



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

Dalenogare, Waldemar  
Escuridão, resistência e silêncio em *Le silence de la mer*, de Jean-Pierre Melville  
Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol.  
46, núm. 52, 2019, Julho-Dezembro, pp. 210-228  
Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2019.149108

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765276010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://redalyc.org)

UABM [redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Informação Científica Redalyc  
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal  
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto



# Escuridão, resistência e silêncio em *Le silence de la mer*, de Jean-Pierre Melville

*Darkness, resistance and silence in Jean-Pierre Melville's Le silence de la mer*



Waldemar Dalenogare Neto<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Desenvolve pesquisas sobre a relação entre política e cinema. Diretor do Centro de Estudos do Cinema Soviético (Cinesov) e membro da Academia Brasileira de Cinema. E-mail: waldemardn@gmail.com

**Resumo:** este artigo busca desenvolver reflexões acerca do filme *Le silence de la mer*, dirigido por Jean-Pierre Melville e lançado em 1949. Propõe-se uma articulação entre a estética, representada pela escuridão, a narrativa, desenvolvida no silêncio, e a resistência francesa na Segunda Guerra Mundial, pela história adaptada da obra homônima de Jean Bruller, para analisar como o diretor quebra com um padrão fílmico que havia entrado em vigor no período pós-guerra.

**Palavras-chave:** análise fílmica; cinema francês; resistência.

**Abstract:** this article seeks to develop reflections on the film *Le silence de la mer*, directed by Jean-Pierre Melville and released in 1949. It proposes a link between aesthetics, represented by darkness, narrative, expressed in silence, and the French resistance in World War II in the adapted story of the homonymous work of Jean Bruller, to analyze how the director disrupts with a filmic pattern which had come into use in the post-war period.

**Keywords:** film analysis; French cinema; resistance.

## A Resistência francesa e o cinema

A experiência traumática da França de Vichy e da Ocupação Nazista na França desencadeou uma discussão nacional sobre a reconciliação entre os franceses no final da década de 1940. Enquanto colaboracionistas eram julgados pelos seus crimes durante a *épuration légale*, incentivava-se a difusão de uma visão romantizada sobre a Resistência francesa. Rouso (1994) utiliza a expressão “síndrome de Vichy” para classificar a sinédoque que atingiu a sociedade e que seria alvo de intensa discussão no cinema.

O cinema, por sinal, era prioridade nas reformas culturais propostas no governo provisório de De Gaulle, após a expulsão dos nazistas. Existia um consenso entre as autoridades políticas gaullistas de que a sétima arte havia sido deturpada pelo Comité d’Organisation de l’Industrie Cinématographique (COIC), órgão que impôs censura e que tentou impor um tipo padrão para os longas-metragens ao estilo do *Reichs Propaganda-leitung*, de Joseph Goebbels, privilegiando levar às telas histórias sobre personagens de grande importância no país. Enquanto o cinema nazista apelava para a propaganda e para a promoção de ideias antissemitas, o Comité, por sua vez, deveria garantir que suas produções fossem harmoniosas a ponto de não interferir nos processos políticos do tempo presente.

Não é de se surpreender, portanto, que tanto o Comité de libération du cinéma français<sup>2</sup> quanto o Conseil national de la Résistance<sup>3</sup> incentivassem diretores e produtores a mostrar à população o drama e a superação dos membros da Resistência francesa. Neste caso, o cinema atuaria como um elo para a reconstrução de uma identidade nacional milenar que havia sido duramente atingida pelos nazistas em pouco mais de três anos de invasão e ocupação<sup>4</sup>.

A partir de 1945, com o programa de reconstrução de todas as salas de cinema que haviam sido fechadas ou destruídas durante a guerra, o governo francês cobrou responsabilidade dos representantes da área cinematográfica. Ao mesmo

<sup>2</sup> Este comitê foi criado em 1943 por um grupo de cineastas que buscavam retratar a realidade francesa na guerra ao dar voz especialmente aos Maquis – grupo de resistência que atuava no país para dar suporte às missões dos Aliados e que tinham como objetivo principal desfazer a mobilização alemã no país. Diretores como Jacques Becker, Louis Daquin e Pierre Blanchard filmaram o cotidiano e os planos da Resistência para tomar Paris, durante todo período de ocupação – e estas tomadas posteriormente foram utilizadas na composição de documentários produzidos pelos membros do comitê.

<sup>3</sup> Conselho criado em 1943 para reunir políticos, sindicatos e grupos de resistência.

<sup>4</sup> A discussão sobre a identidade nacional francesa no pós-guerra intermediada pelo cinema é feita por Hewitt (2008).

tempo que era necessário retomar um cotidiano de paz, existia o dever ético de não levar ao cinema apenas os dramas clássicos que eram festejados na década de 1930 ou os suspenses que ganhavam força nos Estados Unidos. Afinal, a Resistência já era parte da história francesa, e merecia atenção de produtores e distribuidores. Na onda inicial de filmes sobre a Resistência, destaca-se *La bataille du rail* (1946), de René Clément. Ao combinar imagens reais da Resistência com uma história fictícia, Clément foi o primeiro a dar a autenticidade e credibilidade que o conselho cultural gaullista queria. O realismo aclamado pelos críticos também abria espaço ao necessário diálogo sobre a opressão – que foi fruto dos debates realizados sobre a produção em Cannes<sup>5</sup>.

Além do posicionamento dos mortos da Resistência como mártires e das ações tomadas pela Resistência durante a Segunda Guerra como atos de heroísmo, outras duas características podem ser apontadas na análise dos filmes produzidos entre 1945 e 1947: o falso patriotismo, sempre na figura de um colaboracionista de Vichy que prezava pelo seu próprio bem ao invés do bem de sua nação, e o antigermanismo – na lógica concepção dos nazistas como antagonistas que tinham como objetivo principal a destruição completa do sentimento de unidade nacional na França e, em última escala, da própria Europa.

### Levando um texto “inadaptável” para as telas do cinema

Jean Bruller usou o pseudônimo Vercors para publicar textos e livros durante a Segunda Guerra Mundial. *Le silence de la mer* teve tiragem de 350 exemplares e foi distribuído ilegalmente em Paris entre membros da Resistência durante 1942. Com forte aceitação da cúpula França Livre exilada em Londres, no ano seguinte o governo inglês patrocinou uma nova tiragem do livro e usou aviões da Força Aérea Real para distribuir a publicação nos territórios ocupados pelos nazistas. Em 1948, já traduzido para o inglês, o livro registrava mais de um milhão de cópias vendidas.

Após se desligar das atividades da Resistência, em 1947, Jean-Pierre Melville demonstrou grande interesse pela adaptação do livro para popularizar a história de Vercors. Dois desafios, no entanto, colocaram o projeto em risco: o primeiro se refere justamente ao padrão narrativo que era encorajado pelos órgãos de cultura da França, que buscavam filmes inspirados nas experiências de René Clément – os docudramas – que transmitiam o heroísmo e exaltavam o patriotismo.

<sup>5</sup> O longa foi premiado no festival nas categorias de melhor filme e melhor diretor.

Melville conseguiu a aprovação inicial para financiar seu projeto e criou sua produtora, Melville-Productions, a partir da ideia de um novo cinema. Como mostra Vincendeau (2003), Melville acreditava que as produções cinematográficas haviam atingido um ponto de perfeição na década de 1930, e a constante exploração do drama clássico por recursos estéticos e narrativos que já apontavam desgaste criaram um contexto cíclico no qual a renovação parecia impossível. Melville propagou a concepção de que o novo cinema mudaria a partir da realidade, e *Le silence de la mer* seria um ótimo ponto de partida pela riqueza de detalhes expostas dentro de um viés minimalista.

Ainda assim, era necessário o aval da Resistência francesa para iniciar o projeto. Melville pediu autorização para Vercors em fevereiro de 1947, que foi prontamente negada. No final do mesmo ano, Melville fez um apelo público em artigo publicado nos jornais parisienses para que Vercors reconhecesse que uma adaptação do livro para o cinema seria benéfica dentro da ideia de popularização da obra e de sua temática. Com mais uma rejeição de Vercors, Melville anunciou que iniciaria a produção de qualquer forma.

As rejeições de Vercors às ofertas de Melville podem ser compreendidas pelo entendimento do autor sobre sua obra: no período pós-guerra, mesmo com ofertas de adaptação de estúdios do Reino Unido e dos Estados Unidos, Vercors argumentava que a obra pertencia ao povo francês e que apenas este tinha completo entendimento do significado da mensagem transmitida pelo livro, já que compartilharam a dor da ocupação, seja lutando com armas, seja resistindo pacificamente através do silêncio. Neste sentido, Vercors considerou *Le silence de la mer* como um texto inadaptável, já que as limitações do cinema (especialmente na questão referente ao tempo), poderiam comprometer a essência da história e desfigurar a mensagem final.

Trabalhar com adaptações de livros populares no cinema, por sinal, é alvo de notória polêmica. Discute-se, dentro de uma perspectiva teórica, até que ponto um filme consegue ser fiel ao texto literário, tendo em conta as limitações de tempo e a subjetividade do realizador. Bluestone (1968) propôs entender as adaptações a partir de uma concepção de união do texto com a imagem, onde estas duas “entidades” se uniriam dentro de um processo criativo que levaria ao cinema um ponto de vista pessoal sobre um texto, compartilhando com o espectador um produto que, de certa forma, seria fruto da interpretação de conceitos e temas promovidos pelo diretor como fundamentais para a compreensão geral (BLUESTONE, 1968, p. 45). Mesmo que os estudos recentes sobre adaptação literária no cinema tenham adicionado elementos

como as funções cardinais narrativas de Barthes e até mesmo a aceitação de omissões em prol do desenvolvimento de personagens, como exposto por Costanzo (2014), ainda é comum notar a defesa apaixonada de textos literários usando a justificativa de que determinada obra não seria bem aproveitada nas telas por ser “inadaptável”. Tal conceito foi aprimorado por Resnais, que considerou impossível ser fiel ao texto pelo fato de o autor já ter deixado clara sua posição, dizendo que “levar adaptações ao cinema é como requeijar comida” (BEJA, 1979, p. 79).

Em contraponto, André Bazin vê a adaptação de um texto literário para o cinema como “esteticamente justificável”. Em ensaio publicado na *Espirit* no ano de 1948, o teórico francês trabalha a adaptação no cinema a partir de análises de filmes como *Of mice and men* (1939), de Lewis Milestone, e *Le diable au corps* (1947), de Claude Autant-Lara, e conclui que independentemente do valor pedagógico e social de determinada obra, a ligação entre cinema e literatura é variada e “tudo o que interessa é que o realizador tenha a imaginação visual necessária para criar uma equivalente cinematográfico do estilo do original e que o crítico tenha olhos para enxergar isto” (BAZIN, 2014, p. 42). Na década seguinte, com a publicação de “Por um cinema impuro” – defesa da adaptação – Bazin amplia seu estudo sobre a adaptação no cinema e abre quatro formas de interpretação: a de divulgar o texto original – em um trabalho com o objetivo de levar às telas o texto de um livro, como em *La chartreuse de Parme* (1948), de Christian-Jacque; a de tentar estabelecer equivalências entre literatura e cinema, como em *Le diable au corps* (1947), de Claude Autant-Lara; a que consegue transmitir a fidelidade do texto original a partir de uma construção fílmica independente, como em *Le journal d'un cure de campagne* (1951), de Robert Bresson; e a adaptação que segue o espírito da obra original, mas que paradoxalmente torna-se independente do livro, como em *Madame Bovary* (1934), de Jean Renoir. Completa o teórico:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas editoriais, que acusa um aumento surpreendente na venda das obras literárias depois de sua adaptação pelo cinema. (BAZIN, 2005, p. 65)

Ao considerar que o “drama da adaptação é o da vulgarização”, Bazin defende de forma enfática a fidelidade literária de realizadores como Melville, que não buscam apenas usar a obra original como aval ao filme. Completa Bazin: “os verdadeiros obstáculos que devem ser vencidos, na hipótese de tais adaptações, não são de ordem estética; não dependem do cinema como arte, mas como fato sociológico e como indústria” (BAZIN, 2005, p. 65).

A insistência de Melville para adaptar o texto foi recompensada com um acordo de cavalheiros. Vercors cedeu e aceitou empresar sua residência, em Villiers-sur-Morin, para a rodagem do longa, ao mesmo tempo que exigia certo controle do que deveria ser levado em conta na adaptação do roteiro. No entanto, o filme deveria passar por um júri composto por membros da Resistência francesa: caso o longa recebesse aclamação de todos os membros, Vercors daria permissão para o lançamento no cinema, caso contrário, Melville deveria queimar todos os negativos. A opção natural de respeitar ao máximo o tom político do livro foi prioridade para Melville. Cita Giraud:

Embora Melville tenha produzido um filme muito pessoal, no que concerne às estratégias cinematográficas que utilizou para traduzir o conto de Vercors, o cineasta não fez muitas transformações em relação ao enredo. Talvez isso se explique, por um lado, pelo fato de Melville dispor de um orçamento extremamente reduzido para a produção de seu filme. Por outro lado, o cineasta sofria uma grande pressão, pois para obter a autorização de Vercors, da qual dependia para lançar seu filme, aceitara submetê-lo ao julgamento de um grupo composto por ex-integrantes da Resistência, indicados por Vercors. (GIRAUD, 2009, p. 151)

A história de *Le silence de la mer* se passa durante o ano de 1941, no começo da ocupação nazista da França. Um idoso (interpretado no filme por Jean-Marie Robain) e sua sobrinha (Nicole Stéphane) recebem uma notificação do Comando Geral alemão para ceder um quarto da residência ao tenente Werner von Ebrennac (Howard Vernon), que comandaria as atividades do governo nazista na região.

A rodagem do filme quebrou as regras estabelecidas pelos órgãos reguladores de cinema da Quarta República Francesa, já que o orçamento limitado acabou influenciando na opção por uma equipe de produção pequena, com horários flexíveis e pagamento abaixo do mínimo. Uma notória característica do filme de Melville é seu caráter minimalista, respeitando a conjuntura da obra original. Este destaque é



mentionado por Bazin (2005, p. 38) ao analisar a relação da literatura com a imagem: “O mérito de ter sido o primeiro a ousar encarar o texto na imagem cabe, é claro, a Melville, com *Le silence de la mer*. É notável que o motivo disso tenha sido também a vontade de fidelidade literal”.

O júri composto por Vercors aprovou o resultado final e Melville contou com a distribuição de Pierre Braunberger para levar o filme aos cinemas da França, com lançamento em 22 de abril de 1949, cerca de dois anos após o primeiro contato de Melville com Vercors para tratar sobre a adaptação do livro<sup>6</sup>.

### O som do silêncio

O silêncio é uma qualidade intrínseca do cinema, cuja vinculação pode ser comprovada desde sua gênese. *Le silence de la mer* desenvolve-se a partir da rejeição do diálogo dos dois personagens franceses com o tenente alemão. Este, por sua vez, insiste em partilhar experiências pessoais, suas visões de mundo, suas inspirações, sua rotina, detalhes de sua família e suas atividades favoritas, mesmo sabendo que os franceses não aceitariam o diálogo.

A sonoridade do filme é composta por três categorias: diálogo, narração e música. As únicas linhas de diálogo reais ocorrem durante um encontro entre oficiais da *Wehrmacht*, no idioma alemão. Não existe interação sonora direta entre os dois franceses e o alemão. As reações do idoso e da sobrinha, no entanto, podem ser acompanhadas pela forma do olhar, gestos e expressão corporal. A narração de Jean-Marie Robain é o fio condutor para ligar os relatos do alemão com os pensamentos do idoso e de sua sobrinha durante os seis meses da estadia do tenente na residência deles. Esta alternância dos monólogos do alemão com a lembrança do idoso segue o livro de Vercors. A banda sonora, que, por sua vez, acompanha boa parte do filme, foi composta por Edgar Bischoff e executada pela Orchestre Colonne.

O silêncio de Melville é uma condição que interfere diretamente na composição da música e no desenrolar da narrativa, já que a opção dos dois personagens franceses pelo silêncio acaba influenciando na construção e desenvolvimento fílmico

<sup>6</sup>Melville enfrentou problemas para conseguir a aprovação do filme para lançamento na França. O Centre National de la Cinématographie (CNC) não concedeu a licença para reprodução após descobrir que Melville não possuía identificação profissional e que não havia feito um pedido formal para iniciar as filmagens. Braunberger fez um apelo ao Ministério da Informação e conseguiu resolver a situação após o pagamento de uma multa. Ainda assim, a sessão de gala do filme prevista para janeiro de 1949 foi marcada por polêmica, já que policiais tiveram que ficar posicionados junto ao projetor de cinema para evitar que a cópia fosse confiscada pelos oficiais ligados ao CNC (LE SILENCE..., 2010).

do tenente alemão, que identifica esta forma de resistência passiva logo na primeira interação com os dois e respeita, de modo que nunca tenta forçar alguma palavra:

Com licença [seguida por silêncio de 20 segundos]. Meu nome é Werner von Ebrennac [silêncio de cinco segundos]. Me desculpe [silêncio de vinte segundos]. Naturalmente, isto é necessário. Senão eu teria evitado [silêncio de sete segundos]. Meu ajudante fará o máximo para não perturbar vocês [silêncio de 31 segundos]. Eu tenho um grande respeito pelas pessoas que amam seu país. (LE SILENCE..., 1949)

Neste caso, o tenente alemão identifica a opção pelo silêncio como uma forma de protesto pela invasão alemã. A composição visual de Melville se dá na reação dos dois franceses – que não dirigem o olhar ao oficial e não esboçam reação a tentativa de conexão, permanecendo fiéis às suas tarefas cotidianas. O diretor trabalha a sonoridade da cena de forma peculiar. A condução da banda sonora é interrompida por um tom grave, que anuncia a chegada do alemão com uma batida na porta. Logo após sua apresentação, a música é interrompida e suas falas são intercaladas com o som da batida do relógio, que acompanha o alemão quando este discursa sozinho na sala da família.

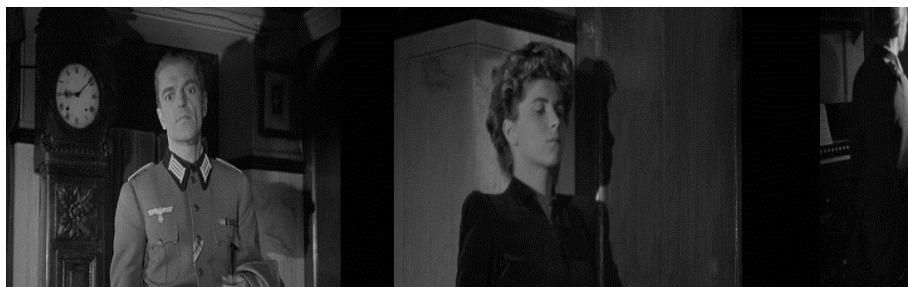


Figura 1: A composição do silêncio em três momentos: apresentação do tenente alemão; desprezo da mulher, que desvia o olhar; e desprezo do idoso, que fuma seu cachimbo como se não tivesse ouvido nada.

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

Na sequência da cena, o *voiceover* do idoso justifica a opção pelo silêncio: para que sua rotina não fosse alterada pela presença do alemão, seria melhor tratá-lo como um fantasma. Ainda assim, posteriormente, o idoso reconhece que tal tratamento era desumano e que quase sentia vergonha de sua atitude.

O desenvolvimento da narrativa através do silêncio é importante para reforçar outra vertente do filme de Melville: o antirromantismo. Ao contrário das tramas estadunidenses do período da Segunda Guerra Mundial, que desenrolavam o drama e o melodrama a partir de casos de amor entre aliados com nazistas (ou

colaboracionistas), Melville faz questão de posicionar a sobrinha como uma patriota incorruptível, ciente das suas obrigações e que jamais se deixaria levar por um romance com um estrangeiro que estava na posição de agressor. Durante o *voiceover*, o idoso reconhece que o alemão deveria ter algum interesse na moça:

Durante mais de um mês, a mesma cena se repetiu. O oficial batia a porta e entrava. Dizia algumas palavras sobre o tempo, o clima ou outros temas sem importância, que não precisavam de resposta. Ele sempre ficava por um momento olhando a seu redor com um pequeno sorriso que expressava esse prazer de olhar as coisas. Todo dia, na mesma sala, o mesmo prazer. Ele fixava os olhos no perfil da minha sobrinha, sempre severo e frio. E quando ele olhava a seu redor novamente eu tinha certeza que via um pequeno sorriso de aprovação. (LE SILENCE..., 1949)



Figura 2: Em uma das poucas cenas ao ar livre do filme, o oficial alemão encontra a sobrinha passeando com seu cachorro. A moça não responde à saudação militar do tenente e cruza pelo seu caminho como se nunca tivesse visto aquele homem.

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

O antirromantismo, neste caso, tem no silêncio o instrumento necessário para sua consolidação durante a rodagem do filme. Na análise do roteiro, nota-se que o tenente utiliza o conto *A Bela e a Fera* para, talvez, expressar seu descontentamento perante a firme posição de desprezo assumida pela mulher:

Pobre Bela... é uma impotente prisioneira da Fera, que impõe sua implacável presença a todo custo. A Bela é digna e

orgulhosa. E se torna mais forte com isso. Mas a Fera vale mais do que parece. Sim. Grossoiro, desajeitado, brutal quando comparado a delicadeza da Bela. Mas seu coração e sua alma buscam elevação. Isso se a Bela quisesse. E demora até que ela queira. Mas lentamente, gradualmente, ela descobre naqueles olhos odiados uma luz. Um reflexo de prece, de amor. E ela esquece as pesadas patas, as correntes da prisão e para de lhe odiar pois é tocada pela perseverança que a comove e que estende a mão. Imediatamente a Fera muda. O feitiço que havia tomado sua pele se rompe. Agora ele é um nobre e belo cavalheiro, sensível e com cultura. (LE SILENCE..., 1949)

Em uma análise secundária, também é possível posicionar a relação peculiar entre o tenente e a sobrinha como uma alegoria da própria relação Alemanha-França dentro de um viés idealista, refletido na visão do tenente de que existiria um ganho mútuo entre os dois países após a guerra: “eu sei que meus amigos e o Führer têm grandes e nobres ideias [...] Eles sabem que a França lhes ensinará a ser verdadeiramente grandes e nobres. Mas para isso é necessário o amor – o amor mútuo.” (LE SILENCE... 1949).

### A escuridão

*Le silence de la mer* foi considerado pelos críticos de cinema franceses do período como um filme que invocava um sentimento anticinematográfico (PALMER, 2003, p. 80). Em seu primeiro longa, Melville rompia com padrões narrativos e estéticos que eram consagrados na Europa e nos Estados Unidos. Dentro de sua ideia de novo cinema, o diretor considerava que a obra de Vercors seria melhor entendida com um forte posicionamento sobre a expressão dos personagens, envolvendo, portanto, questões técnicas, como sombra e luminosidade.

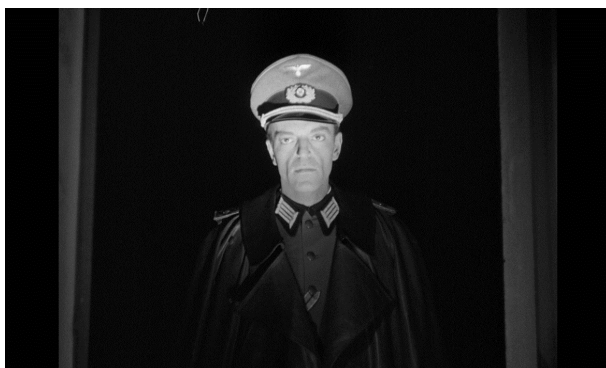


Figura 3: A chegada de Werner von Ebrennac, lembrando a introdução dos antagonistas dos filmes do expressionismo alemão.

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

Vincendeau (2003) conta que a produção de *Le silence de la mer* teve problemas com os membros do laboratório de edição, uma vez que estes consideravam que a demasiada escuridão em determinadas cenas era fruto de problemas no negativo do filme. O trabalho de Melville e do diretor de fotografia, Henri Decaë, é composto por sete tipos de enquadramentos: plano geral, plano médio, plano americano, *close*, *close* médio, *close* grande e *demi-ensemble*<sup>7</sup>. Existe composição de cenas via transposição de imagens, a partir do aproveitamento de rodagens feitas durante o período da ocupação nazista na França, para transmitir um sentimento de realismo ao espectador, o único elemento que Melville buscou inspiração em René Clément, por concordar que o rico acervo de imagens do período da Ocupação seria uma fonte valiosa para o cinema.

A primeira tomada com a presença de Werner von Ebrennac (Figura 3) é emblemática: Melville abusa da escuridão, como nos filmes do expressionismo alemão ou dos monstros da Universal, para posicionar o alemão como antagonista, ainda que esta posição seja revista ao longo do filme pelas atitudes do tenente e pela sua revolta ao tomar conhecimento dos reais planos e das várias atrocidades cometidas pelos nazistas na Europa.

A escuridão é recorrente nas cenas captadas na sala da família e nos demais ambientes fechados do filme. O alto contraste – incomum no período – é uma estratégia estética que se comunica perfeitamente com a obra original e que, ao mesmo tempo, demonstra um viés artístico do realizador. Melville leva ao seu público uma mensagem inicial do alemão como agressor, que invade um espaço privado para dominar, conquistar e se espalhar.

Esteticamente, *Le silence de la mer* é um filme que destoa dos famosos filmes de crime de Melville das décadas de 1950 e de 1960. Ainda sem experiência no cinema, é nítida a influência de Bresson por meio da composição visual que destaca as elipses narrativas, e do respeito pelo ambiente natural e pelo caráter minimalista (este, por sinal, aproveitado nos demais filmes do diretor quando este utiliza a temática da Resistência). Justamente na figura de Werner von Ebrennac, Melville utiliza a escuridão para lidar com um personagem complexo e de várias facetas. Com uma retórica afiada, a imagem inicial de um antagonista dominador é gradualmente amenizada. O uso da sombra e do contraste acentua as incertezas do idoso e da sobrinha sobre as pretensões não apenas do tenente, mas da Alemanha.

<sup>7</sup> Por conta de seu trabalho em *Le silence de la mer*, Decaë ganhou popularidade na França e tornou-se referência na direção de fotografia na Europa, atuando junto da *Nouvelle Vague* a partir do final da década de 1950, trabalhando em filmes de Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffaut e René Clément.

A discussão sobre a luz, já presente no livro, é ampliada por Melville no filme. Na visão do alemão, a luz é um sinônimo de conhecimento. Como admirador da cultura francesa, ele cita sua admiração por Balzac, Baudelaire, Corneille, Descartes, Fénelon e Gautier. Ao mesmo tempo que Melville quebra com o princípio do alemão dominador e malvado, típico do período pós-guerra, ao desenvolver o personagem do tenente como um nazista envergonhado das ações dos seus pares, Melville acentua o peso da escuridão, que sai do caráter personalista fixado em torno de Werner von Ebrennac nas tomadas iniciais para pairar sobre as incertezas a partir da invasão nazista e de uma possível dominação ideológica da Europa.



Figura 4: Apesar dos monólogos do alemão, a sobrinha tenta manter suas atividades. Melville usa a sombra para reforçar a rejeição e a opção pelo silêncio. O uso da sombra e a captação de seu perfil, impedindo a visão de seu rosto, reforçam a incerteza francesa.

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

Na visão idealista do tenente, a Alemanha aproveitaria o vasto conhecimento francês para o desenvolvimento mundial. É por isto que ele profere que a luz alemã era diferente da luz francesa, pois enquanto os germânicos centravam-se em Goethe, os franceses tinham uma vasta gama de pensadores. Quando von Ebrennac é convocado para participar de uma reunião em Paris, ao mesmo tempo que ele realiza o sonho de conhecer a capital mundial da cultura ele toma conhecimento dos crimes planejados pelos seus pares, com foco no Holocausto.

Nas cenas posteriores, a escuridão que toma conta do filme, portanto, é a escuridão que reflete o peso na consciência do tenente, que sabe que o projeto imperial nazista buscava a destruição da cultura francesa. Em tom de desolação, diz o tenente:

Não há esperanças! Não há esperanças! Nada. Nada. Ninguém. Não apenas os escritores modernos. Seus Péguy, seus Prousts, seus Bergsons, mas também todos os outros. Todos eles. Todos. Eles acabaram com essa luz para sempre. A Europa não será mais iluminada por eles. Nunca mais. (LE SILENCE..., 1949)



Figura 5: Pela primeira vez, a sobrinha demonstra interesse no monólogo do alemão, sabendo que este se envergonha das atitudes de seus colegas. Na principal composição visual de Melville, o rosto da moça é enquadrado rapidamente para captar pela primeira vez sua face sem sombras ou escuridão. Na cena seguinte, o tenente coloca sua mão no rosto e proclama: “Quanta luz!”

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

### A Resistência em *Le silence de la mer*

Conforme discutido anteriormente, os atos de heroísmo da Resistência eram alvo de profundo interesse do novo governo francês, na expectativa de martirizar os mortos e, assim, criar um produto de associação da população civil dentro da renovada ideia de identidade nacional francesa. O papel do cinema, neste sentido, era vital.

*Le silence de la mer*, no entanto, é um filme que promove o conceito de resistência passiva, impensável no campo da difusão de ideias no período pós-guerra na França, com amplo apoio estatal da visão de Resistência heroica, como demonstrado no estudo de Hewitt (2008). Esta questão, aliás, é paralela ao chamado “problema alemão”: enquanto no cinema pós-guerra da Alemanha existia a *mea culpa* da sociedade civil por ter eleito Hitler em 1933 e não ter questionado suas ações, apenas na década de 1980 o colaboracionismo virou pauta para roteiros.

No caso francês, apesar do entendimento da França Livre de que a maior parte da população optou pelo silêncio e não fez nada para perturbar a vida dos alemães por temer as consequências, o cinema deveria privilegiar os atos de heroísmo da Resistência para valorizar quem arriscou tudo pela liberdade.



Este foi um dos motivos pelo qual Melville decidiu não pedir autorização ao Centre National de la Cinématographie para o início das gravações, e temeu pelo confisco dos rolos: a temática não era interessante para o governo e poderia transmitir a imagem do francês covarde, algo que os gaullistas lutavam fervorosamente contra. Bowles (2014) posiciona o filme como um marco contra a hipocrisia das produções cinematográficas sobre a Ocupação.

O diretor estabelece o silêncio como uma forma de resistência que acaba se tornando, também, um ato político. Tal evolução é reconhecida pelo tenente alemão: durante sua chegada, ele pensa que o silêncio se dá pela surpresa da invasão de um espaço privado. Ao notar que o idoso e a sobrinha não iriam falar com ele durante sua estadia, mesmo tendo adotado o uso de trajes civis durante a noite, o tenente vê tal ato como uma forma de luta contra a Alemanha: “Fico feliz por ter encontrado um homem idoso digno e uma jovem moça silenciosa. Nós precisamos conquistar esse silêncio. Conquistar este silêncio da França. Eu gosto disso.” (LE SILENCE..., 1949).

Melville tem como base para o desenvolvimento do conceito de resistência passiva não apenas a obra de Vercors, mas também o popular artigo “República do Silêncio”, publicado por J. P. Sartre em 1944, que reconhecia tanto os esforços de quem lutou na resistência armada quanto daqueles que, apesar de nutrirem sentimentos antinazistas e anti-Vichy, optaram pela resistência passiva, ligando o silêncio à sensação de solidão e de solidariedade contra os que lutavam. Ao mesmo tempo, Sartre, que promoveu a ideia de engajamento político dentro de um contexto da luta do bem contra o mal, afirma:

A própria crueldade do inimigo nos levava até o extremo de nossa condição, forçando-nos a fazer perguntas que evitamos nos tempos de paz: todos aqueles dentre nós – e que francês não esteve uma ou outra vez nessa situação? – que conheciam alguns detalhes interessantes da Resistência se perguntavam com certa angústia: “Se me torturarem, serei capaz de permanecer em silêncio?” Assim, a própria questão da liberdade se fazia presente e nós estávamos no limiar do conhecimento mais profundo que o homem pode ter de si mesmo. Porque o segredo de um homem não é o seu complexo de Édipo ou de inferioridade: é o limite mesmo da sua própria liberdade, é sua capacidade de resistir à tortura e à morte. (SARTRE, 1949, p. 11)

Na visão de Sartre, o silêncio seria a arma que poderia garantir a vida dos membros da Resistência presos pelos nazistas. Ao classificar a França na Segunda Guerra Mundial como a “República do silêncio e da noite”, o pensador faz uma ligação direta com as atividades ilegais que ocorriam nas madrugadas – período de organização



e planejamento da Resistência – ao mesmo tempo que salienta a necessidade do silêncio para a perfeita execução das tarefas propostas. Apesar de Sartre mencionar uma elite de “membros reais da Resistência”, o reconhecimento da resistência passiva pelo silêncio pode ser comprovado no texto com o uso do “nós” – que representa o coletivo da sociedade francesa, majoritariamente contrária à ocupação nazista.

Assim, *Le silence de la mer* reconhece a opção dos dois franceses como uma forma de resistência efetiva, e propaga ao cinema o reconhecimento de que não foram todos que, de fato, pegaram nas armas, mas que o silêncio, por sua vez, também foi um forte aliado daqueles que decidiram tentar seguir a rotina da vida tradicional, mesmo no período de guerra.

### Considerações finais

*Le silence de la mer* foi o primeiro longa-metragem dirigido por Jean-Pierre Melville e teve boa aceitação na França, com mais de um milhão e meio de ingressos vendidos durante sua temporada nas salas de cinema do país (VINCENDEAU, 2003, p. 12). O interesse do diretor pela Resistência francesa pode ser comprovado com outras duas adaptações: *Léon Morin, prêtre* (1951), rodado a partir do texto de Béatrix Beck e *L'armée des ombres* (1969), adaptado do livro homônimo de Joseph Kessel.

Enquanto a resistência passiva começa a ser desfeita por Melville no filme de 1951, em *L'armée des ombres* o diretor apresenta uma visão heroica da Resistência, que ganhava popularidade tanto no campo político quanto no campo literário. *Le silence de la mer* deve ser entendido dentro de um contexto pessoal do realizador que busca retratar sua própria experiência no período de guerra em três atos: a passividade da maioria da população civil com a ocupação nazista; a incerteza com os rumos da ocupação, que desperta questões de ordem moral sobre um possível alinhamento aos homens que comandam a Resistência armada; e, por fim, a participação nesta resistência como um ato de amor à pátria.

É relevante apontar que duas vertentes que são destaque em *Le silence de la mer* são utilizadas também nos dois outros filmes citados anteriormente: o antirromantismo – em ambos os casos dentro de uma perspectiva de amor impossível pelos rumos da guerra, sem a imposição de um agressor alemão; e o minimalismo, uma marca nesta trilogia de Resistência que destoa de sua filmografia.

A obra de Vercors já foi traduzida para 20 línguas, e o filme *Le silence de la mer* foi restaurado e lançado no mercado estadunidense e europeu pela Criterion Collection, em 2015. O projeto foi organizado pelo estúdio Gaumont, que removeu os danos da película que estavam presentes nas versões em *home video* lançadas até então,

trabalhando o balanceamento do grão original. A trilha sonora foi remasterizada e o filme apresenta material suplementar de grande interesse para estudos sobre *Le silence de la mer*, como a apresentação do inédito *24 heures de la vie d'un clown*, curta de 1946 dirigido por Melville, o documentário *Le silence de la mer, Melville sort de l'ombre*, de Pierre-Henri Gibert, que conta a história de produção e adaptação do filme, e *Cinepanorama*, uma entrevista com o diretor sobre o processo de rodagem do longa.

A marcante conclusão do filme mostra também um abandono ao antigermanismo que dominou o cinema francês até 1949. De certa forma, von Ebrennac também era vítima das decisões do alto escalão de Berlim. Ao sair do conforto da França e pedir transferência para o *front* de guerra – “o inferno”, em suas palavras –, o tenente busca, talvez, conforto na morte, pelo fato de não aguentar o peso sobre as decisões morais que precisavam ser tomadas.

Melville atua de forma precisa para reconhecer o respeito que o idoso transmite nos parágrafos finais do livro de Vercors: na única cena, com uma troca de olhares mais demorada e direta, o tenente abre seu livro e descobre que a citação “é nobre o soldado que desobedece uma ordem criminosa”, de Anatole France, está estrategicamente posicionada. Envelhecido e envergonhado das atitudes de seu país e de sua própria ingenuidade, o tenente não é capaz de se despedir com a saudação militar que era motivo de orgulho para ele até então.



Figura 6: Após ler a frase de Anatole France, von Ebrennac olha para o idoso e, pela primeira vez no filme, toma a iniciativa de cortar o contato visual, envergonhado pelas atrocidades cometidas pelos nazistas.

Fonte: *Le silence de la mer* (1949)

O aceite de Vercors para a adaptação e a posterior distribuição do filme nos cinemas ampliou o debate sobre as diferentes concepções e práticas de resistência.

Boisdeffre (1959) diz que pela primeira vez uma película teve a capacidade de estimular um debate tão amplo sobre uma obra literária na França. Na reedição do livro, lançada em 1951, Vercors adicionou uma frase usada no roteiro de Melville sobre o julgamento final do idoso na despedida de von Ebrennac: “então ele se submete. Isso é o que eles fazem bem. Todos se submetem. Até este homem” (VERCORS, 1951, p. 77).

*Le silence de la mer*, na história do cinema francês, não apenas propõe uma ruptura com os padrões narrativos e estéticos que eram desejados pelo Centre National de la Cinématographie, como também abriu espaço para uma variedade maior de temáticas sobre a Resistência, como *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) de Robert Bresson, e *La traversée de Paris* (1956), de Claude Autant-Lara. Para a *Nouvelle Vague*, Melville foi fonte de inspiração, por fugir de uma estrutura que se consolidava na Europa e nos Estados Unidos. No entanto, desavenças com Jean-Luc Godard no começo da década de 1960 – escancaradas após o lançamento de *Vivre sa vie* – afastaram Melville do movimento, especialmente após declarar que Godard fazia filmes preguiçosos (BRODY, 2008, p. 141).

Palmer (2007) avalia que Melville inaugurou a “era de produção amadora” no cinema francês, com seu primeiro longa. Se o diretor iniciou a produção de *Le silence de la mer* com a proposta de fazer um cinema novo e original, é indiscutível que as inovações lançadas pelo diretor francês também influenciaram outros realizadores ao redor do mundo. Com pouco dinheiro e experiência, Melville entrou no mercado de forma independente – e provou que era possível tomar conta de todos os processos que envolvem um filme, desde a preparação das tomadas até a edição final, para atrair posteriormente um distribuidor e, desta forma, fugir do restrito controle criativo imposto pelas grandes companhias de produção da França.

Seguindo Vercors, *Le silence de la mer* é um filme que permite estabelecer relações comportamentais, afetivas, e que evoca o nacionalismo francês sem diálogos diretos, fixando a resistência passiva como uma vertente importante e válida utilizada como forma de protesto durante a Segunda Guerra Mundial.

## Referências

BAZIN, A. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 2005.

BAZIN, A. *Bazin at work: major essays and reviews from the forties and fifties*. London: Routledge, 2014.

BEJA, M. *Film & literature*. Harlow: Longman, 1979.

BLUESTONE, G. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press, 1968.

- BOISDEFFRE, P. *Une histoire vivante de la littérature*. Paris: LLC, 1959.
- BOWLES, B. “Résistance oblige?” *French Politics, Culture & Society*, Oxford, v. 32, n. 1, p. 68-100, 2014.
- BRODY, R. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Henry Holt and Company, 2008.
- COSTANZO, L. *Literature into film: theory and practical approaches*. Jefferson: McFarland, 2014.
- GIRAUD, A. C. B. *Le silence de la mer traduzido do texto para as telas: a representação da Ocupação e da Resistência*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.
- HEWITT, L. *Remembering the Occupation in French film: national identity in postwar Europe*. New York: Springer, 2008.
- LE SILENCE de la mer. *Cinémathèque française*, Paris, .9 nov. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2Vm3zoP>. Acesso em: 24 abr. 2019.
- PALMER, T. *Tales of the underworld: Jean-Pierre Melville and the 1950s French cinema*. Madison: University of Wisconsin Madison Press, 2003.
- PALMER, T. “An amateur of quality: postwar French cinema and Jean-Pierre Melville’s *Le silence de la mer*”. *Journal of Film and Video*, Champaign, v. 59, n. 4, p. 3-19, 2007.
- ROUSSO, H. *The Vichy syndrome: history and memory in France since 1944*. Harvard: Harvard University Press, 1994.
- SARTRE, J. P. “La République du silence”. In: SARTRE, J. P. *Situations III*. Paris: Gallimard, 1949.
- VERCORS. *Le silence de la mer*. Paris: Albin Michel, 1951.
- VINCENDEAU, G. *Jean-Pierre Melville: an American in Paris*. London: British Film Institute, 2003.

### Referências audiovisuais

LE SILENCE de la mer. Jean-Pierre Melville, França, 1949.

submetido em: 17 ago. 2018 | aprovado em: 11 mar. 2019