

Natália Lago Adams
Universidade Lusófona,
Lisboa, Portugal.

NA DIALÉTICA, O DESLUGAR: A PARIS QUE LIBERTA E APRISIONA EM *LE PONT DU NORD*

Sandra Fischer
Universidade Tuiuti do
Paraná
Curitiba, Paraná, Brasil.

DISPLACEMENT IN DIALECTICS: A PARIS THAT SETS FREE AND IMPRISONS IN *LE PONT DU NORD*

RESUMO

O estudo, de natureza especulativa, analisa o filme *Le pont du Nord* (RIVETTE; 1981) buscando identificar uma estética de *deslugar* expressa na dialética de liberdade/clausura das imagens de Paris. Parte-se da hipótese de que as formulações sobre *deslugar* e dialética se interseccionam: enquanto Hegel (1964) indica a contradição como mola propulsora do estado permanente de transitoriedade, a ideia de *deslugar*, de forma semelhante, se caracteriza por uma relação de ambiguidades e contradições, nem/nem, que resulta em um devir do sujeito (FISCHER, 2010). Propõe-se que, na obra, o possível ponto de encontro entre as teorias é a paisagem da capital francesa.

Palavras-chave: *deslugar*; dialética hegeliana; *Le pont du Nord*.

ABSTRACT

The paper analyzes *Le pont du Nord* (RIVETTE; 1981) in order to identify a *displacement* aesthetic expressed through the dialectic of freedom/imprisonment in the images of Paris. It stems from the hypothesis that the formulations of *displacement* and dialectic intersect: while Hegel (1964) indicates contradiction as the driving force of a permanent state of transience, the idea of *displacement* is characterized by a relation of ambiguities and contradictions, which results in the becoming of the individual (FISCHER, 2010). The study proposes the urban landscape of the French capital city as a possible meeting point of both theories in the film.

Keywords: *displacement*; Hegelian dialectic; *Le pont du Nord*.

Recebido: 13/07/2020 / Aprovado: 07/12/2020

Como citar: ADAMS, Natália Lago; FISCHER, Sandra. Na Dialética, o Deslugar: a Paris que liberta e aprisiona mm Le Pont du Nord. Revista GEMInIS, v. 11, n. 2, p. 285-300, mai./ago. 2020.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.



INTRODUÇÃO

Em *Le pont du Nord (Um passeio em Paris; 1981)*, testemunhamos quatro dias de perambulação das personagens Marie (Bulle Ogier) e Baptiste (Pascale Ogier) em Paris, motivadas por encontros e desencontros, acasos e fatalidades, marcados por um sentimento simultâneo de liberdade e clausura. A mola propulsora do filme é a confabulação de uma teoria conspiratória sobre, em primeira instância, a conduta de Julien (Pierre Clémenti), amante de Marie, que adquire uma dimensão existencial. Por meio da movimentação constante das personagens transitando pelas ruas de Paris, Jacques Rivette revela o não pertencimento de ambas a um cenário urbano decadente e hostil.

No artigo *To describe a labyrinth: dialectics in Jacques Rivette's film theory and film practice* (2012), Douglas Morrey aponta que, enquanto crítico cinematográfico, Jacques Rivette foi profundamente influenciado pela dialética proposta por Georg Wilhelm Friedrich Hegel, conceito apresentado para sua visão da sétima arte. Morrey vai além ao propor que esta perspectiva pauta também a própria prática do cineasta francês em algumas de suas obras, investigando tal sugestão por meio da análise de *Paris nous appartient (Paris nos pertence; 1961)*.

A dialética hegeliana propõe que a tríade conceito (propósito) – sujeito (ser) – objeto (realidade) está em constante interação, mediada pela contradição recíproca de modo que toda ideia tida como verdadeira pode ser rejeitada, em um ciclo de tese – antítese – síntese (onde a última torna a ser tese, perpetuando, assim, o processo). Desta forma, a dialética diz respeito a uma transformação contínua do ser. Aproximamo-nos desta ideia ao abordarmos o eterno devir como resultado de uma condição ambígua de, simultaneamente, ser/não ser, estar/não estar, nem aqui/nem ali. Este modo de habitar o mundo tanto subjetivo, quanto objetivo, onde experimenta-se os lugares de forma atipicamente peculiar, sem de fato os ocupar, desata o sentimento de permanente inadequação, expresso em deslocamentos constantes (FISCHER, 2014, p. 56). É a sensação que chamamos de *deslugar*.

Este artigo verifica a hipótese da existência de uma interface entre ambos conceitos na película em questão em relação ao espaço urbano diegético. Para isso, fazemos uma breve tentativa de revisão da dialética hegeliana a fim de, em seguida, apontar de que forma ela se inseriria na produção de Rivette tanto como crítico de cinema, quanto como cineasta. O próximo passo é a introdução do conceito de *deslugar*, ponto de partida para especularmos uma interface entre este e a dialética de Hegel, especialmente no que tange à compreensão do cinema sob tal perspectiva. Uma vez posto este arcabouço teórico, nos dedicamos à análise do *corpus* desta pesquisa, verificando em

seus elementos estéticos indicações de um sentimento de *deslugar*, possivelmente resultante das relações dialéticas que a capital francesa promove em sua organização espacial, evidenciadas nas imagens da película.

1. A CONTRADIÇÃO EM HEGEL

Ao longo de sua história, a filosofia testemunhou a atribuição de sentidos bastante diversos para o termo “dialética”, impossibilitando uma definição consensual. Destacam-se neste percurso quatro concepções relevantes, apontadas por Fernando Guimarães Ferreira (2013, p. 169) da seguinte forma: “a) a dialética como método da divisão (Platão); b) a dialética como lógica do provável (Aristóteles); c) a dialética como lógica (estóicos); e, por fim, d) a dialética como síntese dos opostos (Hegel)”. Por conta da extensão e do recorte deste estudo, no entanto, não nos debruçaremos sobre cada uma delas. Ainda assim, cabe contextualizar a dialética hegeliana antes de precisar sua manifestação no olhar de Jacques Rivette sobre o cinema e, finalmente, em *Le pont du Nord*.

Para isso, partiremos da concepção do filósofo alemão sobre o “ser” que, aqui, trataremos como “sujeito”. Segundo o mesmo, cada sujeito carrega um propósito inerente que caracteriza seu devir. Este propósito será chamado de “conceito” que, junto com o “sujeito”, compõe uma tríade cujo terceiro elemento é “objeto”, o qual seria, por fim, a realidade na qual sujeito e conceito se encontram e separam, afirmam e rejeitam-se (TAYLOR, 1975). Nesta conjuntura, a lógica formal, que afasta sujeito e objeto, é deixada de lado para dar lugar à união desses dois elementos, colocando lógica (ciência do pensar) e ontologia (ciência do ser) em um mesmo plano.

Ferreira (2013) explica que, seguindo este raciocínio, o filósofo rompe com o pensamento de seus antecessores ao lançar um novo olhar sobre a contradição. Se antes a dialética era tida como uma metodologia para mediar e solucionar conflitos travados entre duas ideias antagônicas, buscando a vitória de um argumento sobre o outro a fim de estabelecer uma verdade acabada em si, absoluta, em um plano puramente conceitual, agora ela se desloca para um estado cíclico, tornando-se um processo de superação contínua que transita entre racional e real repetidas vezes: um argumento dado como verdadeiro só poderia ser validado como tal em relação a determinado momento, sendo completamente passível de substituição perante sua contradição, da mesma forma que uma nova verdade *substituta* estaria sempre sujeita à rejeição, constituindo um processo de tese/antítese/síntese ou, em outras palavras, afirmação/negação/negação da negação. A dialética é, portanto, mais trajetória e menos conclusão. Nas palavras do pensador alemão em questão, “The realised purpose,

or concrete actuality, is movement and development unfolded. But this very unrest is the self”¹ (HEGEL, 1964, p. 83). Ela é, enfim, o próprio devir, cuja força motora é a oposição de ideias.

2. A QUESTÃO DA DIALÉTICA HEGELIANA NO CINEMA SEGUNDO JACQUES RIVETTE

De acordo com Morrey (2012), Jacques Rivette vê no cinema a possibilidade de trazer à tona questões filosóficas por meio de *seres movendo-se no espaço e tempo*. Posta de forma simplificada, esta condição parece coincidir com o mesmo princípio da dialética hegeliana, que caracteriza o ato de ser por sua eterna transitoriedade, virtual e real. Essa aproximação, aliás, não se dá apenas em conteúdo. O mesmo cineasta destaca a possibilidade de um empréstimo da dialética hegeliana para a compreensão da lógica da montagem, que ocorre por meio de um processo de contradições internas: a justaposição de imagens faz com que o significado do conteúdo de um *frame* supere o anterior, sendo que ele mesmo será superado por seu sucessor, formando uma cadeia de significados que se afastam e aproximam simultaneamente. Rivette compreende que a montagem em Eisenstein é determinada por uma ideia geral (um conceito) que se expressa por esse choque entre ideias interiores a cada plano e entre planos. Ainda sobre essa questão, o diretor e crítico francês vai além ao observar na própria história da montagem um processo dialético,

[...] *when Rivette sketches out the history of montage, it appears as a dialectical process in itself. Rivette identifies four stages, each of which affirms the former by negating it, in order to describe an ascending circle: 1) the invention of montage (Griffith, Eisenstein); 2) the ‘deviation’ of (p. 41) montage (Pudovkin, classical Hollywood editing); 3) the refusal of montage (Renoir, Rossellini, Welles); 4) the recuperation of montage (Resnais, Godard)*². (Rivette in Narboni et al 1969, p. 29 *apud* MORREY, 2012, p. 40-41).

A mesma perspectiva dialética estende-se à *mise-en-scène*, quando o diretor dispensa em sua crítica o antagonismo radical entre aquela e a montagem. Afinal, se Jean-Luc Nancy (1997) argumenta que, na perspectiva hegeliana, a forma (sujeito) nada mais é que a revelação (devir) do conteúdo (conceito), o mesmo pode se aplicar à estética cinematográfica, onde a *mise-en-scène*

¹ Tradução nossa: “O propósito realizado, ou a realidade concreta, é movimento e desenvolvimento revelados. Mas esta mesma agitação é o ser”.

² Tradução nossa: “[...] quatro estágios, dos quais cada um afirma o anterior ao negá-lo, a fim de descrever uma espiral: 1) a invenção da montagem (Griffith, Eisenstein); 2) o ‘desvio’ da montagem (Pudovkin, edição clássica de Hollywood); 3) a recusa da montagem (Renoir, Rossellini, Welles); 4) a recuperação da montagem (Resnais, Godard)”.

(sujeito) presta-se a expressar (de vir) a ideia do filme (conceito). Ao menos, é esse o sentido que Rivette revela em sua escrita para a revista *Cahiers du Cinema*, sustentando que

[...] *the art of mise en scène is simply finding the most suitable form for the content or idea that is being expressed in the film such that the exposition of that idea, the playing out of that content takes on an irrefutable logic, an imperishable sense of rightness. [...] When Rivette writes of an author he designates not so much the creative individual who directs actors and makes decisions about camera placement, but rather a unique point of view on the world (or, in more Hegelian terms, a concept or idea) that is expressed in and through mise en scène [...]*³ (MORREY, 2012, p. 38).

Os artigos de Rivette para a revista manifestam, de modo geral, essa forte predileção por um viés dialético na análise das películas de seus contemporâneos, conforme demonstra Morrey (2012). No entanto, não cabe aqui abordar estas análises, uma vez que este autor já se dedicou a tal empreitada. Nos limitaremos a resgatar alguns pontos de sua pesquisa no que tange à observação da manifestação da dialética hegeliana na prática de Jacques Rivette como cineasta, ilustrada por *Paris nous appartient* (1961), recorte que se justifica pela aproximação desta obra com *Le pont du Nord*, *corpus* do presente estudo. A respeito da relação entre ambos filmes, Mary M. Wiles (2012) levanta a hipótese – nunca confirmada pelo cineasta francês – de que, junto com *Out 1: Noli me tangere* (*Out 1: Não me toque*; 1971), eles compõem uma trilogia cujo denominador em comum é a caracterização de uma Paris na transição de décadas (de 1950 para 1960, de 1960 para 1970, e de 1970 para 1980).

O filme de 1961 acompanha a jornada da jovem Anne Goupil (Betty Schneider) na investigação da misteriosa morte – suposto suicídio – de um homem chamado Juan, conhecido dos amigos de Goupil. Estes, junto de seu irmão, instalam uma paranoia coletiva acerca do acontecimento, conspirando que a morte foi, na realidade, um assassinato cometido por *forças desconhecidas*, envolvidas com o que chamam de *sindicato da ditadura*, pois o falecido *sabia demais*. Em termos dialéticos, a ideia de um suicídio é uma tese, enquanto a crença de um homicídio representa uma antítese. No decorrer do filme, no entanto, as mesmas personagens que introduzem essa ideia a Anne

³ Tradução nossa: “[...] a arte da *mise-en-scène* é simplesmente encontrar a forma mais adequada para o conteúdo ou ideia sendo expresso no filme, de tal modo que a exposição dessa ideia, o desenrolar desse conteúdo, assumam uma lógica irrefutável, um senso de retidão impercível. [...] Quando Rivette escreve sobre um autor, ele designa não tanto o indivíduo criativo que dirige atores e toma decisões sobre a posição da câmera, mas sim um ponto de vista único sobre o mundo (ou, em termos mais hegelianos, um conceito ou ideia) que é expresso por meio da *mise-en-scène*”.

tentam dissuadi-la de sua busca, negando sua própria antítese que agora se torna uma síntese. Por fim, uma série de outros acontecimentos, e a própria contradição suspeita das personagens, indicam que talvez a tese conspiratória se confirme, refutando a síntese. O final de *Paris nous appartient* nada confirma. Assim, Rivette conduz uma película que objetiva menos resolver um mistério do que mostrar o desenrolar de sua investigação, pouco se importando com o resultado desta. É enfocando na transitoriedade de seres e ideias que o cineasta evoca a dialética de que fala Hegel, caracterizada pelo fluxo de mudanças provocadas por sucessivas contradições. Verificaremos este mesmo enfoque em *Le pont du Nord*, sem, no entanto, buscar aqui confirmar que a lógica dialética se faz presente em todas as obras de Rivette. Como nota Morrey, “Such an argument, in addition to being far beyond the scope of the present article, would doubtless be rapidly disproven”⁴ (2012, p. 43, tradução nossa).

3. UM CINEMA DE *DESLUGAR*.

A definição de *deslugar* requer antes a introdução de três outros conceitos: os de lugar antropológico, não-lugar e entre-lugar. Marc Augé (2010) refere-se aos lugares antropológicos⁵ como construções de espaços concretos e simbólicos de caráter relacional, histórico e identitário, enquanto define os não-lugares como o exato oposto disso. Esta última noção, segundo o mesmo autor, designa espaços de anonimato e não pertencimento, onde ocorrem interações efêmeras do cotidiano, características da pós-modernidade e, muitas vezes, mediadas por dispositivos deste período. São espaços de passagem: shoppings, táxis, hotéis, aeroportos. Por sua vez, os entre-lugares⁶ caracterizam espaços fronteiros, de negociação, pautados por relações de simultaneidade que articulam a intersecção de elementos de ordens opostas. Aqui, pertence-se a dois ou mais lugares, situa-se nas brechas que surgem entre a justaposição de um e outro.

Partimos parte da noção de não-lugar para delinear seu conceito de *deslugar*. Cabe aqui ressaltar que este, no entanto, ainda está inserido no longo percurso de descrição que cerca a experiência de conceituar uma ideia. Atentamos, também, para uma distinção essencial entre ambas

⁴ Tradução nossa: “[...] tal argumento, além de estar muito distante do escopo do presente artigo, sem dúvidas seria rapidamente refutado”.

⁵ “Denomina-se lugar antropológico ao espaço 1) identitário “nascer é nascer num lugar, ser designado à residência. Nesse sentido, o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual” (AUGÉ, p.52); 2) relacional, articulado em uma teia de relações e configurado em acordo com determinada identidade – definida pelos acontecimentos de seu passado e de seu momento presente e, em certa extensão, parece-me, também por suas perspectivas de futuro “num mesmo lugar podem coexistir elementos distintos e singulares, sem dúvida, mas sobre os quais não se proíbe pensar nem as relações nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum”; e 3) histórico, detentor de uma história “o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima (...) é histórico na exata proporção em que escapa à história como ciência” (FISCHER, 2010, p. 145).

⁶ “[...] são sítios onde se articulam elementos do passado e do presente, do interior e do exterior, da inclusão e da exclusão: caracterizam-se pelo interstício, pela fenda, pela brecha” (FISCHER, 2010, p. 146).

formulações: se a natureza do não-lugar é topológica, física ou virtualmente, podendo deslocar-se para uma dimensão psicológica-intelecto-emocional, o *deslugar* pertence exclusivamente à última. Não-lugar é espaço, *deslugar* é situação. Este conceito também se distancia da noção de entre-lugar à medida em que neste a simultaneidade se manifesta como coexistência, enquanto no *deslugar* a simultaneidade se caracteriza por um estado de indefinição (FISCHER, 2014).

A situação de *deslugar* é da ordem do *des*-ajuste, *des*-conforto, *des*-assossego, da *des*-conexão. Se relaciona com a ideia de não-lugar no que tange à posição do sujeito de estar em um espaço sem ocupá-lo, ou seja, sem manter vínculos relacionais, identitários e históricos – lacuna que abre caminho para este sentimento de impertinência, ser sem ser, estar sem estar, pertencer sem pertencer. Há, aí, um estranhamento, que podemos descrever, em termos freudianos, como o que diz respeito ao familiar que foi reprimido, que já não se conhece mais. Nos dedicamos à observação desta condição de *deslugar* na sétima arte, identificando um cinema que

[...] se volta, simultaneamente, para o interior e para o exterior, revestido de um caráter marcado pela afirmação e/ou reconfiguração de valores que permeiam as camadas da intimidade e da interioridade, tanto no âmbito do social quanto naquilo que tange à esfera do pessoal/individual. Paradoxalmente, articula-se entre interioridades que, por vezes, revelam-se como espaços de devassamento e exterioridades que se mostram, eventualmente, acolhedoras e aconchegantes [...] (FISCHER, 2014, p. 160).

Das diegeses contaminadas por esses interiores e exteriores, surge uma estética fílmica onde o não-dito se traduz em dicotomias imagéticas de rapidez e lentidão, silêncio e grito, luz e sombra, estagnação e deslocamento. Liberdade e clausura. Caracteriza-se aí um cinema de devir, instalado em cotidianos frequentemente situados em espaços urbanos de contemporaneidade (FISCHER, 2014).

4. POSSÍVEIS INTERFACES TEÓRICAS: O *DESLUGAR* E A DIALÉTICA HEGELIANA.

Começamos esta tentativa de aproximação conceitual com uma formulação que abre caminho para tal interpretação:

[É do não pertencimento no pertencimento] que vem o desconforto, a presença de ambigüidades [sic] desconcertantes e desestabilizadoras e a confusão de fluxos no *deslugar* – além da *permanente tensão resultante do atrito* entre linhas de força que se alternam em *correntes de impossibilidade/possibilidade/despossibilidade* (FISCHER, 2010, p. 147, grifo nosso).

Analisando o trecho a partir de uma perspectiva dialética, pensamos ser possível traçar uma analogia entre essa “*permanente tensão resultante do atrito*” e o permanente devir resultante da

contradição que encontramos em Hegel. Da mesma forma, as “*correntes de impossibilidade/possibilidade/despossibilidade*” parecem configurar um processo de tese/antítese/síntese. Seguindo esse raciocínio, propomos a seguinte hipótese: quando o indivíduo (sujeito) está em um lugar e tem condições de ocupá-lo (tese) mas não o faz (antítese), instala-se entre ele e o espaço em que se encontra (objeto) um atrito (contradição), criando um sentimento de desencaixe (conceito) que coloca o ser em situação de *deslugar* (síntese). Esta situação lança o sujeito em um deslocamento (dever) na busca de um novo espaço que possa de fato ocupar, de modo que, ao encontrá-lo, o sucesso ou não desta tentativa faz da síntese uma nova tese.

As próprias ambiguidades que caracterizam o conceito de *deslugar* parecem constituir, em si, um processo dialético: quando falamos de ser sem ser, estar sem estar, pertencer sem pertencer, temos então uma situação contraditória de afirmação/negação simultânea e constante, de modo que o resultado dela seja a negação da negação. Ou seja, o *deslugar* é a negação desta condição de desajuste (que por si só já é uma negação), o não se conformar com o desencaixe. Ademais, se o cinema de *deslugar* é marcado pela articulação entre interioridades e exterioridades, não estaria Hegel falando de um movimento análogo ao apontar a dialética como um processo contínuo de articulação entre conceito, sujeito e objeto? A aproximação teórica entre ambos os conceitos parece ainda mais plausível quando descrevemos o *deslugar* como uma forma objetiva e subjetiva de habitar o mundo, uma contradição que coloca, assim como a dialética, racional e real no mesmo plano.

Enquanto é em condição de *deslugar* que o ser experimenta o devir em seu mais puro estado, a dialética é o devir em si, uma vez que se ocupa deste constante tornar-se. Da mesma forma, em *Le pont du Nord*, vemos Rivette enfatizar a trajetória ao invés da conclusão. Deste percurso imergem imagens dialéticas de liberdade em clausura e clausura em liberdade, as quais analisaremos a seguir buscando elementos de uma estética fílmica de *deslugar*.

5. IMAGENS DE *DESLUGAR*: A DIALÉTICA DE LIBERDADE/CLAUSURA EM *LE PONT DU NORD*.

Os elementos dialéticos que serão apresentados se limitam àqueles atinentes à noção de liberdade/clausura, haja vista que o filme traz, ainda, muitos outros que não poderão ser aqui explorados por uma questão de recorte e extensão da pesquisa. Ainda por este último motivo, selecionamos sequências específicas para cada elemento a ser abordado, mesmo que muitas outras cenas de igual simbolismo possam ser encontradas no filme – analisar todas elas seria tarefa para um trabalho mais extenso e aprofundado.

Le pont du Nord se passa em uma Paris marginal, acompanhando a trajetória de Baptiste e Marie pela cidade por quatro dias. A primeira personagem é uma jovem de comportamento afetado a respeito da qual quase nada se sabe, exceto pela sua evidente crença obstinada de que está sendo constantemente observada. A segunda, uma mulher claustrofóbica que acaba de sair da prisão e deseja se unir com seu namorado, Julien, o qual sobrevive de apostas em jogos. Sempre em movimento, cada uma a seu modo e por motivos distintos, as até então desconhecidas se encontram por acaso (ou destino?) três vezes, até que, por insistência de Baptiste, seguem perambulando juntas. Com a descoberta de que Julien está envolvido em algum esquema, Marie e Baptiste iniciam uma investigação que as leva ao encontro de dois mapas ligados a Julien e um homem misterioso, suposto Max, sendo um deles o da capital francesa. Seguindo as indicações, elas iniciam uma jornada pela cidade que simula o Jogo do Ganso, cujo destino é a ponte do Canal de l'Ourcq, local de desfecho da trajetória de Marie.

Começamos pelas sequências de movimento, que pressupõe liberdade (no sentido de não ter sua ação impedida). Girando em 360°, ao lado de uma rotatória, a câmera varre Paris, vista em plano geral; a primeira imagem do filme é constituída por vários carros em trânsito constante. Ao final de seu movimento, uma mobilete entra em cena, pilotada por Baptiste. Esta sai da rotatória e para a moto no meio da rua ao lado; vemos seu rosto em plano médio, enfatizando seu olhar. Em seguida, em um movimento que parece simular a visão que a personagem tem, a câmera novamente faz uma volta completa ao redor de si mesma, revelando agora barracas de feira, pessoas andando, carros transitando. Marie aparece pela primeira vez também sobre um veículo em movimento, sentada atrás da carroceria de um caminhão. Ela desce e se coloca em movimento pelas ruas, sem rumo específico. Logo se senta em um banco, onde permanece sem se mover, sentindo o sol bater em seu rosto de olhos fechados, enquanto carros e pessoas continuam movendo-se em constância ao seu redor. Notemos também a sequência onde as personagens se engajam em um debate antagônico sobre acaso e destino, fazendo uma longa caminhada na qual sobem e descem escadas e ruas onde tudo que as cercam são paredes, pedras e carros estacionados; enquanto elas se movem, tudo ao redor permanece inerte.

Figura 1 - Movimento/inércia.



Fonte: *Frames* do filme *Le pont du Nord* (Jacques Rivette, 1981).

Nessas três seqüências – que, estruturalmente, se repetem ao longo do filme –, Rivette introduz no interior das cenas uma dinâmica constante. Se Marie e Baptiste não se movimentam, carros e pessoas ao redor delas o fazem; se o ambiente é inerte, elas se põem a caminhar incessantemente; se nem as personagens, nem os elementos ao redor delas se movem, então a câmera se lança em ação; por fim, em algumas seqüências, tudo acontece ao mesmo tempo (carros, personagens e câmera vêm e vão). A própria discussão sobre acaso e destino é análoga à questão de movimento/inércia e, conseqüentemente, liberdade/clausura, uma vez que no acaso tudo flui, enquanto o destino fecha-se em seu determinismo. Desta forma, o mundo exterior diegético aponta para um estado interior ao sujeito, descrito por Hegel (1964) como uma *autoatividade*, uma vez que ele não é um ponto fixo.

Movimentando-se para cima e para baixo na maioria das cenas, as protagonistas passam por muitos espaços momentaneamente, sem nunca os ocupar, pois são não-lugares: ruas, escadas, pontes, cinema, metrô. Não os ocupam por não conseguir, como indica a própria fala de Marie: “Desde esta manhã, não consigo ficar em lugar algum. O espaço aberto me incomoda”. Ao mesmo tempo, a personagem é incapaz de habitar espaços fechados, por conta de sua claustrofobia. Quando quer comprar um *croissant*, abre a porta de entrada da padaria e detém-se no limiar, de forma que parte de seu corpo se coloca dentro do estabelecimento, e outra parte permanece na calçada. Não se sente bem nem no aberto, nem no fechado, sugerindo sua provável situação de *deslugar* no mundo. Baptiste parece experimentar do mesmo sentimento, uma vez que demonstra se sentir permanentemente observada, quase que perseguida, no espaço aberto, mas afirma que os espaços fechados compartilham desta vigilância absoluta. E, atormentadas por esta condição psicológica, se lançam em deslocamento – não pela primeira vez, pois descobrimos, passada mais de metade da película, que

Baptiste vem do que chama de “*algum lugar no ponto final*”, assim como em meados da história, Marie relata que já esteve por anos em diversos países da Europa. Aparentemente, nenhuma delas pertencera a lugar algum; encontram-se, ambas, ainda em busca de um *lugar ao sol* – procura que a ex-prisioneira demonstra intenção de continuar, quando diz a Max que quer sumir para o fim do mundo com Julien, para muito longe de Paris.

As cenas descritas a seguir, por sua vez, tratam de Paris como uma cidade cuja imensidão, paradoxalmente, enclausura. Essa sensação contraditória ganha vida por meio de planos gerais que mostram espaços abertos, amplos, porém sempre obstruídos. Frente à infinidade do céu azul, vemos ora postes de luz, ora (e com certa regularidade) guindastes de demolição e construção civil, ora monumentos imponentes como o Arco do Triunfo, ora prédios largos, altos, repletos de janelas, ora edificações deterioradas ou em processo de demolição – enfim, nunca a abertura do céu por si só: sempre o céu entrecortado, antitéticas imensidões espremidas que se alojam por entre brechas⁷.

As ruas são largas, mas ocupadas o tempo todo por veículos e pessoas. As personagens se deparam, também, com muros imensos, imponentes, que encurralam e dominam; espaços que frequentemente ostentam cartazes publicitários que Baptiste tenta destruir: ao ver uma pessoa carregando um deles com a ilustração de um homem de olhar fixo, a personagem saca do bolso um canivete e parte para o ataque, mas é impedida por Marie, que o faz a fim de preservar quem carrega o objeto. Indignada, Baptiste deixa o local e, logo em seguida, já então sozinha, depara-se com um imenso cartaz afixado em um muro, de onde uma figura feminina fita diretamente o observador. Desta vez, Baptiste consegue rasgar os olhos de papel com seu canivete – ato que repete mais tarde, e sucessivamente, quando encontra uma série de cartazes publicitários iguais, dispostos lado a lado. Do mesmo modo, a personagem estabelece uma espécie de rivalidade com as estátuas da cidade: em um giro de 360°, a câmera acompanha o movimento de Baptiste e sua moto ao redor de uma rotatória ornamentada por estátuas de leões em posição de ataque. A montagem intercala o olhar que os animais de pedra lançam à jovem com a mirada desta em direção às estátuas. Após dois giros, em um movimento de *travelling* horizontal, a câmera continua mostrando outras estátuas de leões, sempre intercalando seus olhares com o da personagem, em uma sequência que dura mais de um minuto. As

⁷Trata-se, ali, da imagem de um céu que se dá a ver como, por exemplo, acontece em *Bom dia* (Yasujiro Ozu; Japão, 1959): “Sobre as cabeças, eventualmente, tiras de céu azul esbranquiçado surgem nas brechas, por entre platibandas, por entre telhados, por entre postes e fios de luz”; ou como aquele que se estende sobre as personagens de *O céu de Suely* (Karim Aïnouz; Brasil, 2006): “um céu aprisionador tingido de um azul incandescente [...] interiores a contrastar com o excesso de exteriores, de paisagens abertas para o desabrigo e o sufoco sugerido pela quentura laranja-avermelhada [...] do azulão inclemente que tinge o firmamento [...] configurado ora pelo excesso de interiores [...] ora pelo excesso de abertura” (FISCHER, 2010; pp. 321-4).

imagens de estátuas e seus olhares petrificados reiteram-se em no decorrer da narrativa fílmica, por vezes em contra-*plongée*, assim adquirindo imponência.

Enquanto Baptiste enfrenta seus rivais *voyeurs*, Marie enfrenta seus fantasmas da prisão: na primeira cena em que aparece, logo após desembarcar de um caminhão, ela logo fica face a face com a grade de uma estação de metrô, observando o que há do outro lado por entre as barras. Pouco tempo depois, é apoiada nas grades de outra estação que ela se acomoda para comer seu *croissant*; ao erguer-se, ampara-se nelas. Grades e cercas são recorrentes ao longo do filme, de modo que ou elas se colocam entre a câmera e as personagens, ou vemos as personagens apoiadas nestes tipos de estrutura, que eventualmente também aparecem em planos isolados. A Paris em que as pessoas supostamente andariam desimpedidas parece aprisionar pela circularidade: o contorno no mapa da cidade que as personagens roubaram de Julien forma uma esfera irregular, demonstrando uma forma que, com a divisão dos espaços em *casas* do tabuleiro do Jogo do Ganso, leva a um movimento espiral. Assim, o andar em círculos das personagens não as lança em movimento tangencial para fora dessa zona de clausura. Quando Max vai ao encontro de Marie e Baptiste no Labirinto, antes de aconselhar a primeira sobre a conduta de Julien e o risco em que ela está se colocando, ele se detém em Baptiste afirmando que Paris é pequena para pessoas que, como eles dois, andam em círculos. Essa circularidade também é expressa pelos movimentos da câmera, quando Rivette gira com ela em 360° em cenas aqui já descritas, dentre outras semelhantes.

Figura 2: Imensidão/clausura.



Fonte: *Frames* do filme *Le pont du Nord* (Jacques Rivette, 1981), reprodução das autoras.

No conjunto de *frames* acima, a dialética de liberdade/clausura fica evidente quando Rivette insere nestas imagens todas as condições para o desprendimento das personagens, mas, simultaneamente, impõe obstáculos. Baptiste, ao mesmo tempo em que é dona de si, se sofre limitações ao enxergar o mundo pelas lentes de uma espécie de paranoia: sente-se constantemente enfrentando o olhar de uma cidade *voyeur*, de vários *Max* que “querem comer-nos com os olhos”, afirma. A jovem possivelmente encontra-se em *deslugar* ao estar na cidade sem se integrar a ela, negando tudo que a constitui – mas sem afastar-se dali.

Enquanto isso, Marie, em seus quatro primeiros dias de liberdade após um ano encarcerada, ainda não consegue se livrar das grades: situa-se, desta vez, do outro lado delas, mas ainda assim as barras não saem de seu campo de visão – a personagem está envolta em uma sensação de estar nem presa, nem livre. Mais uma vez, também parece estar em *deslugar*. Sua possível condição é revelada pela sequência em que as personagens pernoitam no cinema: quando decidem adentrar a sala, Baptiste nota que o filme em cartaz naquela noite chama-se *Les grands espaces (Da terra nascem os homens; 1958)*, de William Wyller. Elas entram com intenção de sentar na primeira fileira a fim de que Marie não veja as paredes e, assim, não seja acometida por sua claustrofobia. A câmera não as acompanha, de maneira que a montagem nos transporta logo para o amanhecer do terceiro dia, na porta de saída do cinema. Antes de vermos as personagens saírem por ela, Rivette sutilmente atenta para este jogo de liberdade/clausura ao mostrar um funcionário do local substituindo o cartaz do filme anterior pelo de uma obra chamada *La prisonnière (A Prisioneira; 1986)*, de H.G. Clouzot, que exhibe uma corrente e uma boca cor de rosa; no exato momento em que o cartaz está sendo afixado, Marie sai do cinema respirando com dificuldade. O plano sugere que a ex-prisioneira é incapaz de aceitar e ocupar sua posição de liberdade impedida não pelas delimitações espaciais da cidade, mas sim pelas barreiras impostas por sua própria mente. O céu aberto está ali, mas não pode ser fruído sem obstruções. As personagens se deslocam sem dificuldades por Paris, porém não chegam a lugar algum – movimentam-se sem sair do sítio em que se encontram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contradição mostra-se instalada no cerne de *Le pont du Nord*: em um mesmo plano, temos dinâmica e inércia, soltura e aprisionamento. *Deslugar?* Afirmação de movimento e liberdade negada pela estagnação e clausura, resultando em um sentimento de desajuste que é, por si só, uma recusa de encaixe em determinada situação; tese, antítese e síntese. Emprestamos aqui a observação de Acir Dias da Silva & Eder José dos Santos (2009, p. 4) sobre *O céu de Suely* (Karim Aïnouz; 2006), bastante pertinente à nossa análise: o filme é atravessado pelo paradoxo de um movimento preso, um

embate entre o que é da natureza do movimento e o que a anula. Se temos em Hegel (1964) uma *autoatividade*, ela parece ser cerceada por barreiras que as próprias mentes das personagens impõem – paranoia conspiratória em Baptiste, claustrofobia em Marie.

Quando entendemos os *deslugares* como “instâncias germinais de movimento e abertura em contraposição à esterilidade da estagnação e da clausura” (FISCHER, 2014, p. 167), remetemos à modalidade de perambulação empreendida pelas protagonistas do filme, que se agitam motivadas pela insatisfação com suas condições de prisioneiras de si mesmas. O movimento imaginado em *Le pont du Nord* revela-se uma tentativa de as personagens libertarem-se das próprias amarras. Assim como em *Paris nous appartient*, no entanto, não sabemos o desfecho da situação que pauta a trama: enquanto o futuro de Baptiste não é relevado ao final do filme, a morte de Marie pode representar tanto uma superação de sua condição de claustrofobia quanto uma clausura definitiva. Neste sentido, Morrey (2012, p. 49), conclui:

*As a result, Rivette's cinema has affirmed itself, perhaps more than any other, as a cinema of process in which the value is in the inevitable and often circular playing out of an idea, rather than in the solution offered to a problem. Perhaps the true proximity between Jacques Rivette's film criticism and his film practice can be summed up by this line from Philippe Demonsablon, discussing the work of Fritz Lang, but which could be equally applied to the whole of Rivette's cinema: 'the film's task is to describe a labyrinth, not to deliver its secret, which is none of its concern'*⁸ (DEMONSABLON, 1981, 24, apud MORREY, 2012, p. 49).

A tentativa de aproximação entre os conceitos de dialética hegeliana e *deslugar* aqui proposta parece, por ora, dar-se como satisfeita em *Le pont du Nord*, uma vez que demonstramos que o permanente movimento de devir de Marie e Baptiste, o qual faz parte do fundamento teórico de Hegel, possivelmente é impulsionado por um sentimento de *deslugar* que nasce nas brechas das contradições vivenciadas pelas personagens, graças à constante oposição entre suas disposições psicológicas e as disposições espaciais que formam a cidade de Paris.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Campinas: Pápirus, 2010.

⁸Tradução nossa: “Como resultado, o cinema de Rivette se afirma, talvez mais do que qualquer outro, como um cinema de processo, no qual o valor está no desenrolar inevitável e frequentemente circular de uma ideia, ao invés da solução oferecida a um problema. Talvez, a verdadeira proximidade entre a crítica filmica e a prática cinematográfica de Jacques Rivette possa ser resumida por esta frase de Philippe Demonsablon discutindo o trabalho de Fritz Lang, mas que poderia igualmente ser aplicada ao cinema de Rivette como um todo: ‘a tarefa do filme é descrever um labirinto, não entregar seu segredo, o qual não lhe diz respeito’”.

FERREIRA, Fernando G. **A dialética hegeliana**: uma tentativa de compreensão. Rev. Estudos Legislativos, Porto Alegre, ano 7, n. 7, p. 167-184, 2013. Disponível em: <http://submissoes.al.rs.gov.br/index.php/estudos_legislativos/article/view/112/pdf>. Acesso em: 13 jul. 2019.

FISCHER, Sandra. **‘Pai e filha’, ‘Não por acaso’**: cotidiano, lugar e *deslugar*. Significação: revista de cultura audiovisual, v. 34. São Paulo: Annablume, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68118>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

_____. “Azuis de Ozu e de Aïnouz: clausura e deslocamento”. In: Fabris, M.; Et al. (Orgs). **X Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo, Socine. 2010. Disponível em: <http://www.socine.org.br/livro/X_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2019.

_____. **‘O palhaço’ silencioso, melancólico, ‘Somewhere’, perplexidades**: o *deslugar* no cinema contemporâneo. RUMORES – revista online de comunicação, linguagem e mídias. N. 15, v. 8, jan./jun. 2014.) São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/83571>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

HEGEL, Georg W. F. **The phenomenology of mind**. Londres: Allen and Unwin, 1964.

MORREY, Douglas. **To describe a labyrinth**: dialectics in Jacques Rivette’s film theory and film practice. Film-Philosophy, Vol. 16, ed. 1, p. 30-51, 2012. Disponível em: <<https://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/film.2012.0003>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

NANCY, Jean-Luc. **Hegel**: l’inquiétude du négatif. Paris: Hachette, 1997.

SILVA, Acir D.; SANTOS, Eder J. **Memória e esquecimento em O Céu de Suely**. BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Vol. 1, p. 1-13. 2009. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-eder-o-ceu.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2019.

TAYLOR, Charles. **Hegel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

WILES, Mary M. **Jacques Rivette (Contemporary film directors)**. Champaign, IL (EUA): University of Illinois Press, 2012.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Projeto “Cinema brasileiro, contemporaneidade, cotidianos: imagens do *deslugar*”. Coordenação: Profa. Dra. Sandra Fischer.

Fontes de financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Apresentação anterior: não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: não se aplica.

Natália Lago Adams

Doutoranda no Programa de Ciências da Comunicação da Universidade Lusófona (Lisboa, Portugal). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (2020) da Universidade Tuiuti do Paraná (Curitiba, Brasil), no qual foi bolsista da CAPES e CNPq.

E-mail: natalialagoadams@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9956-5970>

Sandra Fischer

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP); pós-doutora em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Coordenadora e docente titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa *Eikos - Imagem e Experiência Estética* (CNPq-PPG CineAv / Unespar).

E-mail: sandrafischer@uol.com.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7891-6420>