

---

## **Imagens de Deslugar: A Dialética de Liberdade/Clausura em ‘Le Pont du Nord’<sup>1</sup>**

Natália Lago ADAMS<sup>2</sup>

Sandra FISCHER<sup>3</sup>

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

### **RESUMO**

Este artigo apresenta uma análise do longa-metragem ‘Le pont du Nord’ (1981), dirigido por Jacques Rivette, buscando identificar uma estética de deslugar expressa na dialética (aqui abordada sob uma perspectiva hegeliana) de suas imagens de liberdade em clausura e clausura em liberdade. Parte-se do pressuposto de que ambas formulações se interseccionam: enquanto Hegel (1964) identifica a contradição como mola propulsora de um estado permanente de transitoriedade, da infindável evolução da verdade no ‘processo do tempo’, o conceito de deslugar, de forma semelhante, se caracteriza por uma relação de ambiguidades e contradições, nem/nem, que resulta em um eterno devir do sujeito (FISCHER, 2010).

**PALAVRAS-CHAVE:** deslugar; dialética hegeliana; Jacques Rivette; Le pont du Nord.

### **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, mas que se estende a um nível existencial. Por meio da movimentação constante das personagens, 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

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2018.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Comunicação e Linguagens do PPGCom-UTP. E-mail: [natalialagoadams@gmail.com](mailto:natalialagoadams@gmail.com)

<sup>3</sup> Doutora em Ciências e Comunicação pela ECA-USP e pós doutora em Cinema pela ECO-UFRJ. Atualmente, é coordenadora do PPCom-UTP, programa em que atua como docente e pesquisadora. E-mail: [sandrafischer@uol.com.br](mailto:sandrafischer@uol.com.br).

---

Wilhelm Friedrich Hegel, o 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 antropológicos de forma atípica, 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 de que forma ambos conceitos se relacionam na película em questão. Para isso, fazemos uma breve revisão da dialética hegeliana a fim de, em seguida, apontar de que forma ela se insere 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 traçarmos 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, apontando em seus elementos estéticos indicações de um sentimento de *deslugar*, resultante das relações dialéticas observadas nas imagens.

### **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 objeto 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 objeto seria, por fim, a realidade onde 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, “o propósito realizado, ou a realidade concreta, é movimento e desenvolvimento revelados. Mas esta mesma agitação é o ser” (HEGEL, 1964, p. 83, tradução nossa). Ela é, enfim, o próprio devir, cuja força motora é a oposição de ideias.

---

## 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 – seres movendo-se no tempo e espaço – coincide 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 autor 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 cineasta francês vai além ao observar na própria história da montagem um processo dialético, quando identifica

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) (Rivette in Narboni et al 1969, p. 29 apud MORREY, 2012, p. 40-41, tradução nossa).

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 se aplica à estética cinematográfica, onde a *mise-en-scène* (sujeito) presta-se a expressar (devir) 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

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 imperecível. [...] 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 (MORREY, 2012, p. 38, tradução nossa).

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 – supostamente um suicídio – de um homem chamado Juan, conhecido dos amigos de Goupil. Seu irmão e amigos 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, os mesmos personagens que introduzem essa ideia a Anne 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, “tal argumento, além de

estar muito distante do escopo do presente artigo, sem dúvidas seria rapidamente refutado” (2012, p. 43, tradução nossa).

### **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 antropológicos<sup>4</sup> 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-lugares<sup>5</sup> 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 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

---

<sup>4</sup> “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).

<sup>5</sup> “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).

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 ocupa-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).

### **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, é 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 leitura: 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 encontra-lo, o sucesso ou não desta tentativa faz da síntese uma nova tese.

As próprias ambiguidades que caracterizam o conceito de *deslugar* constituem, 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 mesmo processo 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 dever em seu mais puro estado, a dialética é o dever 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*.

### **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, que 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”. Seguindo as indicações, elas iniciam uma jornada que simula o “Jogo do Ganso”, cujo destino final 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 a cidade, vista em plano geral; a primeira imagem do filme é constituída por vários carros em trânsito constante. Ao final de seu movimento, uma motoneta entra em cena, pilotada por Baptiste. Ela 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 sequências – 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 sequências, 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. E 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 da padaria e para no meio dela, deixando parte de seu corpo dentro do estabelecimento, parte na rua. Não se sente bem nem no aberto, nem no fechado, indicando sua provável situação de *deslugar* no mundo. Baptiste experimenta 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 – a continuação dele, pois descobrimos, passada mais de metade da película, que Baptiste vem de “algum lugar no ponto final”, assim como em meados da história, Marie conta que já esteve por vários anos no estrangeiro, em vários países da Europa. Ou seja, nunca pertenceram a lugar algum, ainda estão em busca de um “lugar ao sol” – uma 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 o céu por si só. 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. Suas paredes frequentemente trazem cartazes publicitários que são atacados por Baptiste: ao ver uma pessoa carregando um deles com a ilustração de um homem de olhar fixo, a personagem tira seu canivete do bolso e parte para atacar, mas é impedida por Marie, que o faz a fim de preservar quem carrega o objeto. Indignada, a jovem deixa o local e, logo em seguida, agora sozinha, encontra novamente um imenso cartaz em um muro, que tem a ilustração de uma mulher cujo olhar também fita diretamente. Desta vez, Baptiste consegue rasgar olhos de papel com o canivete – ato que repete mais tarde, desta vez sucessivamente, quando se depara com uma série de cartazes publicitários iguais, lado a lado. Do mesmo modo, a personagem trava uma 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 eles lançam à jovem com seu próprio olhar em direção às estátuas. Depois de dois giros, em um movimento de *travelling* horizontal a câmera continua mostrando outras estátuas de leões, ainda intercalando seus olhares com o da personagem, em uma sequência que dura mais de um minuto. As estátuas e seus olhares petrificados continuam aparecendo entre

diferentes planos no decorrer da história, por vezes em *contra-plongée*, demonstrando imponência.

Enquanto Baptiste enfrenta seus rivais *voyeurs*, Marie enfrenta seus fantasmas da prisão: na primeira cena em que aparece, logo após descer do caminhão, ela logo fica face a face com a grade de uma estação de metrô, observando o que há do outro lado delas por entre suas barras. Pouco tempo depois, é apoiada nas grades de outra estação que ela come seu *croissant*, e levanta segurando-se nelas. Essas grades e cercas são recorrentes ao longo do filme: ou elas se colocam entre a câmera e as personagens, ou vemos estas apoiadas nestes tipos de estrutura, que também aparecem em planos isolados eventualmente. A Paris em que supostamente as personagens andam desimpedidas também aprisiona pela circularidade: o contorno no mapa da cidade que as personagens roubaram de Julien forma uma esfera irregular, demonstrando uma circularidade 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 um 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 dizendo 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).

No conjunto de cenas acima, a dialética de liberdade/clausura fica evidente quando Rivette insere nestas imagens todas as condições para o desprendimento das personagens, mas também impõe obstáculos. Ao mesmo tempo em que Baptiste é dona de si, ela se limita ao ver o mundo pelas lentes de uma espécie de paranoia, está constantemente enfrentando o olhar de uma cidade *voyeur*, de vários “Max” que, segundo sua própria fala, “querem comer-nos com os olhos”. A jovem possivelmente está em *deslugar* ao estar na cidade sem se integrar a ela, negando tudo que a constitui.

Enquanto isso, Marie, em seus quatro primeiros dias de liberdade após um ano encarcerada, ainda não consegue se livrar das grades. Está, 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 condição é evidenciada pela sequência em que as personagens pernoitam no cinema: quando decidem entrar nele, 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 o plano 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, cuja traz a ilustração de uma corrente e uma boca cor de rosa; neste exato momento em que o cartaz está sendo fixado, Marie sai do cinema respirando com dificuldade. O plano demonstra que a ex-prisioneira não é capaz de aceitar e ocupar sua liberdade não pelas delimitações espaciais da cidade, mas sim por causa de sua própria mente. O céu está ali, mas não pode ser visto sem obstruções. As personagens se deslocam sem dificuldades em Paris, porém não chegam a lugar algum – movimentam-se sem sair do lugar.

## Conclusão

A contradição está 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 encaixar-se em tal 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 Ainouz; 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 é cerceada por barreiras que as próprias mentes das personagens impõem – paranoia conspiratória em Baptiste, claustrofobia em Marie.

Quando conceituamos os *deslugares* como “instâncias germinais de movimento e abertura em contraposição à esterilidade da estagnação e da clausura” (FISCHER, 2014, p. 167), remetemos a este tipo de perambulação que as protagonistas do filme empreendem, motivada por uma insatisfação com suas condições de prisioneiras de si mesmas. O movimento em ‘Le pont du Nord’ é uma tentativa de libertar-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 no final do filme, a morte de Marie pode representar tanto uma superação de sua condição de claustrofobia e *deslugar*, quanto uma clausura definitiva. Neste sentido, Morrey (2012, p. 49, tradução nossa), conclui:

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 fílmica e a prática cinematográfica de Jacques Rivette possa ser resumida por esta frase de Philippe Demonsablon discutindo o trabalho de Fritz Lng, 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’ (Demonsablon, 1981, 24).

A aproximação entre os conceitos de dialética hegeliana e *deslugar* aqui proposta é, portanto, verificada com sucesso 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, é impulsionado por um sentimento de *deslugar* que nasce nas brechas das contradições vivenciadas pelas personagens.

---

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Campinas: Papirus, 2010.
- FERREIRA, F. G. **A dialética hegeliana**: uma tentativa de compreensão. Rev. Estudos Legislativos, Porto Alegre, ano 7, n. 7, p. 167-184, 2013.
- FISCHER, S. **‘Pai e filha’, ‘Não por acaso’**: cotidiano, lugar e *deslugar*. Significação: revista de cultura audiovisual, v. 34. São Paulo: Annablume, 2010.
- \_\_\_\_\_. **‘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.
- HEGEL, G. W. F. **The phenomenology of mind**. Londres: Allen and Unwin, 1964.
- MORREY, D. **To describe a labyrinth**: dialectics in Jacques Rivette’s film theory and film practice. Film-Philosophy, Vol. 16, ed. 1, p. 30-51, 2012.
- NANCY, J.-L. **Hegel**: l’inquiétude du négatif. Paris: Hachette, 1997.
- SILVA, A. D.; SANTOS, E. J. **Memória e esquecimento em O Céu de Suely**. BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Vol. 1, p. 1-13. 2009.
- TAYLOR, C. **Hegel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- WILES, M. M. **Jacques Rivette (Contemporary film directors)**. Champaign, IL (EUA): University of Illinois Press, 2012.