. Em oposição, temos a personagem de Hélène, sempre vestida de negro e portando um nome que, tendo ultrapassado os limites da literatura ocidental, tornou-se, na verdade, um símbolo.

Há filmes que tratam explicitamente da figura mítica de Helena de Tróia (a partir da *Ilíada* ou da *Odisseia*), há outros em que vislumbramos sua presença pela fama do nome, por uma famosa etimologia forjada poeticamente por Ésquilo, na peça *Agamêmnon*: "a que arrasta à perdição navios, homens e cidades" (*helenas, helandros, heleptolis*, vv. 687-8)<sup>13</sup> e realçada por Górgias: "mulher em torno da qual, uníssona e unânime é a crença dos que ouviram os poetas e a fama do nome, que se tornou memento de males" (*Elogio de Helena*, 2)<sup>14</sup>. Assim, vemos reaparecer no cinema esse nome que, associado a outros elementos na construção da personagem ou na trama, indica que *nomen est omen*. Naturalmente, não basta um filme ter uma

<sup>11</sup> Cf. <http://www.newadvent.org/cathen/01214a.htm>. Há um famoso poema de J. Keats, de 1829, *Saint Agnes' Eve* (21 de janeiro), que fala sobre o hábito das moças fazerem uma simpatia para a santa ajudá-las a arranjar um noivo, cf. [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/st\\_agnes.html](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/st_agnes.html), acesso em 10/12/2006.

<sup>12</sup> DIDEROT, D. *Jacques le fataliste*. Préface et com. M.-T. Ligot, Presses Pocket, 1989.

<sup>13</sup> Apesar de não ser personagem na peça esquiliana, Helena paira de maneira assombrosa na trama da *Orestéia*, principalmente na primeira peça da trilogia. Sobre sua representação em Ésquilo, veja COELHO, M.C.M.N. "Imagens de Helena", *Clássica*, vol. 13/14 (2000), pp. 159-172.

<sup>14</sup> Veja GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. e comentário de M.C.M.N. COELHO, *Cadernos de Tradução*, Humanitas, 1998.

personagem chamada Helena para ter alguma conexão com a sedutora e persuasiva Helena grega – o nome é apenas um primeiro elemento.<sup>15</sup> Além disso, temos de considerar que a bela espartana é uma personagem complexa, como, indica o poema de Goethe, no diálogo seguinte, no início da segunda parte do *Fausto*:

*Helena: Sendo uma, o mundo perturbei: mais, dúplice;  
Tríplice, quádrupla, amontão infortunios.*

.....  
*Fórquias: Mas narram que em visão dúplice apareceste  
Pois foste vista em Ílio e no Egito igualmente<sup>16</sup>*

Os versos aludem, certamente, às duas versões do mito de Helena: uma, mais famosa, em que Helena foi para Ílion/Tróia, sendo responsável pela guerra entre bárbaros e gregos; outra, que ela não esteve ali, mas ficou no Egito, casta qual Penélope, tendo um *eidolon* seu, criação divina, iludindo a todos – gregos e troianos<sup>17</sup>. De que material mítico, de que versões posteriores, aparecidas na

<sup>15</sup> No cinema francês, destaco uma obra particularmente interessante: *Elène et les hommes*, de Jean Renoir, (lançado em 1957, mesmo ano do épico de R. Wise, *Helena de Tróia*). Quanto ao cinema brasileiro, destaquemos um filme recente, *Duas vezes com Helena*, de Manuel Farias, baseado no conto homônimo, de 1977, de Paulo Emílio S. Gomes, onde reencontramos esta figura feminina atraente e destruidora.

<sup>16</sup> Tradução de Jenny Klabin Segall. Ed. Villa Rica, 1991, 3ª ed., pp. 344-346. Lembremos que é de um verso do *Fausto* o título do livro da filósofa francesa Barbara Cassin *Voir Hélène en tout Femme* (Minuit, 2001). Mas não é fácil "enquadrar" Helena, como podemos perceber pela tentativa não muito bem-sucedida de J. Lynch, no seu filme *Boxing Helen*, 1993.

<sup>17</sup> Versão que aparece em Estesicoro, Heródoto e na tragédia *Helena*, de Eurípides. Sobre a recorrência do mito de Helena na literatura ocidental, veja GUMPERT, M. *Grafting Helen. The Abduction of the classical past*. The University of Wisconsin Press, 2001 (em que argumenta que a história de Helena é metáfora da própria história da literatura) e SUZUKI, M. *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference and the Epic*. Cornell, 1989. Quanto à literatura brasileira, destaco suas representações em Machado de Assis, no romance *Helena*, na peça *Lição de Botânica*, e em alguns contos, veja COELHO, M.C.M.N. "Helena, Eurípides e Machado de Assis", *Espejo*, Purdue U. P., vol. 8/9 (2002), pp. 37-62.

literatura, ópera e iconografia ocidentais, os cineastas do século XX se nutriram para criar suas Helenas? Não é fácil fazer esta investigação. O mais comum no chamado "mainstream" cinema é aparecer o casal romântico Páris/Helena, omitindo-se, por exemplo, que ela foi a única mulher grega a ter a prerrogativa de escolher seu marido (o que tornaria sua decisão de abandoná-lo passível de maior responsabilidade). Neste cinema de grandes públicos, os traços da "Helena egípcia" são utilizados para compor a personagem, porém, dentro da trama baseada na *Ilíada* (veja, por exemplo, o recente *Tróia* ou *O Leão de Thebas*, dos anos sessenta), mas, além desta categoria de filmes, outros há em que o mito de Helena aparece de maneira mais sutil e complexa. Cremos que esses aspectos relativos às figurações de Helena servem para interrogarmos se, justamente por ver nela não apenas uma mulher, mas um ser sobre-humano, um nume (associado às negras erínias, como apresenta Êsquilo), Bresson não teria escolhido o nome "Helena" em função deste reiterar características como sua estatura trágica, sua manipulação da vida e das paixões de outras pessoas.

Esta interrogação só poderá ser respondida de modo mais apropriado após analisarmos outros elementos da adaptação. Para tanto, consideremos algumas cenas do filme. A primeira cena começa com um plano geral, mostrando um prédio, do qual saem várias pessoas, dirigindo-se aos carros que as esperam. A seguir, um primeiro plano, tomado fora de um carro, mostra um casal, destacando-se o rosto da mulher; logo após (um primeiro plano tomado já dentro do carro, em movimento), pela conversa, ficamos sabendo que são dois amigos, Jacques e Héléne, saindo de um teatro. Esta é a única aparição de Jacques em todo o filme. Ela é crucial, pois, após notar que a peça vista não divertiu Héléne porque ela *soffre*, sua observação "Héléne, vous avez tout lâché, tout sacrifié pour un amant qui ne vous aime plus!" provocará a reação de Héléne, a qual irá por a prova o amor de seu companheiro Jean. Constatando o término deste sentimento, ela irá se vingar do que considera ser uma traição. Embora Jacques aconselhe sua amiga a apenas "observar" Jean, assim como ele (Jacques) a observa, ela fará muito mais do que isso. No curto intervalo, entre a conversa no carro e a subida no elevador (ver fotograma 2), Héléne planejará um modo de descobrir o verdadeiro sentimento de seu amante. Mesmo que ela já saiba que não tem mais seu amor e queira apenas evitar que seja dele a iniciativa de romper com ela, ferindo sua auto-estima, a declaração que ouvirá, um pouco depois, de Jean, de que não a ama mais é, visivelmente, um golpe atroz.

Podemos ver, acredito, no conselho de Jacques, uma atitude semelhante à do personagem homônimo de Diderot, em sua crença de que "tudo já estava escrito (no grande pergaminho)" e, portanto, não há possibilidade de mudarmos os acontecimentos. Nossa posição é a de podermos apenas "observar" — o que pode até não significar pura passividade ou resignação, mas sim, compreensão sábia que



acarreta uma adaptação à "máquina do mundo".<sup>18</sup> Mas, se Hélène não pode, pela própria necessidade dramática, apenas observar, talvez o conselho de Jacques se dirija, na verdade, ao espectador – observe atentamente –, e nisso ele remeta, a meu ver, ao personagem de Diderot, em um texto que pode ser lido "no plano romanesco e no filosófico"<sup>19</sup>. Lembro-me, aqui, de um comentário de Luchino Visconti sobre os personagens de seu filme *Vaga Estrela da Urso Maior* (baseado na lenda dos Atridas), em que Cláudia Cardinale interpreta uma Electra excessivamente vingativa, na Itália moderna: "J'ai regardé mes personnages agir comme des insectes monstrueux qu'on regarde avec intérêt, mais qu'on n'approche pas."<sup>20</sup>

Continuando a *observar* algumas cenas e seus personagens, vamos, ao mesmo tempo, comparar alguns aspectos e passagens do filme e do texto, analisando as implicações das mudanças feitas.

Diferentemente do marquês des Arcis, que faz "ces propos tendres ou galants dont on ne peut guère se dispenser avec une femme qu'on a connue" (p. 176), no filme, o personagem Jean é mais recatado. Sua submissão a Hélène pode ser percebida quando ele insiste para que ela não se afaste das pessoas, aconselhando-a a usar seu charme, não apenas seu charme feminino, mas seu charme mágico (semelhante, eu diria, ao charme que a Helena mítica possuía, como nos relata Homero, na *Odisséia*, IV). Também no filme, a sutil alteração na resposta ao comentário do marquês sobre a capacidade de heroísmo de sua ex-amante é

<sup>18</sup> Embora tenha consciência das diferenças entre o tom lírico-dramático do poema de Drummond e o tom picaresco do romance de Diderot, não resisto a usar, aqui, esta imagem de um *cosmos* que, ao ser afirmado, é, também, dialeticamente recusado.

<sup>19</sup> MATTOS, F. *A cadeia secreta*, Cosac Naify, 2004, p. 155.

<sup>20</sup> *Les Cahiers du Cinéma*, 171, 10/1965. O argumento do filme é, basicamente, este: "Sandra, casada com um americano, retorna ao palácio onde passara a infância para a inauguração do busto do pai, cientista judeu, morto pelos alemães, após ter sido denunciado pela esposa e o amante desta. Seu reencontro com o irmão Gianni (Jean Sorel) despertará não apenas o ódio que ambos têm pela mãe, internada agora em um hospício, mas, principalmente, as dolorosas lembranças da infância. Ainda que corroída por dúvidas quanto ao que, do passado, é ficção ou realidade, já que seu irmão está escrevendo um romance em que ela é personagem por quem ele se apaixona, o objetivo de Sandra é o de fazer justiça à memória do pai, ainda que o preço seja, em parte, o suicídio de Gianni/Orestes (no quarto de sua mãe)"; in COELHO, M.C.M.N. "Belíssima, Visconti e a Grécia", Caderno de Cultura, Diário Catarinense, 19/11/2005, pp. 2-3.



significativa. Hélène responde de maneira diferente daquela do romance ao dizer que "poderia ser heróica, se preciso fosse". Considero esta alteração interessante na medida em que ela conduz o filme a um registro trágico, em que Hélène, já tendo colocado em curso seu plano de vingança, sabe que está-se sacrificando para defender o que considera ser digno de uma mulher de sua estirpe (ela se enquadra, aqui, pela construção de sua personagem, no perfil de uma Medéia ou uma Fedra). Certos elementos trágicos não estão ausentes do romance, mas, naturalmente, este não é seu registro. Lembremos, por exemplo, a "ironia trágica" no comentário de M<sup>me</sup> de La Pommeraye à afirmação do marquês, de que um casamento pode sobreviver muito bem sem a fidelidade do marido: "D'accord; mais si le mien était infidèle je serais peut-être assez bizarre pour m'en offenser; et je suis vindicative" (p. 203). Vemos que o marquês parece ter-se esquecido muito rapidamente de que, outrora, havia feito um juramento de fidelidade à sua ex-amante, que por ele havia-se sacrificado. Mas, como disse, estes são apenas "elementos" trágicos.

Em relação ao comportamento de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, uma alteração a se destacar é a de não serem seus criados enviados para procurar suas antigas "amigas". É Hélène que vai a um *cabaret* para ver Agnès dançar e, logo depois, segue mãe e filha para oferecer sua ajuda. Estas duas cenas são muito interessantes, pois mostram a precisão e o minimalismo de Bresson para contrastar as duas mulheres. Hélène está usando uma capa preta, fumando, e observa Agnès dançando. Em primeiríssimo plano, enquanto olha mal-intencionada, ela solta a fumaça pelas narinas, o que produz um efeito bastante assustador (ver fotografamas 4a e 4b). Na cena seguinte, no apartamento onde vivem mãe e filha (e que serve como casa de encontros), Hélène observa Agnès dançando com um homem. A moça tem um semblante cansado e está fumando, mas, quando o homem com quem dança tenta beijá-la, ela o repele; ele, que também fuma, lança uma baforada de fumaça no rosto de Agnès. Esta reage apagando seu cigarro no rosto dele e empurrando-o. Este é um dos muitos exemplos de como Bresson, em uma seqüência de quatro cenas, que não duram mais que quatro minutos, constrói as diferenças entre as personagens<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Na verdade, a cada cena de Bresson, poderíamos aplicar as palavras que Eisenstein aplicou a Diderot: "Il est intéressant d'observer que ce passage fait, lui aussi, écho à la méthode générale dont nous nous faisons les propagateurs: celle de l'action vivante dont chaque moment du mouvement est digne du burin et du pinceau de l'artiste". EISENSTEIN, S. "Diderot a parlé de cinéma". *Europe* 66(1984), pp. 133-141.

A contenção de Bresson também modaliza a submissão imposta às mulheres por Héléne. Se no texto de Diderot o controle de M<sup>me</sup> de La Pommeraye é explicitado em afirmações como "*Mais surtout soumission, soumission absolue, illimitée à mes volontés*" (p. 174), no filme, o controle exercido não é menor, porém mais sutil e nuançado. Notemos que, no romance, durante e após o primeiro encontro entre o marquês e as mulheres, no jardim do rei, há uma longa conversa, em que M<sup>me</sup> de La Pommeraye dirige a atenção do marquês para as qualidades da jovem de modo muito mais ostensivo que no filme. No texto, as características negativas da sociedade são apontadas de modo mais enfático, bem como a vida devota das mulheres realçada, a tal ponto de o marquês temer pela possibilidade de M<sup>me</sup> de La Pommeraye ser atraída para a vida religiosa (pp. 179-82). Aliás, é importante destacar que Bresson não utilizou do romance nenhum acontecimento relativo às atividades religiosas, nas quais há, em geral, críticas anticlericais: a mãe levando a filha à casa de importantes e variadas autoridades civis e eclesiásticas (que dela se serviram por algum tempo, dispensando-a em seguida); o contato da filha com o abade "dissoluto e hipócrita" (p. 169); o marquês des Arcis corrompendo o confessor e, conseqüentemente, a carta escrita por este às duas mulheres. Bresson também excluiu a longa lista com as normas de conduta impostas às mulheres, com suas ironias sobre o comportamento delas em relação à vida religiosa (p. 173), bastante mordaz na orientação final para se acostumarem à "verbiage de la mysticité" (p.174). Talvez, por isso, tenha-se dito que este filme foi o mais secular de Bresson<sup>22</sup>. A meu ver, a omissão de todos estes dados torna o filme, diretamente, menos religioso, mas não menos místico: não é a presença, mas, sim, a falta destes acontecimentos que faz com que o diretor possa explorar aquilo que, talvez, considere mais importante no filme — a *via crucis* de Agnès, como forma de purificação, na sua transformação de moça desonesta em honesta, um exemplo tão singular e raro de manifestação de graça espiritual — "*peut-être serai-je un exemple contraire*" (diz ela a mesma frase do romance, p. 208).

Nesse contexto comparativo, é interessante, também, observar como as várias cartas enviadas pelos personagens do romance são reduzidas, no filme, a três. Duas escritas por Agnès a Jean: a primeira, por sugestão e orientação de Héléne, numa ocasião em que Agnès acreditava nas boas intenções de sua protetora para ajudá-la — na cena, vemos apenas Héléne conduzindo a moça à mesa e dando-lhe a caneta, reforçando ainda mais sua submissão e ingenuidade. A segunda carta foi escrita quando Agnès já havia percebido algo sinistro, sem compreender bem o que estava

<sup>22</sup> Cf. entrevista a C.T.Samuels (nota 2).

ocorrendo. Não tendo coragem de contar a Jean sobre seu passado, escreve-lhe a carta e, insistentemente, tenta entregar-lhe, em cenas que têm um efeito dramático muito significativo e bonito, pois, mesmo insistindo em prender a carta no vidro do carro de Jean, em movimento, quando este está partindo, ela é retirada pelo vento, que a lança sobre o peito de Agnès e depois na água da chuva, que escorre pelo chão. É uma cena envolta em certa magia e mistério (lembrando aquelas do realismo mágico do cinema francês), que se torna mais compreensível quando a associamos a um dos "Pensées" de Bresson " *Traduire le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant*.<sup>23</sup> Esta carta terá importância crucial na última cena do filme, pois, no momento em que Agnès relembra a Jean que tentou dizer-lhe a verdade, por meio dela, é que ele, levantando a cabeça, percebe a boa fé de sua mulher e muda de atitude em relação a ela. Não deixa de ser uma cena de *anagnórisis*, e, relembando o contexto do romance, é como se Bresson estivesse seguindo o tão famoso comentário do autor de *Jacques le fataliste* – que pela fama dispensa citação – ao dizer que a hospedeira, apesar de ser uma boa narradora, pecou contra as regras da arte dramática e de Aristóteles, ao não dar unidade à personagem de M<sup>lle</sup> d' Aisnon, fazendo com que, em algum momento, ela demonstrasse ser vítima inocente das tramas de M<sup>me</sup> de La Pommeraye (e de sua própria mãe).

No filme, ao conseguir um novo emprego, "um trabalho de verdade", Agnès revela ao espectador sua tentativa de sair da rede tramada pelo destino/Hélène, o que reforçará a crença daquele na sua boa intenção ao escrever, mais adiante, a carta a Jean, revelando sua vida anterior. Agnès, ao assumir sua solidão de mártir – "je préfère lutter seule", é o que diz em voz alta a si mesma –, sabe que não pode contar com a mãe, em função do comportamento demonstrado por esta última ao, simplesmente, aceitar as coisas como acontecem. Lembremos que sua mãe mostra, às escondidas, o quarto de Agnès a Jean; insiste em agradecer as flores que a filha recebe dele, mas que, na verdade, a moça detesta, pois estas lembram a Agnès o assédio dos homens de seu passado (ver fotograma 5b); induz a filha a aceitar os brincos de pérola, etc. Para se livrar da dependência de Hélène, Agnès tenta trabalhar; para se livrar do passado, ela tenta dançar pela última vez – uma dança com o traje de camponesa (ver fotogramas 7a e 7b), diferente das imagens e

<sup>23</sup> *Notes sur le cinématographe*, p. 77. Não é apenas no estilo que este seu livro lembra os *Pensamentos* de Pascal; a admiração de Bresson por um certo jansenismo é declarada. Sobre o tema, veja FFRON, M.J. "Bresson and Pascal: Rhetorical Affinities", In QUANDT, J. (ed.) *Robert Bresson*. Cinemathèque Ontario Monographs, 1998, pp. 165-188.



vestimentas que ainda estão no seu quarto e das quais ela ainda não se livrou. No entanto, tudo parece enredá-la mais na trama de um destino que ela recusa, justamente por ser ele urdido por Hélène. Em certa medida, as duas possuem um comportamento semelhante no que se refere à tentativa de interferir na cadeia dos acontecimentos, acreditando que podem alterar e redirecionar seu destino. A meu ver, Agnès (em grande parte do filme) está para sua mãe assim como Hélène está para Jacques: recusam, apenas, submeter-se ao sofrimento.

Destacados estes aspectos do romance e do livro, passamos, então, ao tema das paixões de M<sup>lle</sup> d'Aisnor/Agnès e de M<sup>me</sup> de La Pommeraye/Hélène, ao qual o título alude, e que entendo, aqui, tanto no sentido filosófico das emoções, como naquele cristão, dos passos do sofrimento (tão bem apresentado por Bresson no *Journal d'un Curé de Campagne*). Para isto, lembremos de três passagens do romance:

a) o comentário da narradora sobre as confidências do marquês:

*Vous remarquerez, messieurs, dit l'hôtesse, que depuis le commencement de cette aventure jusqu'à ce moment, le marquis des Arcis n'avait pas dit un mot que ne fût un coup de poignard dirigé au coeur de M<sup>me</sup> de la Pommeraye. Elle étouffait d'indignation et de rage; [e citando as palavras de M<sup>me</sup> de la Pommeraye:] ... Ah! Si j'avais été aimée comme cela, ... (p. 191);*

b) o comentário de Jacques, insensível ao sofrimento de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, descrito pela hospedeira, ao compará-la a Lúcifer, ao diabo, e a resposta de seu amo, de que a maldade dela provinha daquela do marquês (p. 196);

c) as três opiniões diferentes sobre M<sup>me</sup> de La Pommeraye (p. 202):

*Jacques: La chienne! La coquine! L'enragée! Et pourquoi aussi s'attacher à une pareille femme?  
Maître: Et pourquoi aussi la séduire et s'en détacher?  
Hôtesse: Pourquoi cesser de l'aimer sans rime ni raison?*

Destaquemos, agora, de três cenas do filme:

a) o momento em que Hélène, após descobrir a falta de reciprocidade amorosa de Jean, leva-o até a porta e fica sozinha – o primeiríssimo plano de seu rosto, com um controle rigoroso de iluminação que a deixa num claro-escuro, mostrando seus olhos lacrimejantes e a expressão abalada pelo choque que acabara de sofrer. Como escreveu Bresson, "Un seul regard déclenche une passion, un assassinat,



une guerre"<sup>24</sup>(ver fotograma 3). No início do encontro com Jean, ao lhe dar um estojo de ouro como presente de aniversário de dois anos de união, Hélène ouvira dele que ela era como o ouro: "J'aime l'or, il vous ressemble chaud-froid, clair-sombre. Incorruptible.";

b) a cena em que, ao piano, Hélène recebe Jean. Angustiado por tentar, sem sucesso, conquistar Agnès, e declarando seu desesperado amor pela moça, ele implora ajuda à ex-amante. A dor de Hélène, nesse momento apoiada na lareira e enquadrada em primeiro plano, é concentrada em um dorido fechar de olhos e a sussurrada frase "*Ah, comme vous l'aimez!*" (ver fotograma 5b). Jean, absorto em sua paixão, não a vê nem a escuta (assim como ele vê no apartamento de Agnès apenas aquilo que imagina sobre ela – observemos que a câmera não mostra nada do que ele vai descrevendo, exceto a antiga roupa de dançarina, que ele, de fato, mesmo vendo, não percebe do que se trata). Quanto à composição das imagens, a inocência e passividade de Jean transparecem na cachorrinha branca (que às vezes parece mais uma ovelhinha) de Hélène. Há, inclusive, uma cena interessante, em que Jean sai da sala, após a primeira conversa com Hélène, depois de ter encontrado "les dames du Bois" e, imediatamente, entra pela mesma porta a cachorrinha. Aliás, a cachorrinha aparece pela primeira vez na cena em que Hélène, segurando-a, diz "Je me vengerai.";

c) a cena de Hélène na igreja, no casamento que ela mesma organiza. Sua vitória não deixa de ser sentida e apresentada como um sacrifício assaz doloroso – qual a vitória de grandes heroínas como Fedra e Medéia. À medida que Jean caminha, atrás da noiva, Helena aparece, toda em negro, olhos baixos, chorando contida e discretamente. O movimento dos noivos em direção à câmera ocupa o plano, mas, pela profundidade de campo, muito bem controlada, podemos ver o contraste entre as duas mulheres, que a fotografia em preto e branco já realçara ao longo de todo o filme, mas que, aqui, é acentuada (ver fotograma 9a). Desnecessário dizer o quanto Bresson – com seu grande interesse pela pintura – se preocupava em fazer de cada cena um quadro. Todavia, ao mesmo tempo, ele insistia em que não estava fazendo pintura ou fotografia, mas que seu trabalho era de um "cinematógrafo", e este "exercício" ele o compreendia de um modo especial: "les images, comme les mots du dictionnaires, n'ont de pouvoir et de valeur que par leurs position et relation"<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Notes..., p. 24.

<sup>25</sup> Notes..., p. 22.

Hélène aparecerá, depois, em uma postura ativa e desafiadora, em sua última cena<sup>26</sup>. No entanto, não devemos esquecer que também ela passou por uma *via crucis*, como Agnès, e que ambas experimentaram grande sofrimento. No primeiro encontro com a mãe de Agnès, ao ouvir que esta era um anjo, Hélène havia respondido "nous sommes tous des anges". Mesmo sendo um anjo caído (no romance ela é comparada a Lúcifer), eu diria que Bresson realça, até mais que Diderot, que, também Lúcifer sofre, e muito, despertando nossa piedade por ele/ela<sup>27</sup>. A moral e a religiosidade de Bresson não são simples, tampouco o é sua "psicologia" – o filme foi criticado por transformar o tema social, explorado no romance, em um tema psicológico, mas não se deve esquecer que a "psicologia" em Bresson tem um sentido todo especial. O espectador pode não ter *empatia* com Hélène, mas não creio que ela não desperte sua *simpatia*. A distinção entre os conceitos é discutida, atualmente, em teoria do cinema. Usam-se os termos da seguinte maneira: simpatia ou compaixão significa compartilhar os sentimentos de outras pessoas, principalmente as emoções de sofrimento, pode-se falar em uma afinidade entre duas pessoas de tal modo que o que afeta uma é sentido pela outra; já empatia seria semelhante à identificação, em que uma pessoa se coloca no lugar da outra.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Impossível, ao ver esta cena, não lembrar de Maria Callas, na última cena do filme *Medéia*, de Pasolini, olhando Jasão de cima e dizendo que estava tudo acabado.

<sup>27</sup> Notemos que o sujeito e o objeto de piedade não compartilham as mesmas emoções, daí já existir em Aristóteles o famoso "distanciamento"; o espectador tem um sentimento *em relação* aos personagens, não sente *com* eles. Isso é compatível com o fato de não existir para os gregos (nem para Bresson, aqui) o conceito de *autopiedade*, pelo menos a partir do quadro teórico da *Retórica*, como bem mostrou David KONSTAN em *The emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. University of Toronto Press, 2006, p. 37.

<sup>28</sup> Carl Plantinga, um dos grandes teóricos da escola cognitivista e analítica em teoria do cinema, no artigo "The Scene of Empathy and the Human Face on Film", analisa o papel central que o *close-up* do rosto humano ocupa no cinema e sua conexão com a comunicação pré-lingüística, argumentando que a expressão facial no filme não apenas comunica uma emoção mas também "elicit, clarify and strengthen affective response" (248). Esta resposta afetiva não seria, para ele, identificação, pois significa a perda do eu no outro (os cognitivistas querem, em parte, criticar o que alegam ser a hegemonia das correntes psicanalíticas em voga na análise fílmica). Em seu artigo, aristotelicamente, ele tenta mostrar que, no cinema, respostas emocionais

Hélène é constante do início ao fim do filme — "Incorruptible". Lembremos suas primeira e última aparições individualizadas: no início do filme, dentro do carro, com Jacques, seu primeiro *close*, estando a câmera fora do carro e a janela deste servindo de moldura para seu rosto; no fim, enquadrada pela janela do carro onde Jean está, mas a câmera posicionada no interior do carro e Hélène do lado fora (ver fotograma 1 e 9a)<sup>29</sup>. Mattos mostrou, ao falar da "duplicidade de seres híbridos como mademoiselle d'Aisnon-Duquênol" (p. 153), a duplicidade, também, na história de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, que fica a cargo do leitor perceber, que é tanto a mulher que se torna diabólica e vingativa porque ressentida com o desprezo, como o próprio Lúcifer, desafiando o criador e o destino (154-5). Não creio que não se possa afirmar isso também no filme, tampouco que seja incompatível, no caso de Hélène, com a constância da personagem bressoniana. Aliás, vejo, por meio do filme, Hélène e Agnès dentro do tabuleiro do jogo social em que realidade e ilusão, de maneira especular, se alternam. Uma, vista como digna e benemérita, é, de fato, malévola; a outra, que mostra um comportamento lascivo e ordinário, pelo seu próprio trabalho, é, na verdade, nobre e abnegada. Suas emoções são determinadas, também, pelos valores e o julgamento da sociedade — o riso dos homens, apenas ouvido na cena em que Hélène revela a Jean ter sido autora do plano de seu casamento com uma "grue", é o mesmo riso que pesa sobre ela. Esta é uma dificuldade do filme. A personagem quase hierática de Hélène, com seu peso trágico, ao compenhar com a vingança sua dor de ter-se sacrificado por um homem que amava tanto, só encontra meio de fazer isso no âmbito social<sup>30</sup>. A dificuldade em Bresson é, digamos, misturar

são uma combinação de estratégias e técnicas integradas ao projeto moral e ideológico de cada filme. Os dois termos, *sympatheia* (subs., participação no sofrimento de outro), *empathia* (subs., paixão) e *empathes* (adj., estar afetado, exposto às paixões) já aparecem na literatura grega, sendo compaixão o equivalente latino de simpatia).

<sup>29</sup> Como notou Barthes, "Au théâtre, au cinéma, dans la littérature traditionnelle, les choses sont toujours vues *de quelque part*, c'est le fondement géométrique de la représentation: il faut un sujet fétichiste pour découper ce tableau." BARTHES, R. *Diderot, Brecht, Eisenstein in Oeuvres*, Ed. du Seuil, 1994, pp. 1591-96, p. 1595.

<sup>30</sup> Lembremos que, no âmbito grego, de onde derivam a terminologia e os conceitos ainda hoje usados, as paixões (ou emoções) não eram experimentadas como uma agitação interior, porém como uma reação no ambiente público. Como observou Konstan, se Aristóteles subsumiu as emoções à retórica, foi, em parte, porque o efeito do julgamento alheio era a primeira característica das emoções na negociação diária dos papéis sociais. Este é um dos motivos que fazem com que a raiva (*orgé*) seja redutível a um desejo de vingança, e que este desejo seja provocado por um desprezo ou desconsideração que vem de determinadas pessoas. Sobre o tema, veja KONSTAN, D. "Sobre a raiva e as emoções em Aristóteles" (tradução M.C.M.N. COELHO), *Letras Clássicas* 12(2002) pp. 77-90.



estes dois universos, o do rito grego e o do católico. O preço de salvar Agnès e transformar Hélène em figura trágica é fazer com que, ao final, esta última possa parecer apenas uma mulher má.

Destaquemos uma passagem da entrevista já citada e vejamos, mais uma vez o que Bresson fala sobre sua adaptação, a fim de tentarmos entender melhor a dificuldade nesta operação:

*Samuels: Actually, as is well known, your adaptation of Diderot changes the spirit of the tale completely. Diderot's story is comic and emphasizes class distinctions. Why did you want to film this if you didn't intend to film it as written?*

*Bresson: It was my second film, and I needed an adaptation because producers are more difficult about original scripts.*

*I admired the story of Madame de la Pommeraye from Jacques le fataliste because it was well constructed and dramatic, not comic as you seem to think. I merely used his basic situation and much of his dialogue, adding characters, scenes, and so forth to make a film about things that did interest me.<sup>31</sup>*

Desconsiderando o aspecto pragmático do *modus operandi* da indústria cinematográfica (e vemos, aqui, que, mesmo Bresson evitando-a, fazia parte dela), à luz das cenas finais — após o casamento de Jean e o perdão à mulher —, vejamos o modo como o diretor intensifica esta dramaticidade, revelando seu (real) "interesse". Lembremos que, no romance, a conversa entre o casal ocorre dezesseis dias após a noite de núpcias, quinze dos quais o marquês passou retirado, após saber do passado da mulher. Ao retornar, escreve duas cartas e vai encontrar sua mulher em estado deplorável, descabelada e tremendo. Há, então, um diálogo, no qual destaco a seguinte fala de sua esposa: "Je me suis laissé conduire par faiblesse, par séduction, par autorité, par menaces, à une action infâme,...Ah! si vous pouviez lire au fond de mon coeur" (p. 208). Na resposta, ele diz: "Je vous ai pardonné...en vérité je crois que je ne me repens de rien...Nous partons pour ma terre, où nous resterons jusqu'à ce que nous puissions reparaitre ici sans conséquence pour vous et pour moi..." (p. 209)

Esta cena no filme é significativamente modificada. Agnès contém seu desespero e são suas três sínopes que mostram sua fraqueza — nada de cenas melodramáticas com mulheres descabeladas. No pedido de perdão ao marido, ela lembra da carta que

<sup>31</sup> Entrevista a C.T.Samuels (nota 2).



Ihe entregou e que ele se recusou a ler, e afirma que sua única justificativa para agir como agiu era o amor. Tudo acontece de maneira contida, espacial e temporalmente (em uma tarde) e Jean, ao reconhecer a virtude da mulher, diz:

J: *"Agnès...Agnès...Accroche-toi à la vie de toutes tes forces...  
Accroche-toi, accroche-toi à moi... Je t'aime... Tu ne peux pas  
me quitter... Tu ne peux pas partir... Accroche-toi, fais un effort...  
Lutte..."*

A: *Je lutte...*

J: *Tu es ma femme, Agnès, je t'aime. Reste avec moi. Reste!*

A: *Je vais essayer....*

J: *C'est une ordre que je te donne. Tu ne peux pas me  
désobéir...reste avec moi...Reste.* (Agnès lança um olhar ao céu,  
semelhante ao de santas mártires na iconografia religiosa cristã e diz,  
apenas esboçando a intenção de um leve sorriso, aliviando a gravidade  
de seu semblante.)

A: *Je reste.*

Uma diferença importante neste final é que o marido decide pelo perdão ao ver sua mulher envolta, no leito, em seu véu branco, e, mesmo sofrendo, ela apresenta uma placidez e um controle enormes (ver fotograma 10). Não há o longo período de quinze dias, que, a meu ver, indica uma resolução advinda de um cálculo, o que se confirma quando o marquês, vangloriando-se diz: "*cette Pommeraye*, au luer de se venger, m'aura um gran service." (p. 209; o grifo é meu, para realçar este único momento em que ela não é chamada de M<sup>me</sup> de La Pommeraye.) No filme, notemos, principalmente, que, embora Jean lhe dê uma ordem, ele é, na verdade, seu escravo, escravo da graça. A cena aqui concentra-se em Agnès, pois é ela que opera essa graça<sup>32</sup>. Aliás, tal graça já havia aparecido antes, mas de maneira, poderíamos dizer, pagã, na cena em que dançava pela última vez, vestida de camponesa, com uma coroa de flores, em movimento improvisado pelo apartamento. Neste sua mãe fechara a janela, evitando

<sup>32</sup> Lembremos que *graça*, no vocabulário religioso, é *charis*, palavra que na língua grega (que Bresson estudara) tem uma variedade de significados, como *graça*, *favor*, *charme* e que é, aliás, usada de maneira importantíssima em vários momentos da peça *Helena*, de Eurípides, como na cena em que Helena busca convencer a profetisa Teónoe a fazer justiça, ajudando-a a fugir do Egito com Menelau, e salvando um casamento horrado e um juramento empenhado pelo pai de Teónoe (de guardar Helena para seu verdadeiro marido).

que aquela explosão báquica saísse dos limites apropriados (é notável a posição da câmera, fora da janela, para captar esta precaução com o decoro). Em meio à dança, cheia de vivacidade e alegria infantil, Agnès desmaiou e caiu, tendo ficado no chão em posição muito parecida com a que ficará no final do filme. Mas, na cena final, sua recuperação, sua salvação se dá em clima cristão, o que seu vestido branco e seu véu de noiva, angelical, substituindo a vestimenta campesina, também indicam. Como o próprio Bresson alertou *dans le rite catholique-grec*: “*soyez attentifs!*”

Hélène, em sua vingança e moderação calculada, promove o desvelamento da pureza, da graça de Agnès e a conversão de Jean. A situação da mãe de Agnès é apenas a de um peão neste jogo em que, como em muitas partidas de xadrez, uma rainha é atingida. A Hélène cabe, ao mesmo tempo, ser rainha e mexer todas as peças — esta é sua *hybris*, e ela não tem outra saída, daí ser trágica. A diferença entre ela e Agnès, realçada a partir do momento em que a última aceita o casamento, é que esta não pode ser mais forte do que o destino, sua resignação é sua salvação. Por outro lado, a meu ver, há uma “falha trágica” de Bresson — o que não quer dizer que ele não tenha feito um belo filme —, que é a de tentar superar a esquizofrenia de dois mundos, o grego/trágico e o católico/redentor. A diferença entre ambos foi apontada, de maneira perspicaz, por Hannah Arendt, ao tratar do tema da liberdade no mundo grego e sua esfera político-social e do livre-arbítrio no mundo cristão, aliado a uma vontade interiorizada.<sup>33</sup> É em função destas características que, embora possamos, como disse antes, aproximar Hélène de uma Fedra ou da Medéia (euripideana), há diferenças significativas. A personagem de M<sup>me</sup> de La Pommeraye já foi identificada como um composição de Fedra “a mulher despeitada e vingativa” e da figura da “jovem viúva”, que remonta à princesa de Clèves; Medéia, por sua vez, estaria mais próxima de outra personagem de Diderot, M<sup>me</sup> de La Carlière<sup>34</sup>. Eu gostaria de sugerir

<sup>33</sup> “Sem um âmbito público politicamente assegurado, falta à liberdade o espaço concreto onde aparecer. Ela pode, certamente, habitar ainda nos corações dos homens como desejo, vontade, esperança ou anelo; mas o coração humano, como todos o sabemos, é um lugar muito sombrio, e qualquer coisa que vá para sua obscuridade não pode ser chamada adequadamente de um fato demonstrável. A liberdade como fato demonstrável e a política coincidem e são relacionadas uma à outra como dois lados da mesma matéria.” *Entre o passado e o futuro*, Perspectiva, p. 209.

<sup>34</sup> MATTOS, pp. 146 e 148. Diga-se, de passagem, o livro de M<sup>me</sup> de La Fayette foi levado ao cinema, com diálogos de Jean Cocteau, por Jean Delannoy (*Dialogues de La Princesse de Clèves*, 1960), e mais recentemente, por Manoel de Oliveira (*A Carta*, 1999).

outra semelhança entre Medéia e M<sup>me</sup> de La Pommeraye/Hélène no que se refere à sua estatura trágica e mesmo heróica.

Como tentei mostrar, em outro momento<sup>35</sup>, no caso de Medéia, é comum naturalizar e animalizar suas ações a partir dos comentários de Jasão ou da ama, comparando-a a um touro ou a uma leoa (vv. 92, 103-4, 187, 342). No entanto, se fosse seguir apenas seus instintos, ela teria matado o marido traidor e poupado os filhos. Após se defrontar com o olhar de seus filhos, Medéia abandona a deliberação de matá-los (vv. 1040-48), mas, em seguida, reprovando seu coração ou sentimento (*thymós*), ela decide tirar-lhes a vida (vv. 1076-80), mesmo julgando sua ação um ímpio massacre (vv. 1383) e duvidando de que esta seja adequada, cena que ao mesmo tempo mostra a compatibilização de elementos racionais e emotivos no ato de deliberar. Medéia, por meio de uma retórica bem articulada, demonstra quão limitada é a concepção de Jasão ao arranjar um novo casamento, visando ao ganho de poder na cidade, não percebendo as conseqüências desastrosas de se quebrar um juramento e romper as relações de confiança e reciprocidade, não sem comprometer a cidadania dos filhos – algo tão importante para o homem grego. Medéia, apesar de bárbara, é mais grega e heróica que ele, o que faz desta peça uma tragédia política e não apenas "tragédia doméstica", como alguns interpretaram<sup>36</sup>.

Mesmo que Bresson não explicita as motivações (não faça psicologia no sentido mais banal), as razões de sua Hélène estão circunscritas nesta esfera do universo heróico da palavra empenhada e da traição, por isso ela acaba sendo muito mais que uma mulher má e vingativa. Notemos também que sua estilística – as grandes elipses, o rigor das tomadas, dos gestos contidos, da voz monotônica – dá a seus personagens, principalmente a Hélène, esta estatura grave e nobre. Aqui, o melodrama – gênero no qual o filme se encaixa por algumas de suas características – é alçado ao gênero trágico, em parte pelo estilo de Bresson, que pode ser sintetizado na sua afirmação: "Production de l'émotion obtenue par une résistance à l'émotion"<sup>37</sup>.

Para destacar os aspectos realçados por Diderot e Bresson na abordagem das paixões das duas mulheres (e naquela provocada em seu leitor e/ou espectador),

<sup>35</sup> COELHO, M.C.M.N. "Medéia: o silêncio ético de Aristóteles", *Clássica*, sup.1, Belo Horizonte, SBEC, 1992, pp. 63-67.

<sup>36</sup> Assim a classificou H.D.F. KITTO, em obra até hoje influente, *Greek Tragedy*, Methuen, 1961 (1939), vol. 2, e o termo "tragédia doméstica" é, certamente, herdado de Diderot.

<sup>37</sup> *Notes sur le cinématographe*, p. 126.



creio ser necessário destacar o contexto do episódio de M<sup>me</sup> de La Pommeraye no romance, bem como suas conexões com outros aspectos que lhe são correlatos, mostrando aquilo que foi excluído do filme de Bresson.

Primeiramente, vejamos uma observação de Mattos, ao analisar, alicerçado em Chouillet, a obra de Prévost, Richardson e Diderot, e discutir a concepção do romance como instrução e não apenas entretenimento, bem como a construção da ilusão dramática, a fim de provocar as paixões: "Para ele [Chouillet], mediante essas 'imagens', o romancista transporta as verdades abstratas e gerais para as 'zonas profundas da sensibilidade', conforme um esquema sensualista descrito no *Discurso sobre a poesia dramática*. É o ponto de partida de toda identificação, e é também onde assenta a ação do romancista, superior à do moralista, que só mobiliza a razão" (MATTOS, p. 79). Substituamos "romancista" por "cinematografista" e pensemos na imagem de modo concreto. A afirmação é, creio, particularmente apropriada para explicar o que fez Bresson.

Agora, lembremos da hospedeira, com seu amor pela narração e sua predileção por romances e não por textos sagrados. Ao contar sobre a agressão à sua cadelinha — que Jacques e seu amo pensaram, a princípio, ser uma agressão a uma mocinha, pelo modo amoroso e humano como ela fala do animal —, ela defende a bondade e a fidelidade dos cães, bem como sua perfeição em relação aos homens. Em seguida, conta o namoro entre o cão do moleiro e sua cadela Nicole para, então, começar a narrar a história de um casamento 'singular'. Tem início, assim, o relato da história do marquês e da marquesa e dos "juramentos solenes de fidelidade". Logo após, narra como a vida reclusa e feliz dos dois se transformou (para prejuízo de M<sup>me</sup> de La Pommeraye), quando o amante a convenceu a ter uma vida social, a fim de tornar mais agradável a convivência dos dois. Posteriormente, instalados o tédio e a falta de afeto, M<sup>me</sup> de La Pommeraye teve a idéia de, após um jantar, alegando ter perdido o interesse pelo marquês, testar seu amor. A história vai sendo narrada, como a conhecemos, mas notemos que as várias interrupções, digressões e intervenções do autor no romance tiram dele o tom trágico e solene. Que comentário prosaico, por exemplo, o que existe entre as declarações de admiração do marquês pela atitude de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, com sua sinceridade, ao revelar o término de seu amor por ele, e a descrição do sentimento de despeito que a dilacera e que é por ela contido, quando o marido da hospedeira informa a chegada do vendedor de palha (p. 154). No entanto, as várias misturas de tons, o solene e informal, neste caso, têm um papel importante na estrutura do romance.

Não creio ser aleatório que após o relato da primeira parte da história apareçam as considerações do autor sobre a inconstância dos juramentos e a infantilidade daqueles que juram ser constantes, para, em seguida, esta afirmação ser



exemplificada com a divertida fábula da Bainha e do Punhal, em que se comenta o erro daqueles que prometem passar uma vida à disposição de apenas um indivíduo (pp. 156-7). Tampouco que Jacques fale de seu silencioso avô, chamado Jasão (p. 158) — o que é muito curioso, já que o nome remete ao herói grego que foi castigado pela mulher, justamente por quebrar um juramento de fidelidade amorosa — e introduza outra digressão (sobre o senhor de Guerchy e o camarada do capitão de Jacques), em que se enfatiza o prazer de duelar<sup>38</sup>. As digressões reforçam suposições reiteradas: a de que não somos senhores de nosso destino, o qual, juntamente com tantas coisas estranhas, já está escrito no "grande pergaminho" (p. 130) e a da aleatoriedade dos acontecimentos da vida. O destino, que, neste caso, é o próprio Diderot, já que nesta ficção é o criador de suas criaturas, reunirá, mais tarde, no mesmo caminho, o Marquês des Arcis, Richard (um outro objeto da manipulação alheia), Jacques e seu amo, criando, assim, ambiente para um relato sobre a história do padre Hudson (pp. 239 a 251), possibilitando que mais à frente se pergunte o que seria de um filho do padre Hudson com a M<sup>me</sup> de La Pommeraye. A associação entre estas duas personagens tão singulares permitirá interpretações, como a de Pruner de que "a patifaria dos padres é a dos amos: a da mulher a dos escravos".<sup>39</sup> Talvez, possamos, ainda, interpretá-la como uma indicação de não ser mais possível, na ficção, fazer tragédia, e na filosofia (se lermos o romance nesta outra chave), propor grandes sistemas.

*Cave Canem* — cuidado com o cão!<sup>40</sup> A certa altura, no romance, Jacques, após fazer uma analogia entre o mundo canino e o humano, diz que as senhoras importantes dão aos cães um sentimento com o qual não sabem o que fazer (p. 233). Seria uma crítica à sua "concorrente" na narração de histórias, a hospedeira? Haveria em Bresson algum interesse em mostrar Héléne com sua cadelinha branca — animal de estimação e objeto simbólico, semelhante a Agnès, a ser manipulado tanto para ferir Jean (ver fotograma 5a), como para atuar qual cordeiro (*agneau/agnus dei*) que irá

<sup>38</sup> Os significados da atividade de duelar, no romance de Diderot (inclusive o duelo final, do amo), são analisados de modo interessante por LEWINTER, R. *Diderot ou les mots de L'Absence*. Ed. Champs Libre, 1976, pp. 208 e ss.

<sup>39</sup> Veja "Moral em exercício", in MATTOS, op. cit., p. 145

<sup>40</sup> Frase comumente escrita, ao lado da imagem de um cão, em mosaicos, nas entradas de várias casas romanas. Em *Um filme falado*, de Manoel de Oliveira, há um belo exemplo, filmado na "casa do poeta trágico", em Pompéia.

tirar-lhe o pecado, dando-lhe a paz? Por outro lado, se o interesse de Bresson era mostrar o drama humano atemporal nos seus extremos – a raiva (*orgê*) e a vingança por ela provocada; o amor (*philia*) e o perdão dele decorrente – , bem como duas personagens capazes de hipostasiar tais paixões, Hélène e Agnès, ele tinha, de fato, de afastar-se do realismo e, mesmo, de certo cinismo presentes no romance de Diderot. Se Hélène é instrumento para mostrar que Jean e Agnès venceram, ela, também, neste aspecto, lembra a Helena grega, cujo nome e/ou corpo (não importa qual versão do mito utilizemos) serviu aos gregos para não deixarem a Grécia perder sua liberdade para os bárbaros. Mas, ao término do filme, não há como não desejarmos que Hélène, em vez de ter de atravessar as ruas de Paris e, na solidão de seu apartamento tão espartano, se consolar com sua cadelinha branca, também tivesse um "carro do sol".

**Fotogramas:**

*Expression par compression. Mettre dans une image ce qu'un littérateur délaierait en dix pages. Bresson, R. Notes sur le cinématographe, Gallimard, 1988, p. 95.*

1)



2)

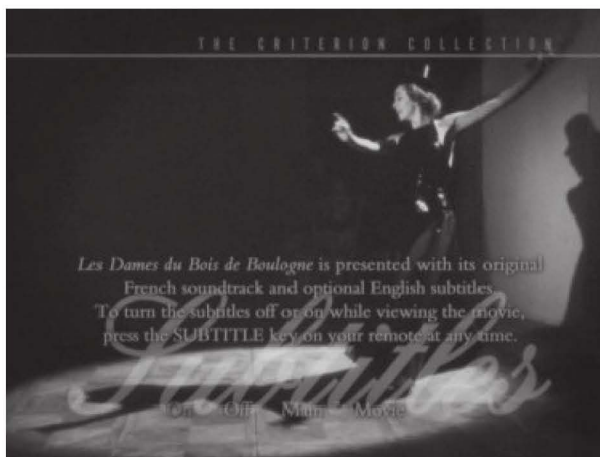




3)



4a-4b)



5a-5b)



6a)



7a)





7b)



9a-9b)



10)





**Resumo:** Meu objetivo neste artigo é examinar alguns aspectos da adaptação para o cinema, feita por Robert Bresson, de um episódio do romance de Denis Diderot, *Jacques le fataliste*. Pretendo analisar, comparativamente, a caracterização das duas personagens femininas principais, a partir da categoria de paixão, comentar as mudanças muito significativas no enredo e composição de personagens no filme, como a alteração do nome de Mlle d'Aisnon e de Mme de La Pommeraye para Agnès e Hélène, respectivamente. Na minha interpretação, apesar de elementos melodramáticos, o filme *Les Dames du Bois de Boulogne* pode ser visto como obra de tonalidade trágica.

**Palavras-chave:** *Les Dames du Bois de Boulogne*, *Jacques le Fataliste*, Helena de Tróia, tragédia

**Abstract:** My aim in this paper is to examine some aspects of Robert Bresson's filmic adaptation of an episode from Denis Diderot's novel *Jacques le fataliste*. I intend to comparatively analyse the attributes of the two main female characters from the the idea of *passion*, as well as dwell on some significant changes in the plot, such as the changing of the names of Mlle d'Aisnon and Mme de La Pommeraye to Agnès and Hélène, respectively. I argue that, despite some melodramatic elements, the film *Les Dames du Bois de Boulogne* can be seen as a work with a tragic tone.

**Key-words:** *Les Dames du Bois de Boulogne*, *Jacques le Fataliste*, Helen of Troy, tragedy

**Bibliografia de referência consultada, além dos títulos citados no texto.**

- ALPERSON, P. (ed.) *The Philosophy of the visual arts*. Oxford University Press, 1992.
- ARISTOTLE *The Art of Rhetoric*. Ed & Trad. J.H. Freese, Loeb, (1926) 1991.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas. Papirus, 1995.
- AUSTIN, N. *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. Cornell, 1994.
- BESANÇON, A. *A imagem proibida. História intelectual da iconoclastia*. Bertrand Brasil, 1997.
- BRESSON, R. Entrevista a Ronald Hayman, Transcrita em <www.robert-bresson.com>. Acesso em 12/12/2006.
- CANDIDO, A. et alii. *A personagem de ficção*. Perspectiva, 1972.
- CHATMAN, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell, 1993.
- CHOUILLET, J. *Diderot Poète de l'énergie*. PUF, 1984
- CROCKER, L. *Diderot's Chaotic Order*. Princeton, 1974.
- DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., apres., org. e notas F. Mattos. Cosac Naify, 2005.
- DIDEROT, D. *Madame de la Carlière*, in *Quatre contes*. Ed. critique J. Proust. Droz, 1964.
- DIDEROT, D. *Paradoxo do comediante*. Col. Pensadores, Ed. Abril, 1987.
- ESTÉVE, M. *Robert Bresson*. Ed. Seghers, 1974.
- EURIPIDE *Hélène*. Ed. do grego, notas e trad. H.Grégoire, Les Belles Lettres, 1923.
- GOLDER, H. "Greek Tragedy? – Or, Why I'd Rather Go To the Movies". *Arion* 1, 4 (1996).
- LEBRUN, G. "O conceito de Paixão", in *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo. Cia. das Letras, 1987.
- LEFEBVRE, H. *Diderot ou les affirmations fondamentales du matérialisme*. L'Arche, 1997.
- LORAUX, N. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Zahar, 1985.
- MACHADO, A. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rios Ambiciosos, 2001.
- MACKINNON, K. *Greek Tragedy into Film*. Fairleigh Dickinson University Press, 1986.
- PIVA, P.J.L. *O ateu virtuoso*. FAPESP/Discurso, 2003.
- SKUTSCH, O. "Helen, her Name and Nature", *Journal of Hellenic Studies* CVII (1987).
- SMIETANSKI, J. *Le réalisme dans Jacques le fataliste*. Nizet, 1965.
- SONTAG, S. "Spiritual Style in the films of Robert Bresson". In QUANDT, J. (ed.) *Robert Bresson*. Cinematèque Ontario Monographs, 1998.

- STANLEY, C. "The World Viewed: photograph and screen", in *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Ed.) Oxford University Press, 1992, 4a ed.
- TOMLINSON, D. "Performance in the Films of Robert Bresson – the Aesthetics of Denial". In BARON, C. et alii (Ed.) *More than a Method*. Wayne State University Press, 2004.
- VERNIÈRE, P. *Lumières ou clair-obscur?* PUF, 1987.
- WINKLER, M.C. *Classics and Cinema*. Bucknell University Press, 1991.
- Fotogramas: in <<http://www.dvdbeaver.com/film/DVDCompare7/damesdeboulogne.htm>>. Acesso em 6/12/2006.