

# ***A mise-en-scène da repetição em Mouchette (1967): uma leitura a partir de notas sobre o cinematógrafo***

**Fábio Raddi Uchôa<sup>I</sup> e Margarida Maria Adamatti<sup>II</sup>**

**Resumo:** O artigo propõe articular o pensamento cinematográfico de Bresson no filme *Mouchette* (1967) e busca definir a teoria de Bresson sobre a atuação. O livro *Notas sobre o cinematógrafo* traz uma formulação de conceitos sobre o ator que, quando transposta a *Mouchette* se entrelaça a uma *mise-en-scène* da repetição, fundada na encenação de gestos-adeços, nos enquadramentos em *plongée*, na montagem e no som. A partir da análise estilística de *Mouchette* (Bordwell; Thompson, 2013) e do estudo das recorrências formais (Bernardet, 1994, Aumont, 2004), buscamos ampliar o entendimento da obra de Bresson numa totalidade coesa entre seus escritos e a realização cinematográfica.

**Palavras-chave:** *Robert Bresson. Teoria da atuação. Cinema moderno. Mise-en-scène.*

## **The *Mise-en-scène* of repetition in *Mouchette* (1967): a reading from *Notes on the Cinematograph***

**Abstract:** The article proposes to articulate Bresson's cinematographic thinking in *Mouchette* (1967) and aims to define Bresson's theory of acting. The book *Notes sobre o cinematógrafo* reveals a formulation of concepts about acting for film that, when transposed to *Mouchette*, intertwines to a *mise-en-scène* of repetition, founded in the staging of props gestures, in high-angle, in editing and in the sound design. Based on *Mouchette's* stylistic analysis (Bordwell; Thompson, 2013) and the study of formal recurrences (Bernardet, 1994, Aumont, 2004), we seek to broaden the understanding of Bresson's work in a cohesive totality between his writings and filmmaking.

**Keywords:** *Robert Bresson. Acting theory. Modern cinema. Mise-en-scène.*

---

I Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenador do grupo de pesquisas CineArte (UAM). É autor do livro *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-84)* (Alameda, 2019) e co-organizador de *Cinema, estilo e análise fílmica* (Appris, 2020). Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom/UAM). Universidade Anhembi Morumbi, Rua Casa do ator, 275 - Vila Olímpia, São Paulo - SP, 04546001. E-mail: raddiuchoa@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0091-2726>. Lattes: ID: <http://lattes.cnpq.br/5064072150847944>. São Paulo, BR.

II Doutora em Meios e Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Autora do livro *Crítica de cinema e repressão - estética e política* no jornal alternativo *Opinião* (Alameda/Fapesp, 2019). É uma das coorganizadoras dos livros: *Cinema: estética, política e dimensões da memória* (Porto Alegre, Sulina/Fapesp, 2019), *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética* (Porto Alegre: Sulina/CNPq, 2017), *Cinema, estilo e análise fílmica* (Appris, 2020). Professora do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS). Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, s.n., Rodovia Washington Luiz, Km 235, Caixa Postal 676, Monjolinho/São Carlos - SP, 13565905. E-mail: margaridaadamatti@ufscar.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6430-0633>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2629005451704968>. São Carlos, Brasil.

## Apresentação

O artigo propõe a articulação inédita entre o pensamento cinematográfico de Bresson no filme *Mouchette* (1967) e a teoria sobre a atuação no livro *Notas sobre o cinematógrafo*. A complexidade desse pensamento é analisada especialmente na disjunção entre a banda sonora e imagética do filme de 1967, num cinema marcado por relações dialéticas entre estilização e abstração - tendo como fonte também as cenas de bastidores, nas quais podemos vislumbrar o método de atuação colocado em prática pelo cineasta. Em diálogo com *A teoria dos cineastas* de Jacques Aumont, levamos em conta as teorizações do próprio realizador, tomando por base as ideias expostas de modo verbal e por meio da formulação de conceitos cinematográficos. Em particular o objetivo é debater os apontamentos de Robert Bresson sobre a atuação, no supracitado *Notas para o cinematógrafo*, co-tejando-os à análise de sua obra cinematográfica. Dentro deste universo, trata-se de enfatizar as propostas do cineasta, especialmente a noção de “modelo” (2005, p. 18) - associada à atuação e à descoberta interna pelos atores - com o propósito de analisar o filme *Mouchette* (1967), transpondo esses conceitos ao que denominamos uma *mise-en-scène* da repetição, de maneira a observar as repetições presentes na encenação, nos enquadramentos, no som e na montagem. Como ponto de chegada, examinamos a hipótese de que teoria escrita e narrativa cinematográfica relacionam-se a uma “dialética da fidelidade e da criação” (BAZIN, 1991, p.121), tal como Bazin definiu a estilística de Bresson.

Em termos conceituais, este estudo dialoga com a concepção de *mise-en-scène* de Jean-Claude Bernardet (1994) em torno da autoria. Dos três critérios adotados na teoria do autor (repetição, unidade e matriz), realçamos o estudo da repetição em busca dos padrões estilísticos de recorrência formal de *Mouchette*. Seleccionamos os seguintes elementos que compõem a análise da *mise-en-scène* de repetição da obra de 1967: enquadramento em *plongée*, atuação, encenação, gestos-adereço, montagem, som, fazendo menção também às motivações temáticas da obra em torno do confinamento, da liberdade e da opressão. Dessa forma, nossa proposta se aproxima da síntese efetuada por Antoine de Baecque (2010) da *mise-en-scène* como a conversão do pensamento cinematográfico em imagens, presente na temática da obra e na forma fílmica como capacidade de exteriorizar a visão de mundo do cineasta. O estudo da *mise-en-scène* de repetição de Bresson enquanto característica autoral não exclui definições mais técnicas como a dos elementos sob o comando do cineasta, tais como a atuação, iluminação, enquadramento, figurino e maquiagem (BORDWELL; THOMPSON, 2013,

BERNARDET, 1994). Ao contrário, tais tendências conceituais possibilitam articular produção, montagem e trilha sonora como integrantes do sistema autoral de Bresson. Ao longo do texto, a questão sonora adquire relevo no processo de criação artística e nas descrições das cenas, seja nas relações entre a localização da fonte, da distância da câmera e o volume sonoro, seja nas qualidades hápticas e sinestésicas do som como comentário tátil capaz de apreender a subjetividade da personagem. Portanto, a partir da integração entre a análise estilística de *Mouchette*, a análise imanente e o estudo das recorrências formais, buscamos ampliar o entendimento do pensamento cinematográfico de Bresson numa totalidade coesa entre seus escritos e a realização cinematográfica.

### **Bresson: Notas sobre o cinematógrafo**

A teoria de Bresson sobre a atuação, publicada nos anos 1970,<sup>1</sup> deve ser situada no contexto do cinema moderno e, em particular, junto a outros cineastas cujos trabalhos buscavam diferenciar-se do naturalismo do cinema clássico hollywoodiano, seja a partir da inclusão de não-atores, seja pela ruptura de condicionamentos próprios à atuação profissional.

Assim, entre as teorias da atuação consideradas modernas, pode-se evocar experiências como aquelas de Pier Paolo Pasolini, John Cassavetes ou Robert Bresson, considerados por Jacqueline Nacache como cineastas que trabalham o ator como modelo, seja na qualidade de material “flexível”, “definido pela impotência e passividade”, seja como corpos e rostos, vistos através da experimentação de gestos sem modelo. (2012, p. 69-79) Em Pasolini, para a pesquisadora francesa, a preferência por atores não-profissionais, trazidos em suas coexistências com profissionais, é de ordem ideológica e estética. Os mesmos seriam fragmentos do existente, como as paisagens, sendo passíveis de manipulação pelo diretor. Neste sentido, porém, haveria um jogo duplo, unindo a aproximação ator-personagem e a coerção realizada pelo diretor. Se a escolha dos rostos é de grande importância, por outro lado há uma técnica pessoal de manipulação dos atores, visando romper com a interpretação tradicional. Segundo Nacache,

---

1 Apesar de publicado em 1975, o livro de Bresson inclui anotações datadas entre 1950 e 1974, compreendendo assim o próprio período de realização do filme *Mouchette*, que será analisado.

Pasolini busca guiar o ator pela voz durante a filmagem. A articulação entre corpos e vozes, porém, é realizada durante a montagem, por meio da dublagem, na medida em que esta confere “um novo mistério ao filme” (NACACHE, 2012, p. 75), permitindo lutar contra o naturalismo do ator profissional. No caso de Cassavetes, a modernidade encontra-se em sua abertura ao improvisado e à experiência coletiva, presente em filmes como *Shadows* (1958). Inspirado nas experiências de Cassavetes junto ao *Variety Arts Studio*, neste filme a composição dos personagens corresponde a uma investigação em curso, a partir da construção de situações e do convívio de diferentes registros de atuação, como se os atores fossem figuras em constante luta para expressar-se. Aproximando-se desse argumento, para Nicole Brenez, “O realismo de *Shadows* não está na forma da descrição”, mas “na criação do real como uma matéria de latências e potências surdas que desenvolve figuras vivas [...] decididas à expressão.” (1995, p. 70) Característica essa sintetizada por Nacache a partir da ideia “tatear à procura de uma perfeição”, obrigando os atores “a construir-se ao longo do filme.” (2012, p. 75-76.) Neste caso, Cassavetes aproxima-se do próprio trabalho de Bresson que, por sua vez, buscava descobrir as atitudes ou uma suposta verdade dos atores. Tal proposta opõe-se a qualquer tipo de investimento por parte do ator no personagem. Associa-se, pelo contrário, a uma atuação que privilegia a descoberta interior, por meio do automatismo e do desligamento em relação ao personagem.

Na obra de Bresson, a relação entre ator e diretor é de grande importância para a teoria escrita e para a análise dos filmes. Alguns autores, como Nacache e Aumont, já enfatizaram tal universo. De acordo com Nacache, Bresson cultiva a questão da interpretação como se fosse uma planta valiosa. Em *Notas sobre o cinematógrafo*, o cineasta-ensaísta formula uma teoria que se opõe à arte teatral e, em consequência, às noções de ator e interpretação dela provenientes. De acordo com Bresson:

Nada de atores (nada de direção de atores). Nada de papéis (nada de estudar os papéis). Nada de encenação. Mas a utilização de modelos, tomados da vida. Ser (modelos) ao invés de parecer (atores). (BRESSION, 2005, p. 18)

Tal teoria pressupõe que o ator desapareça em benefício de um ser mecanizado exteriormente. Trata-se de um autômato, desprovido de vontades, de pensamentos e de teatralidade: nada de “intenção”, propõe o cineasta. Para tanto, há uma tendência ao uso de modelos novos a cada filme, evitando a repetição do *star system*. Por outro lado, existe um trabalho de repetição

nas tomadas de cena. Os percursos realizados pelos atores, seus gestos e suas palavras são repetidos a esmo, até que seja possível amortecer a interpretação, chegando-se a um instante singular, em que o ator libera-se da intenção de investir no personagem. Trata-se de usar o acaso como um sistema. Da parte dos atores ocasionais, Bresson busca uma “expressividade justamente por acaso”, “como um médico inclinado sobre um moribundo, à espera de um sopro de vida que indicará que tudo ainda não está perdido.” (LETERRIER, 1956, p. 35). Trata-se de chegar a um momento de “espontaneidade”, conseguido a partir de um processo de repetições. Para tanto, o cineasta desenvolve uma técnica de leitura própria, uma espécie de mecânica de repetição das frases, cujo objetivo é subtrair a significação das palavras, igualando-as. Jacques Aumont, por sua vez, interessa-se pelo método da descoberta em Bresson, associando-o a uma criação figural, relacionada ao ato de ir ao encontro do real: “se deve aí haver encontro, é porque há algo (ou alguém) a ser encontrado”; portanto, “é preciso filmar – e montar – de maneira que não seja um personagem, um roteiro, um escrito que fale, mas o real.” (AUMONT, 2004, p. 17) Como fim último de tal descoberta, haveria o contato com uma verdade, por ele denominada de “a maneira visível de falar dos corpos e do mundo”. (2004, p. 18)

Em oposição ao teatro e ao cinema de grande público, o ensaísta e diretor propõe uma arte que permitiria desvendar o verdadeiro, denominada “cinematógrafo”. Ao invés do registro dos movimentos e palavras, Bresson procura desvendar o próprio ser de seus atores, a partir de conceitos que buscam contrapor-se à atuação presente no teatro e no cinema hollywoodiano: as noções de modelo, cinematógrafo e descoberta, cujas particularidades serão aqui debatidas.

Condenando a ideia de ator que se esquece de si para incorporar um papel, Bresson propõe a noção de modelo. O trabalho deste último envolve um movimento de descoberta interior, de dentro para fora. O diretor está interessado exatamente no que é escondido por tais modelos. Ainda de acordo com as *Notas sobre o cinematógrafo*, deve-se romper com a vontade e com a consciência, a partir da repetição e do automatismo. Bresson visa assim à criação de instantes, momentos em que é possível captar a espontaneidade. Os modelos são “automaticamente inspirados, inventivos.” (BRESSON, 2005, p. 31) A partir dos gestos e palavras ditados pelo diretor, eles explicitam algo novo que, porém, já existia neles – uma substância. É necessário descobrir a matéria da qual os modelos são feitos. Em outras palavras, trata-se de tornar algo visível, sobre a natureza dos modelos, a partir da interação entre duas ou mais imagens.

Bresson também questiona a noção de motivação, opondo-se à ideia de personagens fortes, típicos da narrativa clássica, que possuem em si a causa de suas ações. No cinematógrafo, a causa é externa aos modelos, resultando da ação do diretor, que indica gestos e palavras a serem realizados. Os modelos, por sua vez, devem criar respostas que revelem as leis secretas, de sua vida e de sua movimentação em cena.

Se a câmera é muitas vezes utilizada visando *reproduzir*, no cinematógrafo a palavra de ordem é *criar*, buscando novas relações entre imagens, sons e gestos: “Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas”. É “estabelecer entre pessoas e coisas que existem e *tais como elas existem*, novas relações.” (BRESSON, 2005, p. 25) Trata-se de um método de descoberta que faz surgir o desconhecido. Ao invés de filmar palavras e gestos, a ambição é registrar o que provoca tais gestos. Eis a principal matéria de um filme: o ato de, no trato com os modelos, extrair deles o desconhecido e o inexplorado. (BRESSON, 2005, p. 57).

Na filmagem, existe uma relação entre algo que já estava formulado na cabeça do diretor e as descobertas, a partir do jogo com os modelos. É como se o filme fosse transformado através das filmagens, mostrando suas conformidades ou não com os planos iniciais. Filmar corresponde ao ato de provocar e esperar pelo inesperado, com o cuidado para que nada escape. Nesse sentido, a filmagem aproxima-se do ensaio, ou da criação de imagens dialéticas no sentido benjaminiano: captar, no espaço de um relâmpago, o que o seu modelo lhe oferece de novo e de imprevisto. A partir do automatismo, Bresson pretende criar um momento de ruptura. Para Walter Benjamin (1994), o historiador rompe com o progresso e com uma noção cronológica de história. O cineasta bressoniano, por sua vez, explode com os mecanismos de interpretação próprios ao naturalismo clássico. A partir da amenização da consciência, permite-se a captação de uma verdade novinha em folha. Diferentes camadas da realidade, extraídos pela filmagem, assumem uma configuração nova. A explosão presente no método benjaminiano é mais evidente e impactante, enquanto a ruptura proposta por Bresson visa apenas desvendar, descobrir, abrir-se ao inesperado. Trata-se de um estado de alerta: “Sem abandonar o rumo [...]” sem “abrir mão de nada, deixe câmera e gravador captarem, no espaço de um relâmpago, o que seu modelo lhe oferece de novo e de imprevisto.” (BRESSON, 2005, p. 81).

Metaforicamente, trata-se de captar a repentina fluorescência de seus modelos, a partir de um momento inesperado, que é secretamente sonhado pelo cineasta. Se a dialética benjaminiana da história aponta para o mes-

sianismo, uma operação de mesma natureza talvez possa ser explorada na teoria e nas imagens feitas por Bresson. Quais os itinerários compartilhados entre a descoberta em Bresson e a tomada de consciência *a posteriori*, ou “revelação” (BAZIN, 1991, p. 315), identificada por Bazin no neorealismo de Rossellini? O paralelo merece ser explorado em termos teóricos e fílmicos. Em ambos os casos, tratamos de uma revelação, não destituída da intervenção do cineasta, que reordena blocos do mundo a partir da montagem. Para Bazin o neorealismo “permite à nossa consciência passar de um fato a outro”, ou seja, “de um fragmento da realidade ao seguinte, enquanto que o sentido é dado *a posteriori*.” (1991, p. 314). Assim, acerca de Rossellini, Bazin indica que “o universo rosseliniano é um universo de atos puros, insignificantes neles mesmos”, mas que “preparam, como que à revelia de Deus, a revelação subitamente deslumbrante de seu sentido.” (1991, p. 315) Neste caso, a revelação inclui uma tomada de consciência humanista, da gravidade do pós-guerra, na qual o movimento físico corresponde à própria essência do humano. (1991, p. 315). Nos escritos de Bresson, a meta do cinematógrafo é perceber uma verdade atribuível ao real e apenas a ele. Tal verdade é captada “com dificuldade e fugidamente, por clarões e intermitências”. Portanto, “são essas intermitências da percepção da verdade do real que Bresson chama de *encontro*, cujo conceito ele propõe.” (AUMONT, 2004, p. 17) Filmar é ir ao encontro. Para tanto, o homem do cinematógrafo não deve possuir intenções. Trata-se de uma busca baseada no automatismo. De acordo com Aumont, o conteúdo deste encontro é o que Bresson chama de “maneira visível de falar” dos corpos e do mundo. (AUMONT, 2004, p. 18) Mas este último não fala por si só, sendo organizado pelo homem. Eis o paradoxo do cinematógrafo: pressupõe a intervenção sobre o mundo para que o real se manifeste. Ao comentar sobre o encontro em Bresson, Aumont o associa ao processo de montagem. O trabalho do cineasta, portanto, consiste em identificar e comunicar o encontro. Durante a filmagem, ele compartilha uma posição dupla, de atenção ao advir e de fomentador do advento. A montagem, por sua vez, é o momento no qual o cineasta “decide o destino desses clarões, desses acidentes.” (AUMONT, 2004, p. 18)

Nos escritos de Bresson, notamos uma teoria pautada pela amenização da consciência do ator e por uma suposta descoberta. Levando em conta as diferenças verificáveis entre teoria escrita e obras audiovisuais, nosso próximo tópico inclui o mapeamento de contatos e transformações entre tais instâncias, a partir de *Mouchette*.

## Um filme de Bresson, pensado a partir de sua teoria: *Mouchette* (1967)

Para empreender a análise de *Mouchette*, do ponto de vista metodológico, propomos a articulação entre o conceito de estilo como recorrência formal, de maneira a integrar o estudo da forma fílmica à narrativa e à temática da obra. O principal objetivo é contribuir com a descrição minuciosa e detalhada de algumas cenas, centradas no regime de atuação e na construção da subjetividade da personagem feminina, tendo por base os quatro padrões estilísticos já enumerados.

São extensos os panoramas realizados sobre a temática de Bresson ou a análise de alguns de seus filmes de maneira abrangente ou fragmentada. Dado que o intuito é contribuir com a análise estilística de *Mouchette* na dialética entre som e imagem, iremos realizar apenas menções pontuais a trabalhos de relevo que contribuem com nossa proposta em torno do estilo - sem o objetivo de fornecer um mapeamento de uma fortuna crítica tão extensa quanto àquela de Bresson.

Buscando sintetizar a obra de Bresson, Susan Sontag refere-se à ideia de um estilo espiritual, que apela aos sentimentos a partir da inteligência, numa chave reflexiva. Trata-se de uma arte na qual a forma apresenta-se de modo especialmente enfático, na construção da reflexividade: “[...] a forma dos filmes de Bresson é projetada para [...] disciplinar as emoções ao mesmo tempo em que as desperta: para induzir certa tranquilidade do espectador”, como “um estado de equilíbrio espiritual que é o próprio tema do filme.” (SONTAG, 1998, p. 59). Os filmes de Bresson constroem a distância, pelo fato de qualquer identificação com os personagens ser uma impertinência, ou um problema a ser resolvido, em oposição às construções naturalistas. Para Sontag, tal cinema é marcado por um desprendimento das emoções através da consciência da forma (1998, p. 60). No caso dos atores, o efeito passa pela amenização da expressão e do esforço. Por outro lado, entre seus temas gerais, tal cinema lida com o confinamento e a liberdade, atribuindo grande importância ao drama interior, marcado não pelo psicológico, mas por uma encenação que esconde as motivações. A ideia de um estilo espiritual, relacionada à amenização do dramático e à reflexividade, não deixa de dialogar com as propostas teóricas de Bresson, atribuindo autorreflexividade à questão da descoberta, formulada em *Notas sobre o cinematógrafo*.

A filmografia de Bresson pode ser examinada à luz das propostas teóricas do cineasta, incluindo um movimento duplo de aproximação e diferencia-

ção entre o escrito e o fílmico. Como pensar a ideia de encontro em seus desdobramentos audiovisuais? O filme *Mouchette*, tomado em sua *mise-en-scène*, aproxima-se e singulariza-se em relação às propostas teóricas do realizador, permitindo pensar nas aproximações e transformações. Se o cinema de Bresson é conhecido pela abordagem minimalista das personagens, em tal filme pode-se falar de uma *mise-en-scène* da repetição, especialmente presente na encenação, nos enquadramentos, na montagem e no som, que trazem algo sobre a experiência da personagem. Por outro lado, vale destacar a montagem como momento de ordenação enfática dos encontros obtidos.

Trazida do teatro, a noção de *mise-en-scène* pode associar-se ao “controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205), abrangendo aspectos que coincidem com o teatro, como “cenário, iluminação, figurino e o comportamento das personagens.” No caso de *Mouchette*, acreditamos que os ecos da teoria sobre o cinematógrafo apresentam-se em aspectos da construção dos planos, da encenação, do som e da montagem. Há uma *mise-en-scène* da repetição, associada à expressão de um mundo interior de opressões, por parte da protagonista. No contato com a teoria escrita de Bresson, tal *mise-en-scène* guardaria uma relação dialética, unindo fidelidade e criação. Por um lado, notam-se traços de uma descoberta interior a partir de uma mecanização externa. Por outro lado, o discurso fílmico traz algo de novo, especialmente associado às ambiguidades da estilística do cinema de Bresson.

*Mouchette* (1967) é a adaptação de um livro de Georges Bernanos, cujo universo cristão já havia sido inspiração para *Diário de um pároco de aldeia* (1951). O filme de 1967 retoma um olhar a personagens femininas, jovens, virgens e oprimidas, à luz do tema da inocência e da corrupção, tomando a iniciação sexual como linha divisória. Isso estaria presente na adolescência de Chantal em *Diário de um pároco de aldeia*, associado à humilhação de Marie em *A grande testemunha* (1966), ou então levando a jovem personagem ao suicídio no final de *Mouchette*. A inocência quanto à vida e ao cinema foi vista por alguns como uma das qualidades buscadas por Bresson em suas atrizes, com reflexos sobre as personagens. (PIPOLO, 2010, p. 3) Em *Mouchette*, o trajeto da protagonista constrói-se a partir da rarefação das motivações. A história acompanha uma jovem oprimida, cuja vida divide-se entre os cuidados com a mãe doente e o irmão bebê, a violência escolar, a autoridade paterna, bem como a rejeição social sofrida por sua condição social. *Mouchette* não verbaliza objetivos de vida, para além de uma calada resistência em situações de opressão. Se a empatia do cinema de Bresson encontra-se

na forma narrativa, tomando em *Mouchette* a “narrativa como sistema formal”<sup>2</sup> encontramos uma sucessão de situações opressivas, quase que emolduradas no início e no fim, por figuras da morte, respectivamente a caça e o suicídio. Ao longo do filme, compondo uma *mise-en-scène* da repetição, os gestos de Mouchette trazem também ambiguidades, entre resignações e resistências, construídas a partir das formas. No âmbito dessa geografia, a primeira sequência após os créditos apresenta uma violência figural que ecoa sobre as demais ações; quando uma pomba encontra-se em fogo cruzado de atiradores, mas aos poucos consegue desvencilhar-se da armadilha. A união entre perseguição, perigo de morte e resistência calada acompanha o trajeto de Mouchette como um fardo, que é consolidado com o suicídio final. Tais elementos acompanham o cotidiano da personagem. No casebre da família, primeiro dos núcleos de opressão, a personagem sofre às custas da autoridade paterna, com a incumbência de cuidar da mãe adoentada, do irmão em período de amamentação e de outros afazeres domésticos. A rotina de gestos é realizada com rigor e algum desdém, que explode em situações de divergência. Caso, por exemplo, do dia seguinte à morte da mãe, quando deixa sem resposta a afirmação de um dos presentes, segundo o qual a falecida teria sido uma boa mulher. Acusada pelo pai de encará-lo como menina assanhada, ela sai de casa dizendo um palavrão.

A escola constitui um segundo núcleo narrativo de opressão. Neste caso, notam-se os movimentos de entrada e saída, apresentados por meio de planos das grades da instituição, ou dos corpos das alunas organizadas em filas. Em tal espaço, Mouchette é recriminada pela professora de música, por não cantar as notas corretas, nutrindo também um sentimento de exclusão em relação às demais estudantes. Ciclicamente, a personagem esconde-se atrás de uma moita e joga torrões de terra nas outras adolescentes bem arrumadas e alegres, com as quais não se identifica e nutre destacada rebeldia. Responde, dessa forma, à exclusão social por sua condição marginalizada de garota pobre e mal vestida, que usa diariamente um avental negro remendado acompanhado de tamancos maltratados.

Para além da igreja, na qual a personagem reluta em entrar, o bar da vila compõe um terceiro núcleo de opressões. Nele, Mouchette participa em

---

2 Em *A arte do cinema: uma introdução* (2013), Bordwell e Thompson propõem parâmetros para a definição da forma narrativa em filmes de ficção. Neste artigo, nos ateremos em particular a uma descrição do enredo em busca de possíveis padrões de desenvolvimento em *Mouchette*, que serão posteriormente somados às indagações sobre as recorrências em termos da *mise-en-scène*.

segundo plano, por vezes ausente, por vezes imbuída pelo ambiente masculino, no qual trocam-se bebidas, dinheiro e olhares. Tais elementos ganham alguma sintonia figural, envolvendo opressão e desejo de consumo. Em breve passagem na qual Mouchette trabalha lavando louças, o dinheiro repassado ao pai é sinônimo de opressão. Ao mesmo tempo, trata-se de um espaço de descobertas adolescentes, quanto à sexualidade. Assim, a própria Mouchette aproveita um dos descansos para flertar com um jovem, em meio à brincadeira de bate-bate no parque de diversões, na qual sobrepõem-se objetos, corpos, desejo e consumo.

Os três núcleos narrativos de opressão, assim referidos, mesclam-se ao longo da primeira metade do filme, culminando com uma longa noite na qual Mouchette será violada pelo caçador Arsène em uma cabana próxima ao bosque.

Em termos de “padrões de desenvolvimento” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 162), a narrativa de *Mouchette* avança pelo acúmulo de situações de opressão, que reverberam a situação inicial da pomba que luta para desvencilhar-se da armadilha. Paralelamente ao acúmulo, notam-se gestos e situações de ambiguidade, relativos a uma energia interna da personagem, cujas oscilações entre a resignação de um cordeiro imolado, a serenidade tátil e a rebeldia final serão coroada pelo suicídio. As informações visuais, por sua vez, articulam-se numa *mise-en-scène* da repetição, especialmente concentrada nos enquadramentos, em certas repetições gestuais e temáticas, bem como na construção sonora, complementados pela montagem. Nos próximos parágrafos, aprofundaremos elementos pertinentes à *mise-en-scène*. Se em *Notas sobre o cinematógrafo*, a repetição é apresentada como modo de desnaturalização, em *Mouchette* ela associa-se à difícil descoberta do mundo interno pela personagem oprimida.

A fatídica passagem do estupro de Mouchette permite uma análise das relações entre as repetições gestuais, a direção de atores e as disjunções próprias à construção sonora, dando acesso à interioridade da personagem. Socialmente excluída pelo vilarejo, a menina se perde na floresta, quando o bêbado Arsène lhe oferece solidariedade. Ele acha seu tamanco e cede a cabana para secar suas roupas encharcadas da chuva. É em torno do compartilhamento da situação de exclusão e da narrativa em tom de confiança do bêbado sobre um suposto assassinato cometido por motivo fútil, que Mouchette parece estabelecer com ele um vínculo de lealdade cega. Quando a fagulha do desejo sexual do homem se mostra, a menina

foge do caçador, mas ao cair na palha é atacada por Arsène até que seus braços e mãos se fecham sobre ele. Sob a acusação de cunho moral, quando é interrogada em tom áspero no dia seguinte sobre sua relação com o caçador, Mouchette responde à agressão em tom de enfrentamento, declarando que Arsène é seu amante. Essa suposta ambiguidade da resposta sobre o ato de violência contra a menina se deposita contra a sociedade que a reprime e julga. A dualidade não é mostrada sem sofrimento. Ao chegar em casa, após o estupro, as lágrimas de Mouchette escorrem de modo compulsivo. A cena possibilita analisar a atuação, o trabalho de direção de atores de Bresson, a disjunção entre imagem e som e a subjetividade da personagem apresentada por meio dos gestos. O corpo encharcado, o frio, a insalubridade da moradia e o ato de deitar-se com roupas molhadas no colchão depositado no chão são reveladas pela câmera num movimento lento com aproximações até o close. Se as lágrimas já escorriam de um rosto contraído pela dor mais de uma vez no filme, a situação final é de resignação completa numa fisionomia desdramatizada pelo sofrimento. O corpo prostrado não tem direito ao repouso porque precisa se levantar para alimentar o bebê, enquanto a criança procura os seios ausentes no corpo púbere. É nesse momento que o frio, o abandono, o cansaço e o silêncio significam o irrepresentável. De maneira abrupta, de uma única vez, a menina se levanta e encosta o corpo na parede, mantendo o olhar no fora de campo. Mouchette, então, inspira e expele o ar de maneira intensa, gesto seguido de um som das entranhas, acompanhado de uma profusão de lágrimas, mas sem sinal de contração muscular na face. O gesto da respiração se repete várias vezes na imagem e no som, enquanto ouvimos um leve murmurar como uma dor contida de uma respiração supostamente próxima à câmera. O som intenso do ar sendo expelido fornece acesso a uma subjetividade sonora que é incompatível com o enquadramento de média distância. É nesse momento que se apresenta uma disjunção entre imagens e sons. Depois o mesmo gesto é repetido com a boca cerrada, mas com igual som das entranhas, obtendo o efeito de um comentário sonoro estilizado de um momento que não se une à imagem. Como “fato bruto” de um realismo sonoro, a disjunção acende no gesto ofegante de desespero contido a possibilidade de acesso à interioridade, de maneira a gerar um efeito de subjetividade. Constrói-se assim um realce do som como pulsar da vida interior da protagonista, fazendo com que o ruído do ambiente desapareça. De acordo com Nick Browne (1998), o sistema sonoro de *Diário de um pároco de aldeia* isola a subjetividade do personagem e o coloca a distância do peso e da fisicalidade do mundo real. Poderíamos estender os comentários do autor a *Mouchette* como maneira do som integrar o sistema de pontos de vista, definindo um centro de consciência como espaço

interior subjetivo. Graças a essa operação, a respiração da menina surge como espaço audível incontestado por outros sons, estabelecendo uma conexão com o sentimento interior da personagem. No documentário *Zum Beispiel Bresson* (1967) de Theodor Kotulla é possível observar como durante as filmagens o cineasta dirige esta cena e a repete diversas vezes, com marcação minuciosa de onde pisar no chão, medindo os milímetros de distância do corpo da atriz com a ajuda de uma régua, mensurando a proporção entre a cabeça e as mãos da menina na lente da câmera. Procurando algo no visor ainda inalcançável no registro efêmero da atuação, Bresson pede a Nadine Nortier que se levante de uma única vez, fazendo o gesto da respiração sem pausas e de maneira não ofegante, com a boca completamente cerrada.

Passando a uma leitura cronológica da *mise-en-scène* em momentos-chave do filme, podemos retomar o início. A primeira sequência após os créditos apresenta as tensões entre a captura de uma pomba pelo caçador Arsène, seu digladiar para livrar-se da armadilha e sua libertação pelo inspetor de caças Mathieu, trazendo uma figura e o uso do enquadramento próximo ao chão, que é constantemente retomado ao longo do filme. Observada, a pomba tenta enfaticamente desvencilhar-se de uma argola de arame em uma série de movimentos enfatizados em *plongée*, sob o ponto de vista do agente de caças e depois sob um olhar externo<sup>3</sup>. Do mesmo modo, sua libertação pelas mãos de Mathieu se dará sob esse tipo de enquadramento, que traz tensão e opressão pelo uso do primeiríssimo plano. Desde o início, o enquadramento em *plongée* associa-se a uma dupla tensão entre o ser aprisionado e a misericórdia do libertar-se. Para esse efeito unem-se a opressão do enquadramento e a repetição via montagem, articuladas a marcas mais gerais do estilo de Bresson, como o isolamento a partir do ponto de vista, a amenização da ação, bem como a importância às mãos e gestos (PIPOLO, 2010, p. 216) também repetitivos.

Em sua primeira aparição dentro de casa, Mouchette será também tomada em *plongée* através de num único plano circular – incluindo os atos de acudir o bebê que chora, de ajeitar a perna do irmão mais velho à cama e do deitar-se num colchão justaposto ao chão, com o corpo colado à parede. Neste caso, o *plongée* mimetiza a posição corporal resignada da per-

---

3 Sobre o comparativo entre as cenas de caça de *Mouchette* e *A regra do jogo* (1939) de Jean Renoir, ver McNeece (2011).

sonagem diante do cotidiano familiar opressivo. Nas passagens seguintes, relacionadas aos afazeres domésticos, um gestual mecânico soma-se ao *plongée* na construção de gestos-adeção<sup>4</sup>. Em suas repetições, tais gestos cotejam opressão e rebeldia. É o caso da passagem em que Mouchette beija a mão da mãe e depois transforma a preparação do café numa ginástica. Tudo se inicia pela moenda de café, quando a menina fixa o aparelho com a ajuda dos pés e de gestos circulares sobre uma cadeira e consegue depositar a bebida pronta sobre quatro tigelas enfileiradas. O movimento é repetido duas vezes – para o café e depois para o leite –, versando o líquido num único movimento entre os quatro recipientes, sem se incomodar com os excessos que caem pela pia. Em tom de rebeldia, tal tipo de gesto-adeção se multiplica durante o filme em diferentes momentos de contraposição às normas. Isso se apresentará diante da igreja, quando a personagem bate os pés sobre a lama antes de entrar para a missa. Algo de rebeldia também está presente nas saídas da escola, quando Mouchette suja as roupas de outras alunas com torrões de terra, ou mesmo em seu trabalho no bar, quando joga com desprezo o pano de pia, antes de receber os trocados que serão confiscados pelo pai. Não apenas os gestos fundam-se em repetições, como também as situações repetem-se via montagem.

Paralelamente há gestos-adeção com ênfase à opressão. Assim, na construção do espaço da escola nota-se a ordenação dos corpos em fila, em carteiras ou na formação de um jogral musical, bem como a opressão física da professora sobre Mouchette diante de sua relutância em pronunciar uma das notas musicais. Durante o ensaio de uma música de esperança,<sup>5</sup> Mouchette mantém-se calada, num misto de incapacidade e contraposição à fé afirmada pela canção. Notada pela professora, ela será empurrada pelo pescoço em direção ao piano, quando é obrigada a cantar diante da classe contra sua vontade. Além de violento, o gesto sobre o pescoço retoma de modo figural o enforcamento da pomba pela armadilha. Reiterando a ideia de um corpo que se curva, esse movimento é revisitado durante o filme, tendo uma encenação marcada pela repetição de gestos: sejam aqueles captados pela câmera em *plongée*, sejam os gestos-adeção entre resignação e rebeldia.

---

4 Para Bordwell e Thompson, o “adeção” é um objeto que é repetido pela *mise-en-scène*. Trata-se dos casos nos quais “um objeto no cenário tem uma função na ação e curso” (2013, p. 213). No caso de *Mouchette*, notamos que há gestos reincidentes com importância na criação da ação, aproximando-se da função de um adeção; daí a denominação de *gestos-adeção*.

5 Trata-se de canção inspirada em *Trois Jours de Christophe Colomb* do poeta Casimir Delavigne, sugerindo que se mantenha a esperança de descoberta de um novo mundo em meio ao mar.

No final do filme, o suicídio apresenta-se espacial e tematicamente como retomada da situação inicial da caça acuada. Dessa vez, no mesmo bosque, uma lebre é morta sob o olhar atento de Mouchette, antecipando a tragicidade do suicídio. À beira de um lago, vestindo a roupa fúnebre destinada à própria mãe, a personagem deixa o corpo rolar em direção à água. O movimento é apresentado três vezes, a partir de planos médios em leve *plongée*, alcançando o objetivo apenas na terceira tentativa. O gesto repetitivo aproxima-se de uma brincadeira infantil, unindo a rebeldia de tirar a própria vida e a resignação do afogar-se simbolicamente com o traje mortuário da mãe.

O gesto púbere de tirar a própria vida pode ser analisado a partir do comparativo com o sistema formal de *Alemanha ano zero* (1948) de Rossellini como parte da *mise-en-scène* de repetição nos seguintes critérios: atuação, gesto-adereço, deambulação e no componente lúdico como retorno ao local do acontecimento traumático. É nesse sentido que os gestos tornam-se um ensaio de preparação ao suicídio.

Entre a morte da mãe de Mouchette e o assassinato do pai por Edmund em *Alemanha ano zero*, os protagonistas corporificam o vazio através da deambulação, típica do cinema moderno (AUTOR, 2019). É no perambular que se elabora a perspectiva do suicídio e se retorna ao momento do trauma<sup>6</sup>. Sem possibilidade de saída, Edmund caminha em círculos pela Berlim destruída pela guerra, enquanto Mouchette foge de velar o corpo materno com a desculpa de procurar leite para o bebê, motivação que se esvai no meio do caminho. Se o espaço do filme de Bresson não parece circular como a Berlim de Rossellini, ele toma a forma de um confinamento corporificado pelo bosque como ponto inicial do trauma do estupro.

A deambulação é acompanhada da evocação de sonoridades repetidas que antecipam a morte. Caminhando pela cidade, Edmund ouve os acordes de

---

<sup>6</sup> Realçamos as correlações entre o pensamento do cineasta no estilo e na temática do suicídio e a preferência de Bresson por uma fisiognomonía ante a psicologia, aspecto elencado por André Bazin (1991) e por Susan Sontag (1998); que se refere a uma tentativa de amenização do dramático. Embora não seja o enfoque principal do artigo, o sistema formal de repetição do filme pode ser estendido à repetição psicanalítica freudiana relativa ao momento do trauma da perda das figuras parentais, implicado nas relações entre suicídio, melancolia e luto. Nesse sentido, a característica pulsional da repetição se relacionada ao controle e ao retorno aos momentos dolorosos do passado (como nas repetições oníricas de sonhos de eventos traumáticos); inversamente proporcional ao princípio do prazer. Ver Freud (2013) e Parreira (1988).

um órgão numa igreja em ruínas. Enquanto as pessoas escutam a música sacra como ligação com o divino, o garoto permanece apático e sem direito à redenção. Caberá à música no final transfigurar-se numa tonalidade retumbante como fim do parricida. A remissão à música sacra em *Mouchette* acompanhará o suicídio da garota, enquanto o badalar de sinos da igreja é tomado como prenúncio da morte. O ruído do sino serve como contagem regressiva ao suicídio e servirá como espaço intersticial entre o som intra e extradiegético ao longo da sequência. Existe uma ambiguidade sonora do sino que toca uma única vez. Quando Mouchette está na cidade, o som parece intradiegético, mas o volume do badalar continua a eclodir com igual força no meio da floresta.

A encenação repetida e lúdica do suicídio inicia-se após Mouchette fitar a lebre recém-abatida pelos caçadores, como espécie de duplo de sua condição de presa; ou no caso de *Alemanha ano zero* quando Edmund vê o caixão do pai sair do prédio. É nesse momento que a menina brincar com a mortalha destinada à mãe, rasgando-a num misto de raiva e desdém, enquanto rola pelo chão toda suja. A encenação agressiva do garoto inclui apontar o revólver de brinquedo contra sua própria sombra ou atirar pedras ao vento. Ambos protagonistas vão escalar seja o morro ou o prédio para descer rumo à morte, no rio ou em queda livre. Encenando o ritual do enterro, Mouchette enrola-se à mortalha como parte de um caixão imaginário com os braços voluntariamente presos. Será na segunda tentativa de suicídio, à beira do rio, que se ouvirá o último sino num espaço externo à diegese. Quando o corpo finalmente alcança o fundo do riacho, a mortalha permanece presa aos gravetos do lado de fora. Mouchette vai sozinha para a morte sob os sons de uma música sacra e uma tela preta.

Portanto, em *Mouchette*, a *mise-en-scène* da repetição fundamenta-se especialmente no enquadramento, nos gestos-adereço entre resignação e rebeldia, bem como na montagem que reenfatiza repetições, assim como na banda sonora. Tal *mise-en-scène* dialoga com os núcleos reincidentes de opressão do sistema narrativo. Paralelamente a uma atuação condensada e sintética por parte da atriz Nadine Nortier, o acúmulo de tais formas, gestos e situações de opressão permitem diálogos com as colocações sobre a repetição e a descoberta do livro *Notas sobre o cinematógrafo*. Em sua escrita, Bresson enfatiza uma descoberta interior, motivada pela repetição e o automatismo externos, centrado naquele que atua, isto é, no modelo. No caso de *Mouchette*, nota-se um sistema de automatismos e repetições que extrapola a atuação, incluindo a *mise-en-scène* e a montagem. A descoberta interior acompanha um movimento centrífugo que ganha densidade ao lon-

go da história, a partir das repetições formais até explodir durante o suicídio. O desfecho é o ápice de um jogo cumulativo de resignações, opressões e rebeldias, que não se apresentam na qualidade do drama ou da densidade psicológica, constituindo-se como uma descoberta mediada pelo acúmulo. Assim como Bazin apontou acerca do cinema de Bresson (1991, p. 111), ao longo de *Mouchette* se nota a construção da *mise-en-scène* a partir de um movimento dialético entre o concreto e o abstrato. No caso do filme aqui debatido, há uma constante tensão entre a desdramatização da atuação e o acúmulo das repetições formais, ou seja, entre uma energia introspectiva do jogo de atuação e a ação centrífuga das repetições compostas via narrativa, enquadramento, encenação e montagem. Contensão e dispersão parecem caminhar juntas, trazendo aquilo que Sontag considera como um distanciamento que “apela ao sentimento a partir da inteligência” (1998, p. 57), decorrente da opacidade das intenções e da reflexividade das repetições, condensadas num ponto de fuga final. Em tal momento, verifica-se a potência da opressão e da resistência interior da personagem, a partir de um estilo espiritual, pautado pela consciência de que a distância é a grande fonte do poder emocional. Assim, “o distanciamento e retardamento das emoções, através da consciência da forma”, torna os sentimentos “muito mais fortes e intensos no final.” (SONTAG, 1998, p. 64). Descobre-se certa verdade relacionada ao drama interior, que não se trata de um drama psicológico, mas de pistas sobre as motivações escondidas. Vivenciados a partir das formas, estes vestígios correspondem a algo da alma oprimida da personagem, em sua passagem pelo mundo. Como disse Bazin acerca de Bresson: “Não é para uma psicologia, mas antes para uma fisiognomonía existencial que ele nos convida.” (1991, p. 113).

### Considerações finais

Retomando a hipótese geral do artigo de que a teoria escrita de Bresson pode ser transposta à análise de seu cinema, nota-se que o referido movimento implica em aproximações e distanciamentos. Se por um lado há uma recolocação das repetições e a possibilidade de uma descoberta interior, por outro lado, a *mise-en-scène* da repetição extrapola a atuação. Assim, a teoria do ator bressoniana adequa-se à denominada *teoria dos cineastas* de Jacques Aumont, especialmente por se tratar de formulações (expostas de modo verbal) por parte do cineasta acerca de sua arte, que possuem coerência, novidade e aplicabilidade (AUMONT, 2004, p. 10).

Tomada aqui como eco da teoria bressoniana da atuação, a *mise-en-scène* da repetição singulariza-se também a partir das diferenças ante a teoria escrita. Em suas novidades, tal *mise-en-scène* nos traz dados sobre aquilo que Bazin denominou de uma estilística de Bresson, ou seja, um cinema marcado por relações dialéticas, seja internamente entre a estilização e a abstração, seja no contato com obras externas, entre a fidelidade e a criação. Assim, de acordo com Bazin, “Bresson nunca nos apresenta toda a realidade” (1991, p. 110), mas uma estilização, construída por meio de elementos contraditórios das imagens e sons, existentes, por exemplo, entre a fidelidade dos ruídos de uma cascata e o tom literário dos diálogos.

A presença da banda sonora colabora com uma série de repetições e ambiguidades entre a estilização e a concretude. O ruído em volume ampliado dos pesados tamancos, a fricção intensa das roupas dos caçadores e o sofrimento sonoro da ave agonizando evocam variadas qualidades hápticas. Em alguns casos cabe exatamente ao volume alto do som antecipar a entrada de personagens, repetindo depois na imagem a mesma informação auditiva. Como vimos, Bresson revela a abstração do som através de um alinhamento inverossímil entre o volume sonoro, a localização da fonte e a distância da câmera. Portanto, a proposta de estilização é marca do rastro tátil e de uma concepção de excesso sonoro por meio da repetição na imagem. Nesses casos, o som torna-se um registro autônomo em relação à narrativa. Ao mesmo tempo, cria-se uma disjunção em relação à imagem, seja na sonoplastia que parece ter sido registrada em estúdio, mas exibida em locação; seja na ambiguidade de espaços intra e extradiegéticos, aludida no badalar do sino. A operação está próxima à descrição de Bazin sobre *Diário de um pároco de aldeia* e a maneira como os “elementos contraditórios” da imagem e do som são capazes de criar uma “mistura” com “ruídos gravados diretamente”, mas a partir de uma “fidelidade escrupulosa” (BAZIN, 1991, p. 110; 119). Dessa forma, Bazin (1991, p. 110) descreve um componente bressoniano vital: o aspecto reflexivo e moderno do som como elemento “alheio”, capaz de arranhar “a imagem para denunciar a transparência”. Será pelas disjunções, pela paisagem sonora em estado bruto e por suas qualidades hápticas que se denunciará o ilusionismo, numa proposta que enfatiza a redundância como maneira de revelar na tela sua instância reflexiva.

Em outra frente, dialéticas serão as relações entre cinema e literatura, como no exemplo de *Diário de um pároco de aldeia* (1951), onde as contradições incluem a dignidade dos rostos filmados e a estilização do texto narrado, proveniente do livro homônimo de Bernanos e do qual o filme é uma adap-

tação. Vale lembrar que, para o crítico, o resultado de tal interação dialética corresponde à expressão da alma. Na *mise-en-scène* da repetição aqui debatida, tratamos da relação do cinema de Bresson com a própria escrita do ensaísta-cineasta. Deste modo, é possível pensar em relações dialéticas entre teoria escrita e cinema, mas também entre a objetividade das formas e a força abstrata dos sentimentos presentes em *Mouchette*.

Se em relação a *Notas sobre o cinematógrafo*, *Mouchette* dialoga em termos das repetições e da descoberta, tais elementos podem ser vistos a partir de suas singularidades fílmicas. A descoberta interior, associada ao suicídio, por exemplo, permite associar a *mise-en-scène* da repetição ao já referido estilo espiritual (SONTAG, 1998). Nele, o sentimento é mediado pela consciência da forma, tomando o fílmico como parâmetro, de tal forma a divergir da ideia de uma “maneira visível de falar dos corpos e do mundo” (BRESSION, 2004, p. 18), restrita ao jogo dos atores, tal como formulada na teoria escrita.

Outro traço transformativo em relação à teoria escrita é a figuração, já apontada por Aumont como a interferência do cineasta a partir “da invenção da imagem e do trabalho de montagem que produzem figuras” (2004, p. 16). Em *Mouchette*, não apenas os núcleos de opressão, da estrutura narrativa, como também os gestos-adereço e as repetições mediadas pela montagem, guardam entre si relações figurais. Sob um enfoque particular, pode-se também verificar um processo de figuração da personagem enquanto presa em relação ao universo animal. Nesse sentido específico, Rochelle Rives (2016) enfatiza a identificação entre *Mouchette* e uma categoria socialmente desclassificada, numa história de passagem da infância à idade adulta, em que a heroína não amadurece. A identificação com o mundo animal deve-se ao comportamento calado e, indiretamente, às associações entre início e desfecho do filme, em torno de ações de caça. A breve vida da adolescente, que não se enquadra em sua comunidade, é figurada por uma narrativa de amadurecimento, na qual a própria personagem não tem lugar – “uma forma narrativa que não pode mais contê-la” (RIVES, 2016, p. 361), trazendo semelhanças entre a posição social excludente da jovem de classe baixa e aquela de um animal.

A ambiguidade é outra singularidade da *mise-en-scène* em *Mouchette*, sob a chave de transformação em relação à teoria escrita. De um lado, a repetição dos gestos-adereço tende a deslocar a encenação da sua fonte psicológica, aproximando-se de uma liberdade interna construída pela mecânica externa, própria à teoria escrita bressoniana. Por outro lado, tais gestos são carregados de ambiguidades. Sua face de resistência foi explorada por Ro-

chelle Rives (2016), especialmente associada às ambiguidades afetivas de Mouchette e a sua limitada expressividade verbal. Assim será a indecisão quanto à relação da personagem com Arsène, ao mesmo tempo violador e cúmplice no processo de exclusão social por sua condição de alcoólatra. Do mesmo modo, a desarticulação verbal pode ser vista como vulnerabilidade ou incapacidade de resistência à dominação, própria a uma pessoa deslocada e frágil, entre a infância e o mundo adulto. As ambiguidades também podem ser pensadas em termos da atuação: desde *Notas sobre o cinematógrafo* há uma ênfase à desnaturalização da atuação, que nos filmes se desdobra na contenção, ou “opacidade” da performance (MCMAHON, 2012, p. 472), como se houvesse uma inacessibilidade aos sentimentos das personagens. É isso a que Laura McMahon se refere como “momentos suspensos” (2012, p. 471), ou “performance da ausência” (2012, p. 473), associados a uma resistência à atuação. Se em *Notas sobre o cinematógrafo* tais elementos associam-se a uma intervenção sobre o mundo para uma suposta manifestação da verdade, via atuação, nas construções narrativas e estilísticas de *Mouchette*, isso se desdobra num tipo de distanciamento, dos sentimentos mediados pela forma. Essa característica recoloca uma dialética específica entre a objetividade das repetições formais e a potência abstrata dos sentimentos, revelados pelo despojar da performance e pela repetição promovida pelo sistema narrativo e estilístico do filme.

## Referências

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia - invenção de um olhar, história de uma cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAZIN, André. O *Journal d'un couré de campagne* e a estilística de Robert Bresson. In. *Ensaio: Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 105-122.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In. *Magia, Técnica Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*. Campinas, SP: Ed. Unicamp; São Paulo, SP: EDUSP, 2013.
- BROWNE, Nick. Film form/voice over: Bresson's *The Diary of a counter priest*. In. QUANT, James (ed.). *Robert Bresson*. Toronto: TIFFFG, 1998. p. 215-222.

- BRENEZ, Nicole. *Shadows - John Cassavetes*. Paris: Nathan, 1995.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia/Sigmund Freud*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MCNEECE, Lucy Stone. “O ‘Milagre da carne’ de Bresson: Mouchette”. In. *Robert Bresson*. IFANGER, Daniel (et al) (orgs.). São Paulo: Cinusp/Centro Cultural São Paulo, 2011.
- LETERRIER, François. Robert Bresson L’insaisissable. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 66, p. 34-36, dez.1956.
- MCMAHON, Laura. Suspended moments: child performance in *Ratcatcher*. *Screen*, Glasgow, n. 4, v. 53, p. 471-476, Winter 2012.
- MOUCHETTE, a virgem possuída*. Direção: Robert Bresson. Produção: Argos Films, Parc Film. França: Union Générale Cinématographique (UGC), 1967. 1 vídeo (81min).
- NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.
- PARREIRA, Vera Toste. *O suicídio em Freud*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Instituto Superior de Estudos e Pesquisas Psicossociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1988.
- PIPOLO, Tony. *Robert Bresson - A passion for film*. New York: Oxford University Press, 2010.
- RIVES, Rochelle. The Voice of an Animal: Robert Bresson and Narrative Form. *Symploke*, Nebraska, v. 24, n. 1-2, p. 345-370, 2016.
- SONTAG, Susan. Spiritual style in the films of Robert Bresson. In. QUANDT, James. (Org.). *Robert Bresson*. Toronto: TIFFG, 1998. p. 57-71.

Artigo recebido em 05 de julho de 2021 e aceito em 23 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

