

**A BATALHA DOS DIÁLOGOS: SILÊNCIOS, REPETIÇÕES E
PARATAXES NO FILME *PICKPOCKET* (BRESSON, 1959) E SUA RELAÇÃO
COM *CRIME E CASTIGO***

Luíza Alvim (UNIRIO / UFRJ)

RESUMO: No filme *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), que pode ser considerado uma adaptação livre de *Crime e castigo* de Dostoievski, os diálogos são tratados como batalhas do protagonista Michel com Jacques, Jeanne e o delegado, personagens correspondentes a Razumíkhin, Sonia e Porfiri, respectivamente. Esses diálogos e, particularmente, os seus desfechos, são diferentes de acordo com o interlocutor: em corte seco (com Jacques), cheio de evasivas (com Jeanne) e passível de provocar um acesso de raiva em Michel (no caso do delegado). Apesar da grande diferença da brevidade dos diálogos de Bresson com os verborrágicos personagens de Dostoievski, tais sentimentos são comparáveis aos que acontecem nos diálogos de Raskólnikov com os três personagens correspondentes em *Crime e castigo*. Além disso, no filme, elementos como silêncios entre as falas, repetições de palavras e parataxes são essenciais para conferir-lhes um ritmo particular. Analisamos como esses elementos atuam para o ritmo dos diálogos de Bresson e comparamos os diálogos do protagonista masculino com os citados três interlocutores, tanto no filme de Bresson como no livro de Dostoievski, evocando semelhanças, em especial, em seus desfechos.

Palavras-chave: diálogos. Cinema e Literatura. Robert Bresson. Dostoievski.

Introdução

O diretor francês Robert Bresson fez duas adaptações de novelas de Dostoievski: os filmes *Uma mulher suave* (1969), a partir de *A dócil*, e *Quatro noites de um sonhador* (1972), de *Noites brancas*. Porém, a influência da literatura de Dostoievski vai muito além deles e Sémolué (1993) encontra diversas frases do autor russo em toda a filmografia do diretor.

Embora não caracterizado por Bresson como tal, *Pickpocket* (1959) pode ser considerado uma adaptação livre de *Crime e castigo*. Há: um jovem estudante pobre (Raskólnikov se torna Michel), um crime (no filme, o delito é bater carteiras), uma jovem de bom coração (Jeanne, correspondente a Sonia) por quem ele se apaixona, um amigo (Jacques, correspondente a Razumíkhin) que o aconselha, um delegado

(correspondente a Porfiri), a perdição da moça, a prisão e a redenção final por meio do amor.

O filme é conduzido pela voz *over* de Michel em momentos esparsos, mas são também fundamentais os diálogos dele com Jeanne, Jacques e o delegado, que funcionam como duelos marcados pelos vazios dos silêncios entre as falas, o que confere um ritmo especial a elas, ainda mais, levando-se em conta a intonação monótona característica dos personagens bressonianos. A repetição de palavras e a parataxe são também recursos empregados em *Pickpocket* que contribuem para o ritmo das falas. Recurso próprio do cinema, a música (rearranjada a partir de composições preexistentes de Jean-Baptiste Lully), fecha grande parte desses diálogos.

A princípio, as falas enxutas e elípticas de Bresson são bastante distintas dos longos e densos diálogos de Dostoievski entre os personagens correspondentes de *Crime e castigo*. Porém, o caráter de duelo de Raskólnikov em seus encontros com Razumíkhin, Sonia e Porfiri também é marcante no livro, exalando sentimentos semelhantes aos que Bresson utilizou na construção das relações dos personagens de seu filme. Vamos, então, analisar detalhadamente os diálogos de *Pickpocket* e compará-los com aqueles entre personagens correspondentes de *Crime e castigo*.

Temos em vista a concepção bakhtiniana de dialogismo e polifonia, embora, neste trabalho específico, levemos em conta principalmente o “diálogo externo”, de conversa entre dois personagens, e menos o “diálogo interno”, o do personagem em sua consciência (MARQUES, 2005), que, no filme, pode ser materializada pela voz *over*.

Aspectos formas gerais dos diálogos de Bresson: repetições e parataxes

As falas em geral dos filmes de Bresson foram caracterizadas por muitos autores como monótonas, como se os personagens estivessem lendo e não interpretando os sentimentos dos personagens. Isso vinha da direção de Bresson, que fazia seus “modelos” (como o diretor se referia aos seus não-atores, passíveis de serem “modeladas” por ele) repetirem inúmeras vezes a mesma frase para que qualquer rasgo de interpretação dela fosse removido e tivesse como resultado final a intonação particular com que seu cinema ficou conhecido.

Porém, outros aspectos dos diálogos dos filmes de Bresson para além da aparente monotonia conferem-lhe um ritmo muito particular: seja pela forma da frase, seja pelos seus ritmos internos ou pela relação da fala com o silêncio.

Entre tais características formas, está a tendência que os personagens têm de repetirem palavras de seu interlocutor. Hanlon (1986) chama esta estratégia de “revezamento”, *dovetailing*. Por exemplo, neste diálogo entre Michel e Jacques, com a repetição insistente da palavra *peur* (“medo”)

J : J'ai eu si peur.

M : Peur de quoi ?

J: Peur.¹

Douche (1994) observa que o ritmo desses diálogos também é conferido por uma estrutura que a autora denomina como “o triângulo isósceles bressoniano”, constituída por três breves frases, sendo uma delas interrogativa. Para Douche (1994), a frase intermediária interrogativa corresponde ao lugar de um espectador que se admira em relação à afirmação. A repetição de palavras e a queda da voz correspondente à última afirmativa daria ainda mais peso a ela. É o que acontece com a palavra “medo” no exemplo anterior.

Por outro lado, como observam Jardonnet e Chabrol (2005), as interrogações nos filmes de Bresson são, em geral, muito pouco marcadas, e, com isso, assemelham-se bastante às afirmações. Daí também, a sensação de “repetição”, mesmo com a pontuação diferente.

Além da repetição e do revezamento, Hanlon (1986) considera a parataxe como procedimento frequente nas falas de Bresson, sendo caracterizada pela justaposição de elementos e orações, sem conjunções de subordinação ou mesmo de coordenação (o seu contrário seria a hipotaxe, com o uso de orações subordinadas).

Por sua vez, René Prédal (1992) identifica, nos filmes de Bresson, a figura do assíndeto: a supressão das ligações, em períodos, entre termos que possuiriam relações estreitas entre si. Parataxe e assíndeto são muitas vezes considerados como sinônimos, mas, segundo o dicionário eletrônico do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), a primeira é um caso especial de assíndeto (ou o contrário, segundo o Banque de Dépannage Linguistique do Quebec). No assíndeto, haveria um caráter elíptico mais marcado, pois as conjunções existentes entre as frases seriam sistematicamente omitidas. É uma figura de linguagem, portanto, bem coerente com o mesmo caráter elíptico presente nos filmes de Bresson.

¹ Tradução nossa: “Tive tanto medo/ Medo de quê / Medo.”

Tanto Hanlon (1986) quanto Sémolué (1993) identificam, nesse estilo paratático, uma influência dos versos do poeta francês Paul Claudel. Hanlon cita uma observação de Yvette Bozon-Scalzitti sobre o poeta, que se aplica ao tipo de frase de Bresson:

A frase se reduz ao esquema mais elementar: sujeito, verbo, complemento. A coordenação é rara, a subordinação quase inexistente. O silêncio, que isola cada membro da frase, rompe o seu movimento e nos comunica essa impressão de lentidão pesada, de prostração, de impotência, de nojo, de solidão (BOZON-SCALZITTI apud HANLON, 1986, p.164, tradução nossa)².

A relação da fala com o silêncio está muito evidente em *Pickpocket*. Os diálogos do protagonista Michel com os personagens Jeanne, Jacques e o delegado são duelos marcados pelos vazios dos silêncios, seja entre as falas de cada “opponente”, seja entre frases ditas pela mesma pessoa. Esses silêncios dão um ritmo escandido ao diálogo como um todo. O que, inicialmente, poderia dar-nos uma impressão de monotonia por conta do tipo de intonação dos modelos e pela não marcação das frases interrogativas como tais, adquire, portanto, um ritmo particular.

Dahan (2004) observa, em consequência dessas pausas, uma ênfase na ressonância de determinadas palavras, como, por exemplo, *elle* (em referência à mãe de Michel), bastante repetida (já por isso colocada em evidência) no primeiro diálogo de Michel com Jeanne (grifos nossos):

M: *Comment est-elle?* (Silêncio)

J : *Pas bien. Elle se tourmente.* (Silêncio)

M: *Elle manque de tout.* (Silêncio)

J: *C'est de vous qu'elle a besoin.* (Silêncio longo, enquanto Michel tira dinheiro do bolso)³

Com efeito, é um silêncio “que oferece às palavras o espaço necessário a fim de se fazerem ‘audíveis’ e de mostrarem sua força expressiva. Desta maneira, as palavras ressoam literalmente. Estão, por assim dizer, presentes.”⁴ (DAHAN, 2004, p.120).

Os silêncios também marcam as hesitações de Michel e a falta de palavras de Jeanne ou Jacques frente a seus ataques e exortações. Um exemplo do primeiro caso está na fala de Michel, no diálogo com a mãe, durante o qual Jeanne está presente:

² No original: “*La phrase se réduit au schéma le plus élémentaire: sujet, verbe, complément. La coordination est rare, la subordination quasi inexistante. Le silence, qui isole chaque membre de la phrase, en rompt le mouvement, et nous communique cette impression de lenteur pesante, d'accablement, d'impuissance, de dégoût, de solitude.*”

³ Tradução nossa: “Como ela está? Não está bem. Ela se atormenta. / A ela falta tudo. / É do senhor que ela precisa.”

⁴ No original: “*Un silence qui offre aux mots l'espace nécessaire afin de se faire 'audibles' et de déployer leur force expressive. De la sorte, les mots résonnent littéralement. Ils sont pour ainsi dire présents.*”

“Non, non. √ Demain, tu iras mieux. √ Dans quelques jours, tu te lèveras. √ Le docteur l’a dit. √ Est-ce vrai, Jeanne ? √ [pausa maior] Moi, je suis sûr.”⁵

As pausas entre cada frase representam as seguidas racionalizações de Michel no sentido de dizer à mãe e a si mesmo que tudo terminará bem. A maior pausa após o “pedido de confirmação” a Jeanne, sem resposta, sugere-nos que toda essa racionalização cairá por terra, mesmo com a certeza expressa a seguir por Michel.

A parataxe é também bastante empregada em *Pickpocket*. Por exemplo, na fala de Michel que abre o seu diálogo com Jeanne após a missa pela morte da mãe, em que, além das pausas entre cada frase do protagonista, as vírgulas separando termos de mesma função criam também pequenas pausas na terceira frase: “Et voilà. √ Tout ce qui reste. √ Des papiers, des lettres, quelques photos. √ Fini. √ Pas moyen de revenir en arrière.”⁶ Todos os silêncios desse período criam intermitências, mas a terceira frase, com as pequenas pausas após as vírgulas, teria como que um andamento dobrado, dando ainda maior movimento ao período.

Por outro lado, a falta de pausa na emissão de duas frases assíndetas cria uma ênfase. Por exemplo, no primeiro diálogo de Michel com Jeanne na prisão, o segundo período do protagonista tem uma leve curva ascendente na intonação das frases em negrito. É uma marca sutil da sua revolta nesse momento, confirmada pela frase seguinte.

M: *Ces murs, √ ces barreaux. √ Cela m’est bien égal, √ je ne les vois même pas. √ C’est l’idée. √*

J : *Quelle idée ? √*

M: *J’aurais dû me méfier. Je me suis laissé prendre. √ Cette idée est insupportable. √*⁷

Algo semelhante acontece com as duas interrogações seguidas de Jeanne no primeiro diálogo dela com Michel, após o pedaço que transcrevemos anteriormente: “Vous n’entrez pas? Vous ne l’embrassez pas?”⁸ são ditas de forma praticamente ligada, contínua, reforçam a decepção de Jeanne ao perceber que Michel irá embora sem ver a mãe. Para Dahan (2004), a forma ascendente da ligação entre as duas frases caracteriza a esperança que Jeanne tinha que Michel entrasse, ao mesmo tempo em que

⁵ Tradução nossa: “Não, não. Amanhã, você se sentirá melhor. Dentro de alguns dias, você ficará de pé. O doutor disse. É verdade, Jeanne? Eu estou certo disso.”

⁶ Tradução nossa: “Eis aí. Tudo o que resta. Papéis, cartas, algumas fotos. Fim. Sem meio de voltar atrás.”

⁷ Tradução nossa: “M: Essas paredes, essas grades. Isso me é indiferente. Eu nem mesmo as vejo. É a ideia. J: Que ideia? M: Eu deveria ter desconfiado. Eu me deixei ser capturado. Essa ideia é insuportável.”

⁸ “O senhor não vai entrar? Não vai abraçá-la?”

a negação “*pas*” e a forma descendente total do período negam toda essa esperança e caracterizam a decepção.

Os diálogos de Michel/Raskólnikov com Jacques/Razumíkhin, Jeanne/Sonia e o delegado/Porfiri

Todos os diálogos de Michel em *Pickpocket* com seus três interlocutores principais (Jeanne, Jacques e o delegado) são marcados por similares relações das falas com o silêncio e pelo caráter de duelo. Porém, o papel exercido por Michel sobre seu interlocutor (e vice-versa) e a forma de conclusão do diálogo são bem distintos e são esses aspectos a maior semelhança que observamos com os diálogos de *Crime e castigo* de Dostoievski.

Jacques, como o Razumíkhin de Dostoievski (e lembremos que o nome do personagem vem da palavra russa “razum”, razão, enquanto Raskólnikov seria o sujeito cindido, “raskol” significando cisão em russo), é o rapaz ajuizado, que acredita no trabalho de cada dia e numa vida honesta. No que concerne Razumíkhin, Priscila Marques (2010) observa que, embora marcado por contrastes em relação ao protagonista Raskólnikov, há ambiguidades no personagem, já que ele é capaz também de algumas atitudes não totalmente baseadas numa racionalidade fria. O mesmo pode ser dito de Jacques em *Pickpocket*, pois o rapaz se envolve com Jeanne e a engravida após o sumiço de Michel e, para espanto deste, tem a atitude de abandoná-la com a criança quando ela se nega a oficializar a união.

Jardonnet e Chabrol (2005) observam que, nos diálogos com Jacques, Michel exerce a sua superioridade sobre o rapaz, conduzindo o embate e interrompendo-o por meio de um desvio da conversa ou cortando-a. Por exemplo, no diálogo após o primeiro encontro dos dois com o delegado no bar (em *Crime e castigo*, o correspondente juiz de instrução Porfiri Petrovitch é um parente afastado de Razumíkhin e é também por meio dele o primeiro encontro de Porfiri e Raskólnikov), Jacques tenta, em vão, descobrir as razões por que Michel havia exposto com detalhes suas ideias sobre os “homens superiores” ao policial; Michel corta a fala do amigo, subitamente, com a ordem “*Les adresses!*” (“os endereços” de emprego que Jacques lhe havia prometido) e sai sem responder-lhe se realmente irá procurá-los.

Em *Crime e castigo*, o primeiro encontro de Raskólnikov com Razumíkhin se dá na p.125, quando, após o crime cometido, Raskólnikov vai ao apartamento do amigo, a princípio, para lhe pedir ajuda. Razumíkhin lhe oferece traduções como forma de ganhar

dinheiro, mas Raskólnikov acaba desistindo e o término do diálogo também se dá por corte e desvios por parte de Raskólnikov - “Adeus!”, “Inútil!...”, “Bem, chega! Deixa-me em paz!”⁹, em resposta às injunções de Razumíkhin (DOSTOIEVSKI, 2001, p.125) - e saindo repentinamente do apartamento sem responder ao amigo.

Em *Pickpocket*, no diálogo após o roubo do relógio, depois que Michel abandonara subitamente Jacques e Jeanne num café, o protagonista é ainda mais mordaz com Jacques, indagando-o sobre o amor dele por Jeanne e sugerindo-lhe, ironicamente, “comprar-lhe presentes”. Uma ironia semelhante, porém direcionada ao interesse de Razumíkhin por Dunia (irmã de Raskólnikov, que não tem correspondente no filme), também está no diálogo de Raskólnikov com Razumíkhin que ocorre quando os dois se dirigem à casa de Porfiri Pietróvitch, terminando na chegada à presença de Porfiri, (DOSTOIEVSKI, 2001, p.255-257). Porém, o tom de galhofa de Raskólnikov nesse diálogo é intencionalmente “forçado”, com a finalidade de despistar prováveis suspeitas de Porfiri Pietróvitch sobre ele. Razumíkhin, bem mais verborrágico que o Jacques de Bresson, protesta: “Mas eu não senti nada disso; mentira!”; “Porco!!!” (DOSTOIEVSKI, 2001, p. 257).

Após o encontro tenso com Porfiri, Raskólnikov também dispensa subitamente a companhia do amigo, evitando esclarecer suas motivações:

- Eu preciso, preciso; um assunto.... volto em meia hora... Diga lá
- Como queiras, eu te sigo!
- Pois é, até tu querendo me atormentar! – bradou ele com uma irritação tão amarga, com tamanho desespero” (DOSTOIEVSKI, 2001, p.279)¹⁰

Jeanne/Sonia é um adversário mais forte. Em *Pickpocket*, embora, na maior parte do tempo, Michel esteja na posição de comando das questões, a moça, por vezes, consegue tomar a frente, como é o caso de suas já citadas duas perguntas seguidas, no primeiro diálogo com o protagonista. Ou ainda, com a sua indagação, no diálogo após a morte da mãe de Michel, “*Vous ne croyez à rien?*” (“O senhor não crê em nada?”): a hesitação no meio da resposta, “*J’ai cru en Dieu [pausa], pendant trois minutes*” (“Eu cri em Deus, durante três minutos”), mostra o momento de respiro do protagonista após o golpe recebido. O término do diálogo é marcado pela música de Lully.

⁹ No original: “Прощай!”, “Не надо!..”, “Ну и довольно! Оставьте меня в покое!”

¹⁰ No original: “— Мне надо, надо; дело... приду через полчаса... Скажи там./— Воля твоя, я пойду за тобой!./— Что ж, и ты меня хочешь замучить!”

Também as conclusões das conversas com ela são menos em corte seco (como no caso daquelas com Jacques), e mais no sentido da evasiva, com respostas que, por vezes, querem dizer exatamente o seu contrário. Assim, no final do primeiro diálogo, à pergunta de Jeanne, “*Vous reviendrez?*” (“O senhor voltará?”), Michel responde “*Oui, oui*”, quando, na verdade, quer dizer “não”. Simetricamente, no último diálogo com a moça antes da fuga, à pergunta “*Vous allez partir?*” (“O senhor vai partir?”), Michel diz “*Non, non*”, fazendo, a seguir, exatamente o contrário, após considerar, em voz *over*, “Esta ideia de repente me pareceu possível” (“*Cette idée tout à coup me semble possible*”). Sua saída é marcada pela música de Lully.

Tal cisão entre o dizer e o agir de Michel também é percebida por Marques (2010) em Raskólnikov (e, mais uma vez, justificando a escolha deste nome por Dostoievski), embora, no caso do personagem de Dostoievski seja mais “uma cisão entre razão e sentimento” (MARQUES, 2010, p.138) do que a evasiva do Michel de Bresson para escapar do questionamentos de Jeanne sobre suas ações.

No livro, também é com evasivas que Raskolnikov responde às perguntas de Sonia no início do diálogo das páginas 325-340 sobre uma provável partida do rapaz que o impeça de ir às exéquias do pai da moça:

- O senhor ... está partindo?
- Não sei... amanhã tudo...
- Então o senhor não estará amanhã em casa de Catierina Ivánovna? –
tremeu a voz de Sonia.
- Não sei... amanhã de manhã tudo...” (DOSTOIEVSKI, 2001, p.326)¹¹

Note-se a repetição de palavras e frases (“Não sei ... amanhã [de manhã] tudo”), característica tanto do discurso direto quanto do discurso indireto em Dostoievski (em exemplo anterior, vimos a repetição da palavra “preciso”).

Nesse mesmo diálogo, Raskólnikov começa a espezinhar Sonia, querendo provar a ela que todos a exploram e instá-la a se revoltar contra a madrasta Catierina Ivanovna. Mas Sonia rebate o ataque, chegando mesmo a se irritar por vezes: “Basta! Por que o senhor me vem com essa! Meu Deus, basta! E mesmo que batesse, e daí? O que é que tem? O senhor não sabe de nada, de nada...” (DOSTOIEVSKI, 2001, p.328); ou em: “E por acaso o senhor não tem pena? Não tem pena?” (DOSTOIEVSKI, 2001, p.329).

¹¹ No original: “— Вы... едете?/— Не знаю... все завтра.../— Так вы не будете завтра у Катерины Ивановны? — дрогнул голос у Сони./— Не знаю. Все завтра утром...”

Mais do que em *Pickpocket*, as referências à fé em Deus são essenciais nos embates entre Sonia e Raskólnikov e motivam as maiores defesas da moça contra as investidas de Raskólnikov, como na continuação do diálogo:

- Não, não! Deus a protegerá, Deus!... – repetiu ela fora de si.
- É, mas pode ser que Deus absolutamente não exista – respondeu Raskólnikov até com certa maldade, desatou a rir e olhou para ela. De chofre, o rosto de Sonia mudou terrivelmente, tomado por uma convulsão. Ela lançou para ele um indescritível olhar de censura [...] (DOSTOIEVSKI, 2001, p.332).
[...]
- E Deus, o que faz por ti em troca disso? – continuou ele, perscrutando.
Sonia fez longo silêncio, como se não conseguisse responder. Seu peito arfava todo de agitação.
- Cale-se! Não faça perguntas! O senhor não tem esse merecimento!...- exclamou de chofre, olhando para ele severa e irada. (DOSTOIEVSKI, 2001, p.334)

No diálogo das páginas 415-431, que ocorre após Sonia ter sido acusada injustamente de roubo por Lújin, Raskólnikov se dirige ao quarto da moça com a intenção manifesta em seu pensamento de a colocar contra a parede: “Bem, Sófia Semeónovna, vamos ver o que você vai me dizer agora!” (DOSTOIEVSKI, 2001, p.414). Diante das investidas de Raskólnikov, Sonia desabafa - “Será que só veio para cá a fim de me atormentar?” (DOSTOIEVSKI, 2001, p.417) - e chora. Então, Raskólnikov se transforma e Dostoievski nos mostra, aí, o poder de influência que moça exerce sobre ele: a voz dele enfraquece, perde o tom provocante, ele baixa a cabeça, cobre o rosto e faz, aos poucos, sua confissão do crime e suas motivações, primeiro falsas (para saquear, ou “eu queria tornar-me um Napoleão e por isso matei”, p.423) até chegar à verdadeira (“quis ousar e matei... eu só quis ousar, Sônia, eis toda a causa!”, p.427). Ao final, quando Sonia quer lhe dar uma cruz que traz no pescoço, Raskólnikov volta às suas evasivas, dizendo que ainda há tempo, “melhor depois”. A conversa acaba interrompida pela chegada do personagem Liebeziátnikov.

Finalmente, o delegado/Porfiri é o oponente mais perigoso de Michel/Raskólnikov. No filme, como lembra Collet (1960), é o único interlocutor capaz de provocar um acesso de raiva em Michel, que, mesmo fugaz, é uma exteriorização de sua grande tensão (e isso é bastante significativo, levando-se em conta a contenção de sentimentos característica dos personagens de Bresson).

No terceiro encontro com Michel, o delegado chega a manipular parte do diálogo, assumindo a posição de “narrador” de uma história (JARDONNET;

CHABROL, 2005): “*Une plainte avait été déposée il y a plus d’un an...*” (“Uma queixa foi feita há mais de um ano...”). Ao final da narração e à pergunta de Michel, “*et qui est ce jeune homme?*” (“e quem é esse jovem?”), o delegado confirma que já sabe tudo sobre ele: “*C’est vous!*” (“É o senhor!”).

É também o delegado que interrompe o diálogo com o seu silêncio e a sua saída após a injunção de Michel “*Je veux les connaître*” (“Quero conhecer [as intenções do policial]”). Tal movimento é marcado também pela música de Lully, que começa a seguir.

No livro, Porfiri Pietróvitch demonstra sua astúcia para conseguir arrancar a confissão de Raskólnikov nos três grandes diálogos com ele. O primeiro acontece após o já descrito diálogo galhofeiro do rapaz com o amigo Raszumíkhin, quando este o leva para conhecer Porfiri. Raskólnikov percebe logo a artimanha de Porfiri quando este menciona o artigo escrito pelo rapaz sobre “os homens extraordinários” e sua permissão ao crime, mas o protagonista decide “aceitar o desafio”¹² (DOSTOIEVSKI, 2001, p.268). Porfiri se faz de besta, insiste, pergunta se Raskólnikov, ao escrever o artigo, não se considerava também um homem extraordinário, porém ele lhe responde, nesse primeiro diálogo, com sentimentos de desdém, desprezo e soberba (DOSTOIEVSKI, 2001, p.274), embora se sinta também abalado com o conhecimento do outro sobre si.

Assim, como Priscila Marques (2010) observa, se nesse primeiro diálogo Raskólnikov “chega ao encontro do investigador como autor e protagonista do teatro que irá enredá-lo, torna-se ele mesmo [a partir daí] o espectador que não sabe mais onde começa e onde acaba a ficção” (MARQUES, 2010, p.87). Com efeito, tal qual Bresson fizera no diálogo do delegado com Michel, a relação com a ficção e a posição de autoridade de narrador será uma constante nos seguintes diálogos entre Raskólnikov e Porfiri.

O segundo diálogo ocorre na delegacia e Raskólnikov se sente, literalmente, “preparando-se para uma nova batalha”¹³ (DOSTOIEVSKI, 2001, p.342). A tática inicial de Porfiri é, aqui, desviar o assunto, dizendo que “há tempo, há tempo”¹⁴ (DOSTOIEVSKI, 2001, p.344), o que deixa Raskólnikov cada vez mais irritado e furioso: sua “voz, até então contida, começou a ressoar” (DOSTOIEVSKI, 2001, p.353). Tal como o delegado de *Pickpocket* e como um narrador onisciente, Porfiri

¹² O original, “принять вызов.”, seria traduzido, ao pé da letra, como “aceitar a chamada”.

¹³ No original, “и готовясь к новому бою”.

¹⁴ No original, “Время терпит, время терпит-с”

demonstra saber sobre várias das ações de Raskólnikov (por exemplo, o fato de que o rapaz esteve no apartamento do crime, perguntando sobre a possibilidade de alugá-lo e pelo “sangue”) e acaba provocando um ataque de fúria de Raskólnikov, que chega a dar um murro sobre a mesa. Porfiri resolve dar o seu golpe final, em que apresentaria uma testemunha a Raskólnikov, mas tudo dá errado com a surpreendente confissão do pintor Nicolai.

O terceiro diálogo ocorre quando Porfiri vai à casa de Raskólnikov. Ele começa se desculpando até explicar detalhadamente como o crime aconteceu. Diante da ausência da confissão de Raskólnikov, tal como o delegado de *Pickpocket*, Porfiri diz que sabe ser Raskólnikov o seu autor: “Como quem matou? [...] ora, o *senhor* matou, Rodion Raskólnikov!” (DOSTOIEVSKI, 2001, p.466).

Embora este diálogo demonstre ainda mais a autoridade narrativa de Porfiri sobre as ações de Raskólnikov, de maneira semelhante ao que ocorre em *Pickpocket*, em que Michel foge após o diálogo evocado anteriormente com o delegado, Porfiri não arranca a confissão final de Raskólnikov, que é feita, finalmente, a Sonia, tal qual Michel confessa seus roubos a Jeanne.

Considerações finais

O filme é um produto audiovisual e, portanto, evocamos elementos sonoros (repetições de palavras, silêncios e pontuações musicais) que, para além de meramente sintáticos e léxicos, evidenciam o estilo elíptico, paratático e marcado por repetições de Robert Bresson, tal como manifesto no filme *Pickpocket*. Esses elementos são essenciais para conferir o caráter de duelo dos diálogos de Michel com seus três interlocutores principais.

Mesmo com um estilo completamente diferente e com o distinto meio da escrita, percebemos que os sentimentos transmitidos pelos diálogos no filme de Bresson e os modos de seus desfechos evocam semelhanças com os diálogos entre personagens correspondentes em *Crime e castigo* de Dostoievski, também estruturados como batalhas entre tais personagens.

Referências

BANQUE de Dépannage Linguistique. Disponível em :
<<http://www.oqlf.gouv.qc.ca/index.html>> Acesso em: 17 set. 2016.

CNRLT (Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales). Disponível em : <<http://www.cnrtl.fr>> Acesso em: 17 set. 2016.

COLLET, Jean. *Pickpocket*, Fiche n.363. **Téléciné**, n .88, mars/avril 1960.

DAHAN, Danielle. **Robert Bresson**: une téléologie du silence. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Crime e castigo**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

DOUCHE, Sylvie. **Robert Bresson**: de la musique à l'ineffable. Diplôme d'Études Approfondies (DEA) de Musique et Musicologie – Université Paris IV, 1994.

HANLON, Lindley. **Fragments**: Bresson's Film Style. New Jersey: Associated University Presses, 1986.

JARDONNET, Évelyne; CHABROL, Marguerite. *Pickpocket de Robert Bresson*. Neuilly: Atlande, 2005.

MARQUES, Priscila. **A condição humana em *Crime e castigo***: análise psicossocial da construção da subjetividade tendo em vista as emoções. Monografia (Bacharelado em Psicologia) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2005.

_____. **Polifonia e emoções**: um estudo sobre a construção da subjetividade em *Crime e castigo* de Dostoievski. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Universidade de São Paulo, 2010.

PICKPOCKET. Direção: Robert Bresson. 75 min. França, 1959.

PRÉDAL, René. L'aventure intérieure. **L'Avant-Scène Cinéma**, n.408-409, janv.-févr.1992.

SÉMOLUÉ, Jean. **Bresson ou l'acte pur des métamorphoses**. Paris: Flammarion, 1993.