

Robert Bresson

CINUSP



PRÓ-REITORIA DE
CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA

USP



**PREFEITURA DE
SÃO PAULO**
CULTURA

 *Centro Cultural São Paulo*



INSTRUMENTO DE POLÍTICA CULTURAL

Robert Bresson

Coleção CINUSP

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP
São Paulo - Abril de 2011

Índice

Coleção CINUSP

Apresentação

Daniel Ifanger e Ricardo Miyada Página 006

Entre o aprisionamento e a fuga

Cristian Borges Página 010

O fazedor de milagres

Emílio Bustamante Página 020

A vida tátil

Mariel Manrique Página 034

Notas sobre o desejo e a inocência em Bresson

Patrícia Moran Página 048

Funções do som cinematográfico: *Um condenado à morte escapou*

David Bordwell e Kristin Thompson Página 058

O outro alhures

Jean-Louis Comolli Página 076

A QUESTÃO – entrevista com Robert Bresson

Jean-Luc Godard e Michel Delahaye Página 088

O “Milagre da Carne” de Bresson: Mouchette

Lucy Stone McNeece Página 134

Entre cores e política: *Uma criatura dócil*, de Robert Bresson

Laura Carvalho Página 154

Corpos suspensos, corpos apaixonados

Rafael Nantes Página 162

***Lancelot do lago* de Bresson**

Jonathan Rosenbaum Página 172

Reflexo, ressonância e liberdade

Dalila Camargo Martins Página 184

Bresson, *O dinheiro* e seu espectador

Alain Bergala Página 192

Filmografia

Página 201

Bibliografia adicional

Página 205



*“Será porque o rouxinol canta sempre a
mesma canção que ele é tão admirado?”*

Notas sobre o cinematógrafo.



Apresentação

Daniel Ifanger e Ricardo Miyada

O Cinema da Universidade de São Paulo (CINUSP “Paulo Emílio”), órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, e o Centro Cultural São Paulo apresentam retrospectiva integral dos longas-metragens de Robert Bresson, cineasta francês entre os mais importantes nomes do cinema. Juntamente à mostra de filmes, editamos este presente catálogo, o primeiro volume da Coleção *CINUSP*, que visa aprofundar a temática das mostras colaborando para a formação da cinefilia do público jovem.

A seleção dos artigos deste livro, quase todos nunca publicados no Brasil, é resultado de intensa pesquisa em publicações estrangeiras e do apoio do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes (LAICA-CTR-ECA-USP). Constitui-se de alguns textos contemporâneos à prática de Robert Bresson, de outros já com certo distanciamento histórico

e de novos artigos escritos especialmente para este catálogo.

Resgatar textos históricos focados nos filmes de Bresson dá a dimensão do impacto que eles tiveram sobre a crítica da época e delinea bem o seu percurso – cada artigo parece nomear seu filme mais recente como o ponto mais alto de sua trajetória. Exemplar, nesse sentido, é a conversa que Jean-Luc Godard e Michel Delahaye realizaram com o cineasta, revelando, de uma só vez, a admiração dos críticos e a visão que Bresson possuía de seu próprio trabalho. Ainda assim, já se completam quase setenta anos desde seu primeiro longa-metragem, *Os anjos do Pecado* (1943), e quase trinta desde seu último, *O dinheiro* (1983). Para dar conta desses quarenta anos de cinematografia – apenas treze filmes realizados durante todo esse tempo –, selecionamos alguns textos mais recentes sobre a obra de Bresson, que se beneficiam de uma visão mais ampla de sua filmografia.

Por fim, devolvemos aos espectadores a reflexão realizada dentro da universidade por meio de textos produzidos por professores e alunos da USP convidados para refletirem sobre o cinema de Robert Bresson. Apesar da secura de seu estilo, e talvez por conta disso, o embate com os filmes ainda pode produzir muita tensão e trazer muito de novo aos que estudam – e/ou amam – o Cinema, ou, no caso de Bresson, o Cinematógrafo.

Os textos deste catálogo sugerem muitas reflexões sobre as obras deste diretor tão intrigante. Acima de tudo, há na maioria deles a ideia bastante verdadeira de que Robert Bresson talvez seja o cineasta que mais aprofundou suas questões teóricas na prática de seus filmes. Suas *Notas sobre o Cinematógrafo* delimitam um tipo de filme que só pôde ser realizado e levado à perfeição por ele, mas seu tratamento ético e poético da fatura de filmes serve como exemplo para o trabalho consciente e preciso na criação cinematográfica.

Esperamos, com este catálogo, revelar ao olhar do espectador algumas das escolhas e limitações conscientes de Robert Bresson, possibilitando um mergulho ainda mais profundo em sua cinematografia única.



*"Nada de atores.
(Nada de direção de atores.)
Nada de papéis.
(Nada de estudo de papéis.)
Nada de encenação.
Mas a utilização de modelos, encontrados na vida.
SER (modelos) em vez de PARECER (atores)"*

Notas sobre o cinematógrafo.

Entre o aprisionamento e a fuga

Cristian Borges

Artista incomum, radical e extremamente rigoroso, paradoxal em diferentes níveis, e pintor antes mesmo de ser cineasta, Robert Bresson realizou, durante quarenta anos, uma série de filmes que abordam, de maneira incontestável, uma pulsão de liberdade, de evasão. De fato, encontramos em praticamente todos eles, desde *Os anjos do pecado* (1943) até *O dinheiro* (1983), uma grande tensão entre aprisionamento e fuga. Basta atentarmos, em sua obra, para a quantidade de prisões – em *Os anjos do pecado*, *Um condenado à morte escapou*, *Pickpocket*, *Processo de Joana d’Arc*, *O dinheiro* – e de pessoas tentando escapar – em *As Damas do Bosque de Boulogne*, *Diário de um padre*, *Ao azar*, *Balthazar*, *Mouchette*, *Uma criatura dócil*, *Quatro noites de um sonhador*, *Lancelot do lago*, *O diabo provavelmente*. Esse movimento de fuga (de dentro para fora) contradiz aquele preconizado por Bresson em relação a seus “modelos” (“movimento de fora para dentro”¹), mas não a intenção² que os norteia a ambos e que marca uma tomada de posição clara e radical contra um tipo predominante de filme: a de escapar do que ele denomina “cinema” ou “teatro fotografado”³, em defesa

¹ BRESSON, Robert. Notas sobre o cinematógrafo, São Paulo: Iluminuras, 2005 (edição francesa: Notes sur le cinématographe, Paris: Gallimard, 1975), p. 18.

² Cf. sobre a diferença entre “intenção” e “intencionalidade” em arte, e especialmente na obra de Bresson: AUMONT, Jacques, De l’esthétique au présent, Paris/Bruxelas: De Boeck Université, 1998, pp. 30-31.

do chamado “cinematógrafo”⁴. A confluência desses dois movimentos opostos reflete-se na condição comum tanto a seus “modelos” (as pessoas filmadas) quanto a seus filmes: “o importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e sobretudo *o que eles não suspeitam que está dentro deles*”⁵.

Trata-se, assim, de ocultar em vez de revelar, de fechar em vez de abrir. E encontraremos em seus filmes um constante jogo de espaços abertos e fechados, de portas e janelas que se abrem e se fecham sobre outros espaços, em detrimento da extrema bidimensionalidade típica de suas imagens⁶. Por exemplo, contrariamente à porta da cela de uma prisão, a do quarto de Michel, o ladrão compulsivo que protagoniza *Pickpocket* (1959), permanece aberta. Por falta de um trinco, a cada vez que sai ele a deixa entreaberta, pois ela não pode ser verdadeiramente fechada senão do interior, por um simples gancho de metal. Aliás, temos a impressão de que todas as portas nesse filme permanecem entreabertas: a do prédio de Michel, pela qual ele espia o lado de fora, antes de sair; a do apartamento de sua mãe, no qual ele não entra em sua primeira visita; a do táxi, durante seu primeiro assalto em equipe; a da estação de trem, durante o grande assalto em equipe; a do apartamento da vizinha de sua mãe, Jeanne, quando ele viaja e, mais tarde, quando retorna do estrangeiro e encontra o bebê; a do bar no qual Michel entra após haver recebido seu primeiro pagamento, etc.

Diferentemente dos lugares “protegidos” – como os castelos medievais ou as masmorras, por exemplo –, existem igualmente lugares “abertos e indefesos” – como as ruas ou os hipódromos, onde também agem, em relativa liberdade, os ladrões. Essa dualidade atravessa os filmes de Bresson: entre a liberdade relativa das pessoas e seu aprisionamento (físico ou espiritual), encontram-se lugares abertos ou fechados, portas deixadas entreabertas ou grades de ferro bem sólidas. Um problema assaz complicado no cinema de Bresson, pois a contenção (a imobilidade) de um personagem, em um plano conjunto, contrasta com a fluidez (a mobilidade) total de sua mão,

³ BRESSON, Robert. op. cit., p. 19: “dois tipos de filmes: aqueles que utilizam os recursos do teatro (atores, encenação, etc.) e se servem da câmera com o intuito de reproduzir; aqueles que utilizam os recursos do cinematógrafo e se servem da câmera com o intuito de criar”. Ou ainda, p. 20: “O teatro fotografado ou cinema quer que um cineasta ou diretor faça atores representarem e fotografe esses atores representando; em seguida, que ele alinhe as imagens. Teatro bastardo ao qual falta o que faz o teatro: presença material de atores vivos, ação direta do público sobre os atores”.

⁴ Cujas especificidades e procedimentos encontram-se reunidos em forma de breves notas em seu livro, como por exemplo: “opor ao relevo do teatro a superfície lisa do cinematógrafo” (p. 27); ou então: “veja o seu filme como uma superfície a cobrir” (p. 32).

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 23: “achatar minhas imagens (como com um ferro de passar), sem atenuá-las”.

quando esta ocupa um plano detalhe. Esse paradoxo espacial é provocado pela fragmentação dos corpos e por sua associação notável e convincente, ainda que por vezes incongruente. Pois a todo momento, nesse e em outros filmes de Bresson, seus “modelos” encontram-se absolutamente concentrados na execução de uma ação, como a de roubar. A câmera os segue muito cuidadosamente nesse ato único, normalmente ocultado de nossa visão cotidiana – mas ela os segue bem de perto, às vezes ao nível das pontas de seus dedos. Porém, não conseguimos deixar nosso olhar passear livremente na imagem, em busca dos micromovimentos dos ladrões, pois todo gesto já se encontra decomposto: decupado e filmado em planos detalhes ou planos próximos, nunca durando o bastante para que nosso olhar permaneça nele. O ato de roubar (ou de serrar a porta de uma cela de prisão, como em *Um condenado à morte escapou*) é então descrito na medida em que é executado, através do encadeamento preciso dos vários planos: um “balé” no qual as imagens, como os passos de dança, atraem-se umas às outras, como que imantadas através de pequenos ganchos. Mas o elemento que conecta as imagens é sobretudo o olhar: é ele que lança, às vezes em profusão, “ganchos” – como quando se lança um anzol para pegar um peixe. Mais que nunca no cinema, o olhar parece exercer uma função de desencadeador de um movimento de ação/reação sem que haja necessariamente uma ligação com a narrativa – como nos filmes de suspense, por exemplo –, pois esta ação/reação se dá justamente de modo localizado. Não é um olhar que une dois personagens (por cumplicidade ou rivalidade) ou um personagem a um objeto (por exemplo, a arma do crime) de modo primordial para o desenrolar de uma intriga. É, antes, um olhar que faz um plano se ligar ao seguinte, sem que haja uma significação senão formal, localizada, atada a esse episódio único.

Um bom exemplo surge logo na sequência de abertura de *Pickpocket*, quando assistimos (servindo de “cúmplices”) a um primeiro assalto no hipódromo. Seguindo uma série de planos que se colam através de olhares lançados pelos personagens que ainda não conhecemos, vemos um homem comum colocando-se exatamente atrás de uma mulher elegante que assiste a uma corrida de cavalos – que só é percebida indiretamente, pelo som *off* e pela atitude das pessoas no quadro (segurando binóculos, virando a cabeça ao mesmo tempo etc.). Enquanto todas as outras pessoas no plano, incluindo a mulher, parecem observar muito atentamente a corrida, o homem

lança duas vezes seu olhar para baixo, antes que um outro plano nos revele o objeto de seu interesse: a bolsa da mulher, que só vemos no plano seguinte. A partir desse momento, o binômio ação/reação bifurca-se em montagem alternada, resultando em duas situações paralelas: de um lado, os rostos impassíveis, e do outro, o ato manual de abrir a bolsa e pegar o dinheiro que se encontra em seu interior. O único elemento que as une sendo, efetivamente, o olhar do homem.

É assim que Bresson compõe seus filmes: não baseado numa forma global, numa ideia de conjunto, mas a partir de *episódios localizados*, tão intensos e concentrados – nos quais os planos se “colam” tão bem graças aos efeitos de ação/reação desencadeados por olhares ou por gestos manuais –, que uma certa autonomia que eles mantêm em relação ao restante do filme não os impede de ligar-se uns aos outros, guardando de todo modo uma certa coerência: cada coisa em seu devido lugar⁷. Os movimentos, os gestos, as transições de um plano a outro, tudo se encadeia perfeitamente. Contudo, outro importante elemento de atração que encontramos em Bresson, além do olhar e dos gestos em plano detalhe – que, a partir de um dado momento, assumem o papel do olhar, deslizando de um plano a outro, através de *raccords* rítmicos e, por vezes, “imaginários” –, é o som:

“Se o olho está inteiramente conquistado, não dar nada ou quase nada ao ouvido. (E o inverso, se o ouvido está inteiramente conquistado, não dar nada ao olho.) Não se pode ser ao mesmo tempo totalmente olho e totalmente ouvido”⁸.

Um ótimo exemplo dessa espécie de *compensação* entre som e imagem encontramos na sequência do torneio de Escalot, em *Lancelot do lago* (1974), que cristaliza determinados traços do estilo bressoniano: o fracionamento do espaço e dos personagens, recorrendo-se constantemente ao plano detalhe; a utilização do olhar como importante elemento de atração, capaz de fazer com que os planos se colem; o emprego do som como forma de substituição de elementos não fornecidos pela imagem, engendrando o que

⁷ E Bresson acrescenta, p. 34: “um suspiro, um silêncio, uma palavra, uma frase, um estrondo, uma mão, seu modelo inteiro, o rosto dele, em repouso, em movimento, de perfil, de frente, uma vista imensa, um espaço restrito... Cada coisa exatamente no seu lugar: seus únicos meios”. Ou ainda, p. 45: “uma só palavra, um só gesto impreciso ou apenas mal colocado impede todo o resto”.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

chamaríamos de “espaços sonoros”. A respeito deste último aspecto, Bresson recomenda: “quando um som pode substituir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la. O ouvido vai mais em direção ao interior, o olho em direção ao exterior”⁹. E é exatamente isso que ele põe em prática: em lugar de mostrar o torneio com todos os elementos normalmente esperados de tal cena – assim, seguindo a “norma”: um plano conjunto que situaria o espectador em relação ao espaço do torneio e aos principais elementos que o compõem, os quais só seriam detalhados aos poucos –, ele os substitui, de maneira minimalista e direta, por sons e planos detalhe (“um material bastante pobre, repetitivo e serial”¹⁰). Uma forma radical e paradoxal de localização se desenha, então, como precisa André Targe: “6 minutos de continuidade fílmica, sem um plano de conjunto e sem que possam se estabelecer com precisão as correlações espaciais dos elementos constitutivos”¹⁰. Ele nos priva, desse modo, de uma compreensão do todo, para ater-se apenas aos detalhes visuais – ponta de mastro na qual se hasteiam os braços, pedaço de gaita de fole sustentada pelas mãos de seu tocador, extremidades de lanças, patas de cavalos – e sonoros – “os choques metálicos, a ressonância surda dos galopes, os suspiros de prazer de uma plateia invisível” – que dialogam, completando-se e reiterando-se. O que faz Bresson, de maneira mais explícita na sequência do torneio, não é contar uma história de modo detalhado, mas, ao contrário, mostrá-la somente a partir de alguns detalhes, omitindo todo o resto – o que resulta numa economia sóbria, mais em busca de depuração do que de um uso ornamental dos detalhes.

Trata-se – inclusive em outras sequências de outros filmes, compostas apenas por detalhes, dando uma ideia do todo somente através de suas partes – de constituir uma configuração espacial abstrata e esfacelada. Isso diz respeito, na obra de Bresson, a uma incrível capacidade de abstração, curiosamente ao se empregar imagens extremamente concretas. Uma contradição em termos que permanece tão harmoniosa quanto assumida: “veja seu filme como uma combinação de linhas e de volumes em movimento fora do que ele representa e significa”¹². Por essa razão, Michel Estève defende que o espaço nos filmes de Bresson é, antes de mais nada, sempre “enquadrado”: “à maneira do espaço delimitado num quadro, espaço portanto limitado, privilegiado, dentro do qual [os

⁹ Ibid., p. 52.

¹⁰ Cf. A. Targe, “Ici l’espace naît du temps ... (Étude détaillée du segment centrale de Lancelot du lac)”, in vv. aa., Robert Bresson, Turim: Ramsay Poche Cinéma, 1989, pp. 87-99.

¹¹ Ibid., p. 88.

¹² BRESSON, Robert. op. cit., p. 72.

personagens] vivem intensamente”¹³. Ele lembra ainda que esse mesmo espaço permanece, ao mesmo tempo, “abstrato”: no sentido em que se isola um elemento muito importante de um conjunto, negligenciando-se todos os outros, que parecerão então secundários em relação ao primeiro – por exemplo, em *As damas do Bosque de Boulogne* (1945), nunca vemos o apartamento de Hélène em sua integralidade, nem toda a cela de Fontaine em *Um condenado à morte escapou*, os quais poderiam ser, todavia, apresentados em plano conjunto. Obtém-se, assim, um espaço que é, sobretudo, “estilizado”, no sentido em que

*(...) a própria “estilização” nos conduz ao símbolo, realidade dupla, ao mesmo tempo carnal e espiritual. No cinema, o simbolismo pode ser encontrado através de um excesso de materialidade ou através de uma rarefação da matéria: a originalidade da busca estética de Bresson parece situar-se no ponto de encontro destas duas hipóteses. A imagem, em Bresson, é menos “abstrata” que “estilizada” (...). Se o espaço cinematográfico explorado pela câmera de Bresson parece abstrato é, sobretudo, na medida em que é minuciosamente trabalhado com um propósito estético.*¹⁴

Seja na cidade ou no campo, os lugares apresentados nos filmes de Bresson, ainda que concretos e, em princípio, “reconhecíveis”, tornam-se sempre estrangeiros ao nosso olhar, combinando-se intimamente ao universo único do filme. Eles distinguem-se, assim, das locações reais nas quais os planos foram rodados, mas também daquelas figurando em qualquer outro filme, rodado ou não em estúdio, que tenta reconstituir lugares reais, com o auxílio de uma “nova realidade” artificial. Pois Bresson, ao contrário da maioria dos diretores, contamina os lugares filmados com um tipo de “artificialidade” proposital, própria ao seu olhar: ou seja, esse espaço, mesmo permanecendo fragmentado, “bruto”, enquadrado e abstrato, adquire sobretudo um aspecto *estilizado*, como dizia Estève. Esses lugares são muito

¹³ ESTÈVE, Michel. Robert Bresson: la passion du cinématographe, Paris: Albatros, 1983, p. 92. E ele insiste ainda, pp. 92-93: “espaço ‘enquadrado’, mas não ‘desencarnado’, e parece que a crítica francesa teria confundido ‘desencarnação’ e ‘abstração’. Uma tentativa de ‘desencarnação’, semelhante, por exemplo, à de Mallarmé em poesia, consiste em buscar separar o espírito ou o universo de seu involúcro carnal. Não há nada disso em Bresson.” Comentário, aliás, absolutamente compatível com a “concretude” de suas imagens.

¹⁴ *Ibid.*, p. 94.

raramente identificados de maneira clara – com exceção do Bosque de Boulogne (em *As Damas...*), da cidade de Ambricourt (através da placa no início de *Diário de um Padre*), ou ainda da Ponte Neuf (através da placa luminosa em *Quatro Noites de um Sonhador*). E mesmo quando ele o faz, isso não nos impede de continuar tendo dificuldade em reconhecer esses lugares: pois eles adquirem uma aparência nova, estranha, “original”, típica de lugares jamais vistos antes, exceto num filme de Bresson.

Isso talvez se deva, em grande parte, justamente à extrema particularidade de seu ponto de vista, singular em vários sentidos, pois é sempre o mesmo *tipo de imagem* que vemos, devido à distância focal proporcionada pela objetiva 50 mm (média), a única empregada por Bresson em todos os planos de seus filmes¹⁵. Cobrindo um campo de 47°, a objetiva 50 mm é aquela que corresponde melhor à visão humana, já que não deforma a distância entre a câmera e o objeto – ao contrário dos efeitos de distorção da perspectiva provocados pelo emprego de uma teleobjetiva (por exemplo, a 100 mm) ou de uma grande-angular (como a 18 mm). Por outro lado, o uso sistemático da 50 mm define uma posição “respeitosa” em relação ao objeto, pois não podendo “trapacear” com efeitos de aproximações ou distanciamentos ilusórios, a câmera deve sempre guardar mais ou menos a mesma “boa” distância – e no caso de Bresson, uma distância bastante próxima do objeto, já que ele aprecia particularmente os planos detalhe e os planos próximos.

Além disso, ao contrário de um psicologismo naturalista que busca, num cinema mais convencional e através de muito controle, dar aos personagens uma *aparência* de espontaneidade, Bresson chega, a partir de uma exacerbação do controle – uma automatização, de certo modo, mais condizente com a “máquina” cinematográfica –, a algo (uma fagulha muitas vezes sutil e que muitos aproximam da “graça” divina) que escapa ao modelo e, logo, ao personagem. Como se somente ao aparentar-se a uma máquina – ou a um animal, respondendo antes aos instintos que à razão –, o homem pudesse exprimir aquilo que possui de mais autêntico, de mais precioso, de mais sagrado. É justamente essa “concretude” – poderíamos dizer bruta, fotográfica – das imagens e dos seres, ao mesmo tempo realista e elíptica, que torna as imagens de Bresson tão únicas e sedutoras. E a simples beleza do cotidiano – ainda que estilizado – aliada à força da presença dos seres e dos objetos nelas revelados continuam a nos fascinar.

¹⁵ Como o próprio Bresson esclarece, p. 55: “trocar a todo instante de lente é como trocar a todo instante de óculos”.





“Achar mais natural que um gesto seja feito, que uma frase seja dita desta maneira em vez de outra é absurdo, não tem sentido no cinematógrafo”

Notas sobre o cinematógrafo.

O fazedor de milagres

Emílio Bustamante

Meses atrás, aconteceu na Fimoteca de Lima uma mostra de filmes de Robert Bresson, que incluiu sete de seus treze longas-metragens. Católico de inclinações jansenistas, nascido em Bromont-Lamothe no dia 25 de setembro de 1901 e falecido em dezembro de 1999, Bresson foi aparentemente tão sucinto como seus filmes quando se tratava de dar informações sobre sua vida. Na realidade, não é muito o que se sabe dela. Pintor e fotógrafo em sua juventude, logo se interessou pelo cinema, realizando em 1934 o curta-metragem *Affaires publiques* e dando assistência em outros filmes, até que explodiu a Segunda Guerra Mundial. Prisioneiro dos alemães de junho de 1940 até abril de 1941, pouco tempo depois de ser liberado começou a realizar *Os anjos do pecado*, seu primeiro longa, que veio à luz em 1943.

Seu cinema, austero e regido por normas tão estranhas quanto eficazes (compendiadas no seu livro de aforismos, *Notas sobre o cinematógrafo*, publicado em 1975), tem sido frequentemente

O fazedor de milagres – Emílio Bustamante: publicado originalmente na revista Gran Ilusión, número 11, 1999, Peru: Universidad de Lima. – traduzido por Claudia Milena Quijano Mejía.

adjetivado como místico ou transcendente. De fato, seus filmes geram efeitos inusitados na sensibilidade do espectador, que os assiste como sessões de revelação espiritual. Já se chegou a dizer que ver um filme de Bresson é como ir à missa, e a ironia não parece excessiva. A missa para um crente é um ato ritual, uma mecânica representativa, na qual, não obstante, opera um milagre: a conversão do pão e vinho em corpo e sangue de Cristo; os filmes de Bresson são também (segundo suas próprias palavras) uma mecânica que faz surgir o desconhecido. Eles se referem constantemente a algo inefável, que não se vê, mas se pressente. A vida, errâncias, afãs e desgraças de suas personagens, carentes de sossego e liberdade, parecem ditados por essa força superior e misteriosa cuja existência se verifica em finais fatalistas.

Estes efeitos transcendentais do cinema de Bresson não são, entretanto, consequência de uma vontade divina, mas de uma cuidadosa e particular eleição e combinação de elementos. Melhor dizendo, são produtos do estilo. Um estilo ajustado, como poucos, aos temas e argumentos dos filmes que compõe.

O peso da matéria

Eric Rohmer (outro cineasta “programático” como Bresson) disse com lógica contundente que é impossível mostrar o invisível, porque ninguém o viu. Qualquer amostra do invisível é, portanto, falsa. O invisível só pode ser aludido, não mostrado; e unicamente através do visível. O registro do espírito só pode ser feito por meio da matéria, o modo exclusivo de dar conta da existência da alma é através do corpo.

De acordo com esta crença, o cinema de Bresson ostenta uma aparência quase documental e não só é estranho a qualquer imagem sobrenatural vinculada ao fantástico, mas também objetos e corpos são extremamente tangíveis nele. No entanto, é também um cinema que cria, como poucos, um efeito de presença inquietante de uma entidade invisível, ora chamada de graça, ora de desconhecido, ora de inefável.

O aspecto documental dos filmes de Bresson se deve ao registro de imagens e sons livres de ornamentos, obtido em locações naturais; à quase total ausência de música de fundo; e à citação de documentos reais nos quais, se assegura, estão baseados alguns deles (*Diário de um padre*; *Um condenado à morte escapou*; *Proceso de Joana d'Arc*). Embora a fotografia dos filmes costume desdenhar da bela composição, não faz o mesmo com as texturas. Em *Ao azar*, *Balthazar* é perceptível, por exemplo, a pelagem felpuda de Balthazar quando pequeno, e a sensação acariciante que produzem as ovelhas cercando-o já velho e moribundo. Igualmente, a representação dos ofícios costuma ser de tal naturalismo que inclui a exibição de acontecimentos pouco agradáveis de se ver tão de perto (o ataque epiléptico do caçador e a conseqüente ajuda de Mouchette) ou aparentemente banais (Mouchette ajudando o bebê, seguindo instruções de sua mãe doente)¹.

Susan Sontag assinala que o efeito *verista*² alcançado por Bresson “pretende insistir na irrefutabilidade do que se apresenta”³, de tal modo que quando a existência da graça nos for revelada, demos esta por verdadeira. Mas, como é que nos é revelada, isto é, como é que Bresson a alude cinematograficamente? Como faz para introduzir o “díspar” dentro do “cotidiano”, como diria Paul Schrader⁴, e assim inquietar o espectador até fazê-lo viver uma experiência semelhante ao misticismo? Achamos que se baseia em uma estratégia narrativa que lança mão da elipse, da repetição e da sinédoque como ferramentas fundamentais de um método de atuação único e estranho, e de um emprego particular do som e da montagem.

¹ É verdade que fragmentos como os aqui citados abrem as portas a uma interpretação simbólica que tampouco pode ser descartada a priori. Assim, por exemplo, em *Ao azar*, *Balthazar* as ovelhas (cuja brancura contrasta com o manto preto de Balthazar), se assemelham a um coro de anjos que dão ao burro, antes de sua morte, a ternura perdida de sua infância; e em *Mouchette* os dois espaços fechados onde se desenvolvem as ações da protagonista (a cabana e a casa) se correspondem com eventos exteriores: o ciclone e a passagem dos caminhões pela estrada, respectivamente, que antecedem momentos-chave do filme (o estupro de Mouchette nas mãos do caçador, e a morte da mãe) e parecem representar aquela força inefável e externa que intervém no destino da menina. Porém, embora existam na obra de Bresson imagens como estas, que partindo da representação realista admitem uma leitura metafórica, é necessário advertir, em primeiro lugar, que a alusão ao inominável através do real passa por uma elaboração ainda mais complexa da forma fílmica; e em segundo lugar, que não é a metáfora a figura retórica preferida do cineasta, mas a sinédoque e a metonímia.

² NT: O Verismo é uma corrente literária italiana surgida entre 1875 e 1895, a partir das obras de escritores e poetas que constituíram uma escola baseada num conjunto de princípios realistas.

³ SONTAG, Susan. “O estilo espiritual nos filmes de Robert Bresson” in *Contra a interpretação*. L&PM, Porto Alegre, 1987.

⁴ SCHRADER, Paul. *El estilo trascendental en el cine*: Ozu, Bresson, Dreyer. Ediciones JC, Madrid, 1999

Estrutura elíptica: caminho e Revelação

Dissemos que as personagens de Bresson costumam carecer de liberdade. O constante tema carcerário em seus filmes tem sido reconhecido por vários críticos e, com certa imprecisão, pelo mesmo autor (“todos somos de algum modo prisioneiros”, dizia em uma entrevista concedida a Yves Kovacs). É mesmo evidente em seus filmes a proliferação de portas (*Pickpocket*, *As damas do bosque de Boulogne*, *Processo de Joana d’Arc*) e grades (*Diário de um padre*, *Ao azar*, *Balthazar*, *O dinheiro*, etc.) que reforçam o sentido de confinamento. Às vezes, é o corpo que se encontra preso (*Processo Joana d’Arc*, *Pickpocket*, *Um condenado à morte escapou*, *O dinheiro*); outras vezes se trata de uma prisão social (*Diário de um padre*, *Mouchette*, *Ao azar*, *Balthazar*); mas em todos os casos há um confinamento do espírito.

Alguns de seus personagens lutam de modo mais ou menos consciente por sua libertação; porém, como afirma o condenado à morte, a luta é em última instância contra si mesmo. Em outras ocasiões as personagens carecem de tal lucidez e seu comportamento parece errático (*Ao azar*, *Balthazar*, *Mouchette*, *O dinheiro*, *Pickpocket*), mas ao fim conseguem a libertação após um processo de sofrimento, seja através do encontro do amor (*As damas do bosque de Boulogne*, *Pickpocket*) ou da morte (*Mouchette*, *Processo de Joana d’Arc*, *Diário de um padre*, *Lancelot do lago*). Amor e morte adquirem assim um caráter libertador: graças a eles o espírito consegue por fim transcender a matéria.

Então, atuem as personagens consciente ou inconscientemente, os caminhos que as conduzem ao final libertador, por mais estranhos e intrincados que possam se revelar, não nos parecem aleatórios, mas sim previamente traçados. É que em realidade estão. Como apontou, com razão, David Bordwell, (embora sustentando uma discutível explicação não-interpretativa da narrativa bressoniana) a estrutura dos filmes de Bresson está composta de repetições e variações que conformam uma ordem rigorosa que o espectador é capaz de pressentir, porém não de registrar em sua totalidade, dado seu caráter atípico e complexo⁵. Uma ordem que não é da narrativa clássica (Bazin sustentava que Bresson, em *Diário de um padre*, tinha

⁵ BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Paidós, Barcelona, 1996, p. 290-310.

substituído a estrutura dos três atos pela das estações da paixão de Cristo), mas que é tão rígida quanto esta. Na elaboração desta ordem a elipse intervém de modo determinante. Bresson escolhe mostrar suas personagens em certos momentos da história nos quais se repetem gestos e movimentos, e o faz de distâncias e angulações iguais ou semelhantes: o ladrão de *Pickpocket*, o padre na aldeia e Mouchette frequentam os mesmos lugares mais de uma vez, abrem e fecham as mesmas portas ou grades, e a câmara os filma sempre da mesma forma. É através desta estrutura elíptica e repetitiva que se gera a impressão de se estar revelando outra ordem, um segredo que não é criado pelo narrador, mas somente descoberto por ele. Segredo ao qual as personagens se encontram submetidas sem saber, e que nós mesmos não compreendemos totalmente até o final, quando constatamos que eles foram conduzidos a sua libertação. Tal constatação da existência de um caminho secreto ou “sobrenatural” parece ainda mais impressionante na medida em que este é revelado de um modo quase documental e se realiza em meio a um panorama de aparente naturalismo.

Atuação: corpos animados.

O estilo de atuação promovido por Bresson era bem conhecido, como eram célebres suas sessões nas quais praticamente torturava os atores fazendo-os repetir uma e outra vez os mesmos gestos, frases e movimentos até obter respostas mecânicas e frascos atonais. Em suas *Notas sobre o cinematógrafo*, o realizador recusa explicitamente o emprego da atuação “teatral” no cinema por conta da sua falsidade; defendendo no lugar um modo “essencial” não de “interpretar”, mas sim de “ser”. Bresson não deseja “atores”, senão “modelos” capazes de encontrar “o automatismo da vida real” que faça brotar o desconhecido. A respeito afirma:

Os gestos e as palavras não podem constituir a substância de um filme da mesma maneira que constituem a substância de uma peça de teatro. Porém, a substância de um filme pode ser essa coisa ou essas coisas que provocam os gestos e as palavras que se dão de uma maneira incerta em seus modelos. Sua câmera as vê e as registra. Assim se escapa da reprodução fotográfica de atores atuando; e o cinematógrafo, escritura nova, deriva ao mesmo tempo em método de descobrimento.

Em outros termos: o corpo despojado de consciência e ideologia, de gestos e movimentos, apreendidos ou fingidos, torna-se pura mecânica. O cinema (o cinematógrafo, para Bresson) registra esta mecânica e, ao fazê-lo, acena para a força misteriosa que a ativa. O corpo animado não é somente o corpo que se move (entre enquadramentos quase sempre fixos e objetos inertes fotografados com minuciosa precisão), mas também o que responde aos preceitos profundos do espírito: o corpo animado é o corpo com alma.

Tal estilo de atuação se encaixa perfeitamente com as demandas do argumento. No percurso vital que as personagens bressonianas seguem, existem sacrifícios (o padre de Ambricourt é maltratado por seus fiéis; o ladrão de *Pickpocket* é aprisionado; Mouchette é insultada constantemente e, por último, estuprada; Balthazar é espancado; Yvon é preso injustamente e perde sua família; etc). No entanto, através de tais sacrifícios opera uma espécie de purificação, requisito prévio para a libertação ou redenção. A purificação supõe um despojamento. Os seres puros são aqueles que não comportam em si mesmos nada alheio a sua essência; as cenas nas quais as personagens repetem gestos mecânicos é onde se pode vê-los mais puros. É quando se deixam levar, quando vencem a si mesmos (isto é, ao mundano de si mesmo que vicia seu espírito). As atuações nos filmes de Bresson tendem a conseguir tais efeitos de despojamento. Seus personagens parecem autômatos, porém quanto mais autômatos são, mais se descobrem puros e mais perto estão de seguir o caminho que lhes foi traçado sem desvios. Talvez o mais impressionante de *O dinheiro* seja a conduta indolente de Yvon

ao matar a família que o acolheu, como se atuasse possuído por uma entidade estranha ao seu corpo, como se por fim se abandonasse à predestinação.

O estilo minimalista de atuação em Bresson carrega uma essencialidade de movimentos que alude à essencialidade espiritual que os origina. Porém, se isto não fosse suficiente para remeter ao espírito, ali está o corpo inanimado para fazê-lo. A interrupção destes movimentos supõe a ausência da alma. O corpo inanimado é o corpo sem alma, no entanto, revela que a alma esteve ali. Se não fomos conscientes de sua existência ao ver o corpo se mover, somos quando o corpo deixa de se mover. Os cavaleiros de *Lancelot do lago*, cobertos por suas armaduras, eram seres humanos enquanto eram animados; quando Lancelot morre e cai sobre a pilha de companheiros mortos, só resta um monte de sucata. O que lhes falta? A força que lhes dava movimento, que os preenchia, ou seja, a alma (ou a graça). Pareceria que Bresson houvesse realizado esse filme somente para tornar mais evidente a distinção entre o envoltório material dos homens e o inefável que lhes dá vida. Mas também cabe o mistério: o desaparecimento do corpo e da alma, que converge com a ressurreição de Cristo, e que se observa nos casos de Mouchette, Marie, em *Ao azar*, *Balthazar*, e Joana em *Processo de Joana d'Arc*. Onde eles vão parar?

Fora de quadro: o além

O inefável também é aludido por outro recurso: o espaço fora de campo, e por figuras retóricas como a sinédoque e a metonímia. A sinédoque é a figura em que a parte se refere ao todo; o fragmento ao universo. Por meio dela, Bresson em seus filmes nos faz acreditar no que não vemos. Ainda mais: nos faz temer a certeza de que existe o que não vemos. Por exemplo, em *Um condenado à morte escapou* não há planos de localização, no entanto, sabemos que existe uma prisão, guardas, ferrovias, etc. Muitas vezes o contra-plano nos filmes de Bresson é intencionalmente demorado para fixar a atenção no olhar da personagem antes daquilo que o motiva. Aliás, Bordwell destaca

em *Um condenado à morte escapou* o olhar demorado de Fontaine sobre Jost antes que os espectadores possam ver este último.

Tal procedimento bressoniano é coerente com o que o realizador recomendava em suas *Notas sobre o cinematógrafo*: “que a causa siga o efeito e não o acompanhe nem o preceda”, ao que adiciona uma experiência pessoal:

Um dia atravesso os jardins de Notre Dame e cruzo com um homem cujos olhos percebem atrás de mim algo que não posso ver, e de golpe se iluminam. Se eu tivesse visto, no mesmo momento que o homem, a jovem e o menino em direção aos quais ele foi correndo, este rosto feliz não me impressionaria tanto; talvez nem sequer tivesse reparado nele⁶.

Bresson potencializa, pois, estes olhares “em direção a algo que não vemos” para captar a sinceridade da expressão, e para que possamos perceber o elemento “ausente” por intermédio do presente, a “causa” pelo “efeito”. Em certas ocasiões radicaliza o procedimento: suas personagens olham para fora do quadro, sem que haja um contra-plano que nos mostre aquilo que observam, ainda que pensemos conhecer com certeza do que se trata isso que não se vê: em *Os anjos do pecado*, a ex-prisioneira chama à porta e dispara no homem por cuja culpa ela cumpriu anos de prisão, e ainda que não o vejamos, sabemos que está ali; em *Mouchette*, o padre e o irmão abrem a porta da casa, olham em direção ao fora de quadro e não temos dúvidas de que viram a mãe morta, apesar de não ser mostrada. Ao fazer isso, Bresson evita banalizar o olhar. Concentrar a atenção no ato e não naquilo que se olha. Se vemos o que a personagem contempla, o mais provável é que tendamos a subtrair transcendência disso que se vê. Em *Os anjos do pecado*, se vissemos a vítima estaríamos unicamente na frente de um homem vulgar, talvez um rufião; por outro lado, ao nos concentrarmos na dureza do olhar da assassina, percebemos algo mais importante: o infinito de seu ódio. Em *Mouchette* as personagens não olham somente uma mulher morta (que seria o que nos devolveria o contra-plano), mas também a própria morte; o olhar

⁶ Idem, p. 79.

não permanece aportado em um cadáver, estende-se para um “além” (não só da tela).

Em outros momentos a esquiva do olhar dá margem a uma ambigüidade ainda maior; tal ocorre com Mouchette pouco antes da morte da mãe; seu olhar intenso em direção a um exterior, de onde recebe rajadas de luz provenientes dos carros que transitam pela rodovia, adquire um tom opaco: o que realmente vê? Mais adiante, a mãe morre: um efeito. Qual foi a “causa” que não vimos?

Entretanto, Bresson não somente nos “acostuma” a aceitar a existência de algo que não se vê através da sinédoque, mas também vai além ao empregar a metonímia para situar, dentro do quadro, imagens que atuam como “rastros” deixados por personagens “ausentes”, situados em um “além da tela”. A metonímia é uma figura pela qual um objeto é aludido por outro com o qual tem alguma relação.

Em *Ao azar, Balthazar* o enquadramento do casaco de couro, a corrente e o rádio apoiados no arame farpado nos remete ao dono destes objetos, o homem que reparte o pão e seduz Marie: é o rastro deixado por ele, e sabemos sem o ver que ele tem um encontro erótico com Marie fora do quadro. Como no caso anterior com relação aos olhares, aqui o procedimento também se emprega não só para a alusão puramente “material”, mas também para uma do tipo “espiritual”. Quando o padre da aldeia de Ambricourt ou Joana d’Arc desaparecem para sempre das telas, deixam também seu rastro, um símbolo (Paul Schrader indica, com razão: um ícone), seja este uma cruz ou a madeira na fogueira; devemos supor que, como no caso anterior, ambas as personagens também se encontram em um além do quadro? Tudo parece indicar que sim, embora em um sentido “espiritual”.

Som: as vozes da graça

Na criação deste espaço fora de quadro, deste “além” tanto material quanto “espiritual”, o som intervém de modo essencial.

O som contribui, como apontamos linhas acima, para criar

este efeito de naturalismo e de documento que é tão importante no cinema de Bresson para fazer aflorar convincentemente o invisível: a fidelidade dos ruídos e as vozes testemunhais das personagens cumprem um papel destacado. Para Bresson: “esquece-se muito da diferença entre um homem e a sua imagem, e o fato de que não há nenhuma entre o som e sua voz na tela e na vida real”. Portanto, sendo a voz mais fiel que a imagem, ela dá o “caráter íntimo da personagem melhor que seu aspecto físico”. As vozes, vale recordar, são tratadas de maneira similar ao corpo dos atores ou “modelos”: submetidas a repetições constantes até a obtenção de uma atonalidade que sugere a presença do inefável.

Mas o som, ainda, nos informa da existência de um fora de quadro, de um acontecer invisível. O cinema de Bresson é abundante nestes exemplos, bastando alguns: em *Pickpocket* o ruído dos cavalos em plena competição que se escuta enquanto Michel realiza o primeiro roubo no hipódromo; sua intensidade crescente sugere a subtração: não vemos as mãos do ladrão, mas sabemos, pelo ruído, o que está acontecendo; e quando o ruído se distancia, já aconteceu. Em *Ao azar*, *Balthazar* o grupo de amigos joga óleo na pista; não vemos os carros baterem, porém escutamos. Em *Um condenado à morte escapou*, o som em *off* é constante, e como assinala Bordwell com razão, sua importância cresce ainda mais na última parte do filme, quando se converte em principal guia para o preso Fontaine, durante a noite escura de sua fuga.

Tal função de guia também abarca as palavras. As vozes são guia em *Diário de um padre* (onde o padre de Ambricourt confessa que Deus lhe revelou, pela voz de seu mestre, que é prisioneiro de Santa Agonia), e permanecem ainda depois da personagem fisicamente desaparecida: sobre o ícone da cruz só se escuta a voz do padre, como se esta transcendesse o corpo. Em *Processo de Joana d'Arc* as menções às vozes que orientam a conduta da personagem são várias, mas Bresson se cuida de representá-las; nós não as escutamos. O que escutamos em alguns casos como indicativo do sobrenatural é a música de fundo.

Embora Bresson prescreva evitar a música de fundo em suas *Notas sobre o cinematógrafo*, não cumpre totalmente tal preceito. Em

alguns de seus filmes, ela é extremamente significativa, pois parece apontar a presença do inefável. Assim, o *Magnificat* de Monteverdi santifica hereticamente o suicídio de Mouchette; em *Ao azar, Balthazar*, a *Sonata nº 20* de Schubert acompanha o burro durante sua agonia; enquanto que em *Um condenado à morte escapou*, o *Kyrie da Misa em dó menor* de Mozart (como destacou Paul Schrader) descobre a mão secreta da graça sobre as decisões de Fontaine.

Não obstante, tanto ou mais inquietantes que a música de fundo (cuja irrupção em aparência súbita costuma desconcertar inicialmente) são os silêncios. Bresson escreveu que o cinema sonoro inventou o silêncio; e este em suas mãos é outro instrumento para “liberar o inefável”. O silêncio é o resquício por onde aquele se filtra. Bazin já reparava nele ao comentar a cena da conversão da condessa em *Diário de um padre*. As palavras ali – sugeria Bazin – não são senão ecos do silêncio, que é o verdadeiro diálogo das almas⁷. Em *Mouchette* o silêncio da cena de estupro parece sugerir também a presença de alguém ou algo que a observa ou a motiva. No mesmo filme, a alternância de ruídos muito fielmente registrados com silêncios absolutos durante as atividades da menina, prévios à morte de sua mãe (quando esquento o leite do menino com seu próprio corpo, troca suas fraldas, e dá gim para a doente beber para que não sinta dor), gera uma sorte de apreensão, que se justifica quando depois constatamos que a mulher deixou de existir.

Epílogo

Até aqui tratamos de expor como, através do estilo, Bresson consegue criar efeitos de transcendência em seu cinema. O aparente naturalismo da representação, a estrutura elíptica e repetitiva de seus filmes, o emprego sistemático do fora de quadro e de um tipo de atuação atonal, o uso particular da montagem (que às vezes prescinde de contra-plano) e do som (que dá especial ênfase ao *off* e ao silêncio), são marcas estilísticas cuja finalidade é aludir ao “invisível”, ao “inefável”, à graça, ou como se quiser chamar.

⁷ Conferir neste catálogo o texto de André Bazin “Diário de um padre e a estilística de Robert Bresson”.

Contudo, talvez seja justo dizer que, embora para nós Bresson construa o milagre, ele provavelmente diria que só é quem propicia sua manifestação. De sua ótica particular, não se trata de “representar” a graça em seus filmes, mas de invocá-la, mediante operações corretas, até que apareça. De acordo com Bresson, não é a graça que dá vida a seus personagens autômatos, mas sim o exorcista que elimina os demônios para deixar somente o corpo e a alma puros dos modelos, e que confia que instrumentos mecânicos como a câmera e o gravador de som registrem ambos. O herético Bresson confere ao cinematógrafo uma função mística, e reserva para si um papel de intermediário entre o céu e a terra.



*“A visão do movimento dá felicidade: cavalo, atleta,
pássaro”*

Notas sobre o cinematógrafo.



A vida tátil

Mariel Manrique

Eu poderia fazer um filme com todas as imagens que povoam a minha mente, que recordo e que não utilizei. Raramente observo um quadro. Se eu vou a National Gallery e observo um desses grandes quadros que me atraem, não é tanto o quadro que me atrai, senão o fato de que desperta em mim todo tipo de sensações internas que me devolvem violentamente à vida...

Francis Bacon, pintor¹.

A vida tátil – Mariel Manrique: publicado originalmente na revista Cinemais, número 30, 2002, Brasil.
– traduzido por Claudia Milena Quijano Mejía.

¹ SYLVESTER, David. Interviews With Francis Bacon: The Brutality of Fact. Thames & Hudson, Londres, 1981.



Tomé não acredita na ferida de Cristo. Com sua mão direita, Cristo afasta a túnica que cobre seu corpo e revela a ferida aberta no seu flanco, como uma fenda na carne. Com sua mão esquerda, guia a mão de Tomé em direção àquela ferida, drástica e tangível. E o indicador de Tomé penetra nela e a inspeciona, diante do olhar curioso e fascinado de outros dois apóstolos que dividem a cena. O indicador de Tomé se adentra no talho cirúrgico e profundo; Cristo observa docemente com indulgência. A cena pertence a esse indicador incrédulo que perscruta a carne perfurada, a violando pela segunda vez. Acontece em um espaço indeterminado, sem localização exata, destacando-se sobre um fundo indefinido e escuro; na cena o tempo flui de maneira direta. Violentamente física, alcança uma beleza espiritual lancinante. São João cita as palavras de Cristo nos versículos 20:29 do seu evangelho: *“Porque me viste, Tomé, creste; bem-aventurados os que não viram e creram”*

A cena descrita foi pintada por um homem, irascível e intenso, do qual a história da arte guarda um punhado de imagens

estremecedoras e de processos policiais que registram seus delitos: Michelangelo Merisi, nascido em 1573 na Lombardia, adolescente faminto nas ruas de Roma, protegido e condenado pelas hierarquias eclesiásticas, reiteradamente detido por posse ilegal de armas, insultos na rua, morte de um dos seus modelos e possível amante em duelo, fugitivo da justiça, perdoado, aceito e banido da Ordem de Malta, refugiado em Siracusa e Mesina, ferido em Nápoles e detido e encarcerado por engano em Port Ercole. Liberado quando seu navio (e seus poucos pertences) já tinha zarpado. Morto alguns dias depois em Ercole, aos 37 anos, de febres malignas.

Conhecido como “Caravaggio”, transgressor sistemático dos princípios acadêmicos e pintor de modelos não-profissionais resgatados das periferias. Criatura profana debruçada nos abismos do espírito na sua pintura de corpos. E de mãos como as de Tomé mexendo nas feridas divinas.

Do mesmo modo que a pintura religiosa de Caravaggio é uma pintura física, os filmes de Robert Bresson respiram espiritualidade na sua encenação de corpos ascéticos. Uma espiritualidade dolorosa à qual não se chega pela via do símbolo (ainda que muitas cenas de Bresson contenham claras referências evangélicas), senão por meio de dados físicos irrevogáveis.

Uma filiação misteriosa e subterrânea parecera vincular as telas de Caravaggio com os filmes de Bresson: uma impressão de realidade visceral e primitiva nascida da ação dos corpos, simultaneamente animada de uma religiosidade inapreensível. Caravaggio e Bresson pintam e filmam (talvez os termos sejam quase intercambiáveis) evidências físicas desterritorializadas, que nos enviam delicadamente ao país do espírito e àquilo que não se pode pronunciar. O significado, nos dois casos, só pode se intuir, sendo que tal intuição funciona sempre de mãos dadas com um significante carnal.

1. Um corpo qualquer



A *morte da Virgem* pintada por Caravaggio (1605, Louvre, Paris) foi rejeitada pelos sacerdotes de Santa María della Scala, que a tinham encomendado, e retirada da igreja em questão porque a virgem parecia “uma cortesã”. As fascinantes críticas da época convergem em julgar como “indecoroso” o fato do que Caravaggio mostrara essa morte “como o cadáver de uma mulher qualquer” (Walter Frienlander, *Estudios sobre Caravaggio*, Alianza Forma, 1982). Segundo as crônicas, seria justamente uma mulher qualquer e morta “demais” (uma prostituta afogada no Tibre, cujo corpo se prestou como modelo) a que Caravaggio pintou. E a morte da virgem se impõe com uma potência desoladora e terrena, sem vestígios de ressurreição.

É difícil, em Bresson, falar em “personagem”; suas criaturas pertencem, como a Virgem de Caravaggio, a uma região espiritual profunda, a despeito do seu caráter ordinário e anônimo, mas, também, graças ao mesmo. O próprio Bresson falou do seu repúdio

pela “interpretação”, razão da sua escolha recorrente de atores não-profissionais aos que qualifica de modelo (*Notas sobre o cinematógrafo, Iluminuras*). Como os modelos resgatados das ruas por Caravaggio (na contramão das convenções acadêmicas do seu tempo), os



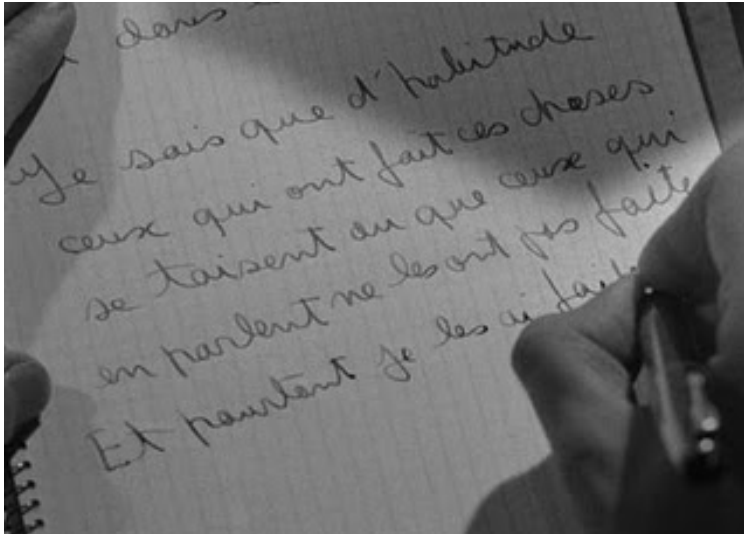
modelos de Bresson não recitam, não dizem; não atuam, são.

Ainda, captados quase constantemente por uma lente neutra de 50 mm, beiram a inexpressividade. André Bazin fala das máscaras bressonianas que, mais do que expressar emoções contingentes e efêmeras, mostram a permanência do ser (*Diário de um padre e a estilística de Robert Bresson*, conferir neste catálogo). Não há, em Bresson, nem choros convulsos nem gargalhadas. Em Caravaggio também não. As faces hieráticas das suas criaturas, suspensas em uma expressão reconcentrada, são rostos ancorados naquilo que persiste, colocados além do gesto e impregnados até o último centímetro de pele da mesma essencialidade que os constitui.

Esses seres bem que poderiam prescindir até do seu nome. Parecem morar naquele território do espírito anterior à designação das coisas. Quando Bresson os dota de palavras, essas palavras se divorciam do corpo e a distância progressiva que assumem alcança a sua expressão mais pura no discurso indireto livre: o padre da aldeia, o batedor de carteiras, o criminoso, o condenado à morte narram

em *off* o que lhes acontece, como se somente esse registro discursivo pudesse expressar as pulsões mais íntimas.

Essa voz branca é, em última instância, a leitura de um diário pessoal e privado (o que escrevem Michel em *Pickpocket* ou o padre adolescente de Ambricourt em *Diário de um padre*), que cada um



escreve em tinta invisível tentando nomear o que nos acontece.

O realismo de Caravaggio, com sua exclusão dos códigos de beleza maneirista, está muito longe do “naturalismo” que copia a realidade. Esse realismo áspero e cru constitui uma rejeição do “mundo poético” da pintura clássica e uma tentativa de tradução do fluxo espiritual e do tormento interior em imagens impiedosamente físicas. É um realismo concentrado nos mínimos detalhes dos objetos e dos corpos ordinários, nos quais se revela o sopro divino. Bresson realiza nos seus filmes uma operação equivalente: mergulha na realidade até seu nível último e intangível, por meio da declinação constante no espaço de figuras e objetos teimosamente materiais. Resta dizer que esse espaço, tanto em Caravaggio quanto em Bresson, é usualmente um espaço qualquer, desprovido de referências geográfico-temporais concretas e imbuído, assim, de um caráter transcendente.

A compleição evangélica dos seres de Bresson (desde Joana

d'Arc em *Processo de Joana d'Arc* até Yvon em *O Dinheiro*) decorreria de um duplo movimento: sua pertença a um mundo despojado e austero de indivíduos anônimos e a redução dos acontecimentos à mecânica do gesto cotidiano, onde a mão assume um papel crucial.

Nesse sentido, Gilles Deleuze assinalou que em Bresson a mão substitui o rosto, e os “opsignos” e “sonsignos” são substituídos por autênticos “tactisignos”, como modos de construção do espaço (*A imagem-tempo*, Brasiliense, 2005). Se em Carl T. Dreyer a espiritualidade emana de um rosto em primeiro plano, a câmera de Bresson parece apelar à fragmentação do corpo para dar à mão a tarefa de ligar as imagens e nos conduzir para o território do irrepresentável. Porque o cinema de Bresson fala do que não se pode mostrar e só se pode pressentir; sua beleza fica exatamente na capacidade de crer, como Tomé, no que não se viu.



2. As linhas da mão

O realismo rigoroso não significa nesse caso (jamais poderia fazê-lo) verossimilhança superficial, senão a atualização do invisível por meio do tátil: assim como o indicador de Tomé toca para crer, talvez seja a natureza de “experiência tátil” das imagens de Caravaggio e de Bresson o que nos permite aspirar seu perfume sagrado. Os dois entregam às mãos as chaves das suas imagens. Mesmo nas telas de maiores dimensões de Caravaggio, as mãos absorvem a atenção do espectador como um plano-detalle incandescente, criando circuitos internos de percursos da imagem: não só desencadeiam a ação ou expressam sentimentos, mas também concentram uma potência simbólica que atrai centrifugamente o restante da cena.

Alfred Moir fala das mãos na pintura de Caravaggio não como objetos, mas sim como “símbolos”, que reivindicam para si, dentro do contexto geral da tela, o estatuto de um pequeno retrato (*Caravaggio*, Thames and Hudson, Londres, 1989). O indicador



(desta vez de Jesus) em *A Vocação de São Mateus* (1600, Capilla Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma), aponta em uma taberna em claro-escuro para Mateus, o arrecadador de impostos, como um dos seus escolhidos. A leve curvatura do seu indicador suspenso no ar traça a ponte entre os dois mundos da tela, o horizontal e o profano, o vertical e o sacro.

Vibrando em paralelo através dos séculos, o balé de mãos dos batedores de carteira de *Pickpocket* na estação de Lyon se afeiçoa com as mãos caravaggescas que enganam e roubam em *A Deusa*



da Boa Ventura (1594, Louvre, Paris) ou em *Os Jogadores de Cartas* (1595, Kimbell Art Museum, Forth Worth).

Nos filmes de Bresson, as mãos superam sua originária função motora e preênsil e passam a encadear espaços desconexos, sobre-enquadrados e desenquadrados, unidos via falsos *raccords*. São mãos que se condenam circulando notas falsificadas (*O dinheiro*); mãos condenadas que se salvam (*Um condenado à morte escapou*); mãos que humilham e ultrajam, aliviam e preparam armadilhas (*Mouchette*).

Em *Processo de Joana d'Arc*, o corpo consumiu seus propósitos e se submete ao processo: as ações são narradas, dizendo-

se o que fizeram as mãos de Joana. A execução das escassas e definidas ações do filme se mostram com mãos: mãos que juram sobre a Bíblia, prendem punhos e tornozelos com correntes, deslizam a pena sobre o papel da sentença, cravam a madeira da cruz, empilham lenha do



lado da fogueira e colocam as posses de Joana em uma sacola rústica para depois jogar a pequena sacola ao fogo.

Caravaggio e Bresson lixam com persistência a superfície das coisas e os fatos, até atingir a textura do osso e seu brilho comovedor e raro de diamante bruto. O nó indecifrável do seu cinema e da sua pintura poderia condensar um catálogo de mãos.

3. Espírito fora de quadro

Tanto em Bresson quanto em Caravaggio, um “fora de quadro” inapreensível integra e impregna a imagem de forma contínua. Se o “fora de quadro” sempre existe (porque o quadro-limite do plano é também um quadro-janela inquietante, voltado para esse mundo exterior que o rodeia e que se percebe embora não se possa ver), neste caso não é somente à região empírica a qual o mostrado nos reenvia (por meio do jogo dos olhares, a direção do gesto ou os planos inferiores abismais em Caravaggio ou as referências acústicas em Bresson). É, sobretudo, um “fora de quadro” constante do espírito,

essa quarta dimensão da imagem, iluminando corpos e os colocando no umbral do inexplicável, onde um vento misterioso (aquele mesmo



vento providencial que sopra onde quiser) nos acariciará a testa, como o condenado à morte que conseguiu atravessar os muros da prisão.

Em um dos filmes mais belos que o cinema possa oferecer, *Diário de um padre*, Bresson parece querer apagar até a imagem no último plano.

No momento de morrer, o padre de Ambricourt (esse padre frágil, de rosto infantil que vimos andar de bicicleta e vomitar sangue, escorregar no barro e se apegar a sua fé em um mundo de cínicos e desesperados) pede para ser abençoado por um amigo que já não acredita em Deus, murmurando que “tudo é Graça”. Narra a voz em *off* desse amigo, enquanto vemos a cruz nua da paróquia da aldeia, cravada na parede. Que sejamos agnósticos ou ateus não nos poupará da luminosidade dolente desse instante.

Tem se falado da existência de uma implacável predestinação jansenista nos filmes de Bresson, semelhantes à execução de um enredo fatal. Porém, é justo lembrar, suas personagens sempre escolhem ou, pelo menos, elegem ser escolhidas, entregando-se por completo à consumação dos seus atos.

Quantos planos de fuga o condenado concebe dia e noite? Quantas vezes Joana d’Arc apaixonadamente rejeita abjurar? Quantas vezes Mouchette se lança ao lago até desaparecer na água? Essa coerência incorruptível de Bresson, essa consistência extrema

amarra todos seus filmes, enobrecendo até a medula o seu cinema, tornando-o necessário. E esse presságio do espiritual esfumado ao acaso nos interstícios dos seus espaços e corpos fragmentados.

Talvez Francis Bacon esteja correto e o que nos cativa em certos quadros (e certos filmes) seja sua capacidade de nos devolver violentamente à vida. O que fizermos com ela será depois assunto nosso. Graças a Deus, ou a quem for, alguns homens nos entregam sinais da inquietante e radical beleza da vida. As mãos concebidas por Caravaggio e Bresson guardam esses sinais, para aquele que quiser pegá-los.



*“Realizador ou diretor. Não se trata de dirigir alguém,
mas de dirigir a si mesmo”*

Notas sobre o cinematógrafo.



Notas sobre o desejo e a inocência em Bresson

Patrícia Moran

Nascido na França em 1901, Robert Bresson em sua arte revolve a moral, a religiosidade e valores seculares impregnados nos hábitos cotidianos e na carne de seus personagens. Alguns de seus filmes têm a religião no enredo e nos personagens, como seu primeiro longa *Anjos do pecado* (1943) inspirado na congregação dominicana francesa fundada em 1867 pelo Padre Lataste. A história se passa em um convento de freiras que toma para si a missão de converter mulheres com histórico criminal e passagem por prisões. Madre Marie, de origem social distinta, abraça a caridade e considera haver escutado o chamado divino. Toma por missão converter a então detenta Thérèse, convidada a entrar na congregação a pedido de Madre Marie. Logo após deixar o cárcere, Thérèse mata o responsável por torná-la uma presidiária. Sem ter onde morar e receando ser presa novamente, faz do convento esconderijo.

Acompanhamos o empenho e sofrimento de Madre Marie na consecução do seu suposto desígnio: salvar a mais rebelde das

ovelhas perdidas. Thérèse despreza Marie e sua compaixão, cria uma rede de intrigas contra Marie, o que resulta em sua expulsão. Marie se recusa a voltar para a vida civil e permanece escondida nos jardins do convento onde é encontrada pelas freiras desfalecida e com saúde precária. Em cena magistral com montagem paralela, temos a chegada da polícia para levar Thérèse, enquanto Marie delira em seu leito e as freiras rezam de joelhos nos corredores contíguos ao quarto da jovem freira agonizando. Grandiosidade excessiva para Bresson. *Travelling* e luz emulam representações religiosas sobre o contato divino com os homens. Marie, enfraquecida fisicamente por insistir nos seus preceitos, paga com a vida a conquista da missão alcançada. Thérèse deixa o quarto e se entrega aos policiais, atravessando o mar de freiras ajoelhadas nos corredores. A eloquência desta cena diverge da economia formal de Bresson. Número excessivo de figurantes e situações se desenvolvendo em paralelo são raros em sua trajetória. A gravidade bressoniana, que parece provocar a suspensão do tempo e isola seus personagens do mundo conferindo pompa ao banal, está aqui presente, mas o banal foi substituído pela grandiloquência, pela composição visual com vários elementos. Como bem marcou John Russel Taylor¹, *Anjos do pecado* é o filme menos bressoniano de sua filmografia. *Plotline* evidente e o excesso de incidentes ao longo da história aproximam *Anjos do pecado* do melodrama e o distanciam da segura e simplicidade do Bresson maduro.

Para Taylor, o Bresson de *Diário de um padre* (1951), de *Ao azar, Balthazar* (1966) e de *Mouchette* (1967) já se anunciava em *Anjos do pecado*. Segundo o autor, pouco sabemos da vida pregressa das freiras, ela não nos é dada. O ponto de partida e chegada biográfico concentra-se no presente, no essencial. Outra marca da cinematografia de Bresson no primeiro longa é a prevalência da dimensão social das personagens. Marie, considerada voluntariosa pelas freiras, é movida pelos preceitos da igreja, busca cumprir a moral religiosa. Se é voluntariosa, se é acusada pelas freiras de comportamento orgulhoso, sua atitude não visa um ganho pessoal, mas a conquista de uma ovelha para o rebanho divino. Sua subjetividade está atravessada por valores religiosos, é quase a objetivação de uma moral. A crença de Marie na conversão de Thérèse pode ser lida como um capricho, é

¹ TAYLOR, John Russel. *Cinema eye, cinema ear: some key filmmakers of the sixties*. Londres: Methuen, 1964.

gesto inocente de uma pureza ignorante em relação ao mundo, mas é desta atitude infantil que ela retira a força para se afirmar e doar sua vida. A ingenuidade é frágil em relação à resposta social e forte na consecução do destino, é mostrada no cotidiano mas aponta uma dimensão transcendental do sujeito.

A inocência e ingenuidade atravessam a obra de Bresson, provocando em alguns filmes a instabilidade do *status quo*, como espécie de catalisadoras de desejos e de tragédias. O desejo e a inocência numa relação dialética se atraem e se repelem pelas diferenças, pelo medo, alcançando sínteses propositivas de moral desconcertante. Bresson opta por não mostrar cenas de sexo como de Marie com seu namorado Gerard em *Ao azar, Balthazar*. Os dois no celeiro, a câmara do lado de fora nos mostra ora a cabana, ora Balthazar, testemunha de tudo. Este recurso, somado à máscara facial doce da personagem Marie retira do visível a sexualidade, devolve-a para a interdição, mas, no caso de Marie, faz da mesma um dos motores do seu amadurecimento. Em outros filmes, ao contrário, principalmente em personagens crentes, a inocência é alvo de violência e castigos. Inocentes altivos, fortes, dispostos a seguir seu destino.

Na cinematografia de Bresson o destino dos personagens está escrito. Acaso, só como rima entre o nome de um dos reis magos dado ao burro: *Ao azar, Balthazar*. Ele explicita este preceito em algumas passagens de sua obra como em *Anjos do pecado*. É tradição anual no convento o ritual de serem retirados textos de uma cesta contendo aforismos sobre destino de cada uma freiras. Irmã Elisabeth é convidada a entregar as frases para as colegas, mas ela receia a má sorte da qual se sentiria corresponsável. Ao que a irmã Dominique responde: “Não há acaso, tudo na vida é sina”. A sina dos personagens virtuosos de Bresson é o sofrimento, o mau augúrio. Já no primeiro filme ele sinaliza infortúnios suscitados pela virtude, pela inocência do crente. A insistência na verdade não aceita socialmente é um caminho para o fracasso.

Em *Ao azar, Balthazar, Mouchette* e *Diário de um padre* (1951), entre outros, as meninas com desejo ainda não domado, fazem aflorar recalques construídos culturalmente pelo processo civilizatório ocidental; assim, ameaçam e geram medos. Lidam com

os problemas de frente, com brandura nos gestos, nos silêncios e falas diretas. Seraphita na aula de catecismo é a única a conhecer o significado da eucarística. Indagada pelo pároco por que conhece tão bem o sacramento, desinibida e eloquente atribui aos belos olhos do padre seu saber. A resposta à queima-roupa é seguida de correria e risos das meninas que ouviam atrás da porta o diálogo proibido. Seraphita, como Mouchette, é pequena adulta desejanste. Amam e cuidam do seu amor, homens maduros. Quando o pároco desfalece, muito doente e já vencido pelos preconceitos de uma França provinciana, Seraphita o ampara, coloca compressas em sua têmpora e o aconselha a não expor seu desalinho, sua figura decomposta. Mitos em relação à ignorância desta fase da vida do homem são tratados visualmente com elegância. Nossa visão é poupada de detalhes substituídos por luzes e pelo exterior descampado. Poder feminino na imagem e na garota.

Mouchette é sublime em sua relação com o mundo adulto, um mundo inclemente com ela. É um exemplo impecável da infância como celeiro bruto da cultura na domesticada e crueza social. O filme começa com sua mãe indagando sobre o destino da família na iminência de sua falta. Sem amparo familiar, discriminada pela cidade – adultos e crianças – vaga e sofre calada. Ainda criança? A infância de Mouchette está no andar, está em sua pasta com materiais de escola, está no medo, não em sua atitude altiva diante daqueles que a humilham por considerá-la uma mini prostituta, não na responsabilidade de trabalhar e cuidar de seu irmão bebê. Roupas rotas, olhar acuado na escola e na rua, chora ao não conseguir afinar seu canto na aula. Foge para o mato onde por acaso se encontra com Arsène, alcoólatra conhecido na região. Mouchette confia em Arsène, relaxa em alguns momentos sua defesa para com o mundo que lhe é tão duro. Arsène fará da menina um álibi para um assassinato, enquanto conversam em uma cabana, ele começa a ter um ataque epiléptico. A garota cresce, amorosa ampara Arsène, esboça um sorriso e consegue cantar. Em uma cabana abandonada, um antigo bar, ouvimos suave voz afinada: “espere mais, pois a esperança está morta, três dias disse Colombo (...)”. Nas cenas seguintes Arsène se recupera, Mouchette aceita testemunhar a favor do seu amor. “Prefiro

morrer a te prejudicar” diz Mouchette, ao que Arsène pergunta: “por que tem tanto medo de me prejudicar?”. A resposta de Mouchette é um susto. A pasta com seus livros lhe pesa, os dedos não resistem à pergunta, a criança deixa a pasta cair, abandona a infância, responde sem palavras. O silêncio escuta os olhares trocados, nós também. O jogo de quero e não quero do amante é físico, ela se esconde, ele a encontra, se jogam na palha, ela resiste gemendo, para de gemer e de resistir. De roupa estava, de roupa continua. Na sequência seguinte deixam a cabana. Aconteceu algo. Aconteceu algo? Outra passagem para a vida adulta, se houve sexo ou não, isso é secundário: a pequena mulher está pronta, seduzida e sedutora.

Em *Ao azar*, *Balthazar* o burro com nome de rei mago é a representação do humanismo. Sofrerá todo tipo de ultraje nas mãos dos sucessivos donos. Aqui o desencanto de Bresson é de uma poesia ímpar, construído de pequenas dores, crueldades e desafetos. A opção em escolher máscaras, tipos em detrimento dos atores contribui na construção de seu cinematógrafo. Com este procedimento seus atores paradoxalmente são mais e menos humanizados. Mais ao encarnarem sentimentos e grupos sociais em suas máscaras. Marie é a doçura, Gerard o desvio social, o bêbado, o pária. Se a expressão fisionômica contida anuncia o imutável, o desenrolar da narrativa, ao contrário, mostra mudanças em ação. A doce Marie rompe com a família, parece ter se entregado a diversos homens, mas permanece a mesma no olhar. São menos humanizados por serem quase-objetos na fixidez de sua máscara facial. Aliás, há o processo inverso, o burro é o mais humano dos personagens, relincha chorando antes dos letreiros iniciais, ao longo do filme o seu som é um apelo de clemência, de socorro.

Godard, em entrevista concedida à Roger Stéphane para o programa *Pour Le Plaisir*², compara o filme com o discurso sobre a paixão e o amor de Pascal. Pascal elogia as paixões por aquilo que podem trazer de perturbador e de catalisador para o indivíduo. Para ele, as paixões são pensamentos do corpo, afugentam o vazio, isso que ronda qualquer alma, e mostram a imperfeição do homem. Bresson certamente se filia ao ideário do filósofo, haja visto ser citado em *Anjos do pecado*. Mas como Bresson é um descrente, sua paixão não

² GODARD, Jean-Luc. Entrevista concedida a Roger Stéphane no programa de televisão “Pour Le Plaisir” em 1966. Extras do DVD do filme *Ao azar*, *Balthazar* da Criterion.

salva. Como coloca Godard: “Ele penetra no ser humano como um inquisidor. Ele é menos inquisidor que policiais ou religiosos por usar o cinema como arma. Por um lado inquisidor humanista. Uma visão terrível sobre o mundo e os males do mundo e ao mesmo tempo um tipo de brandura cristã. Esse filme é o mundo. Poesia e literatura no cinema”.

Outra abordagem da ingenuidade aproxima Bresson do Marques de Sade de *Justine ou Os infortúnios da Virtude*. Escrito em 1788, “revela suas idéias sobre a política, a igreja, o amor, a Providência Divina e o sexo aos olhos do materialismo”³. Sade ergue seu sistema para criticar a França que o manteve preso durante anos, Bresson crítica as instituições e sociedade francesas.

Em Sade a inocência e a virtude são ponto de apoio para se discutir a moral cristã. O inocente acredita na providência divina. Como Justine, Madre Marie, o Pároco de *Diário de um padre* e Joana d’Arc em *O processo de Joana d’Arc* (1962), eles pagam com suas vidas a fé em uma providência impedida de ser exercida plenamente. Nestes filmes temos o enfrentamento da religião com a Igreja como instituição política, como lugar da norma em detrimento de valores humanistas, em tese seu foco.

Logo no início do *Diário de um padre* somos apresentados ao novo pároco de Ambricourt, uma pequena vila em Artois, na França. Ele é confrontado com a falta de caridade, um dos preceitos do cristianismo, ao ver o padre da paróquia vizinha negar o perdão de uma dívida a um pobre homem da região com a esposa doente. Mas se a vida pune seus personagens crentes, como fará Sade com Justine e com as virgens de *120 dias de Sodoma e Gomorra*, se o olhar de ambos à inocência está ancorado em um sistema “quase filosófico” de entendimento de um devir, de uma espécie de teleologia da pureza em direção ao desenlace trágico, em Sade representa uma opção social, em Bresson ao contrário sinalizam a falta de opção.

Mesmo castigados os personagens mantêm o brio, são fortes, não se intimidam diante do perigo. Tiram do destino sua força, apesar de serem derrotados ao final. Joana d’Arc durante o

³ FRANÇOIA, Carla Regina. *Marques de Sade ou os infortúnios da virtude*, 2006. In: <http://www2.pucpr.br/reol/index.php/rf?dd1=483&dd99=view>. Consultado em março de 2011.

juízo enfrenta os juizes com firmeza, o pároco e Marie também não se curvam diante das adversidade. Morrem por seu poder, usam o silêncio como arma. Como Theresa de Ávila, citada em *Anjos do pecado*, tem na economia verbal lugar de afirmação: “não obedeça às minhas ordens, mas o meu silêncio” diz o papel sobre o destino de Madre Saint John, uma das líderes do convento. A representante do poder deve ser ouvida naquilo que silencia. Joana, o pároco e Marie perderam por suas idéias, por não mentir, por afirmar em silêncio.

O tratamento formal conferido ao desvio é bastante distinto no escritor e no cineasta. Em Sade os acontecimentos fatais são grandiosos, visam em última instância o deleite, os prazeres proporcionados pelo excesso represado. As restrições e limites são meios para se alcançar o gozo superlativo, trunfos para se engrandecer as conquistas. Bresson, como sabemos, se pauta pela economia, pela simplicidade como edifício estilístico construído ao longo dos anos. Em *Notas sobre o cinematógrafo* aborda a simplicidade como artifício e não como dado imanente da realidade, ela é uma conquista do trabalho, existem assim “[d]uas simplicidades. A ruim: simplicidade-ponto de partida, procurada cedo demais. A boa: simplicidade-ponto de chegada, recompensa por anos de esforços”⁴.

Sua obra singular é testemunho da construção de um projeto claramente ancorado por escolhas estéticas e filosóficas. A economia dos gestos e a escolha em trabalhar com “modelos” em vez de atores são recursos poéticos para se alcançar a simplicidade. Simplicidade com espessura e peso, a estratégia aqui adotada é não se render às interpretações do mundo como dados da cultura, é trazer o mundo das coisas e das pessoas como instituições a serem enfrentadas, como via de enfrentamento do controle social e das normas.

⁴ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. SP: Iluminuras, p.62, 2005.





“Nada de música de acompanhamento, de apoio ou de reforço. Nada de música de modo algum.

É preciso que os ruídos se tornem música”

Notas sobre o cinematógrafo.

Funções do som cinematográfico: *Um condenado à morte escapou*

David Bordwell e Kristin Thompson

Um condenado à morte escapou, de Robert Bresson, ilustra como uma variedade de técnicas sonoras pode funcionar durante um filme inteiro. A história se passa na França em 1943. Fontaine, um combatente da Resistência preso pelos Alemães, foi colocado na prisão e condenado à morte. Mas enquanto aguarda sua execução, ele trabalha em um plano de fuga, afrouxando as barras da porta de sua cela e fazendo cordas. Tão logo ele está pronto para colocar seu plano em ação, um garoto chamado Jost é colocado em sua cela. Decidindo confiar que Jost não é um espião, Fontaine revela seu plano a ele, e assim ambos conseguem escapar.

Ao longo do filme, o som possui muitas funções importantes. Como em todos os seus filmes, Bresson enfatiza a trilha sonora, acreditando acertadamente que o som pode ser tão cinematográfico quanto as imagens. Em determinados momentos em *Um condenado à morte escapou*, Bresson até mesmo permite que sua técnica sonora domine a imagem; durante o filme, somos compelidos a *ouvir*. De fato, Bresson

Funções do som cinematográfico: *Um condenado à morte escapou* – David Bordwell e Kristin Thompson: publicado originalmente no livro *Film Art: an introduction*, nona edição, 2010, McGraw-Hill. – traduzido por Marina Nantes.

é um dos poucos diretores que criam uma interação completa entre o som e a imagem.

O Comentário de Fontaine

Um fator-chave na condução de nossa percepção da ação é o comentário *over* falado pelo próprio Fontaine. A voz *over* não é simultânea, uma vez que ocorre em um tempo atrasado às imagens. Mas o som poderia ser tanto interno quanto externo, uma vez que não sabemos se Fontaine está refletindo sobre esses eventos ou recontando-os a alguém.

A narração de Fontaine possui diversas funções. O comentário ajuda a esclarecer a ação, uma vez que certas pistas temporais sugerem quanto tempo Fontaine passa na prisão. Enquanto o vemos trabalhando em seu plano de fuga, sua voz *over* nos diz, “Um mês de trabalho paciente e minha porta se abriu.” Em outros momentos, ele nos fornece indicações adicionais sobre o tempo. Seu comentário é particularmente importante durante a cena final da fuga, em que horas de ação ocupam somente 15 minutos de fruição temporal e a narração se limita apenas ao que Fontaine poderia saber. A voz de Fontaine tranquilamente nos conta de seu avanço cauteloso e paciente com Jost em direção à liberdade.

Recebemos outra informação vital através do comentário. Por vezes a narração simplesmente expressa fatos: que o grampo de cabelo que Fontaine obteve veio da ala feminina da prisão ou que os quartéis de certos oficiais da prisão estavam localizados em várias partes no prédio. De maneira mais surpreendente, Fontaine frequentemente revela quais tinham sido seus pensamentos. Após ter sido espancado e colocado em sua primeira cela, ele limpa o sangue de seu rosto e se deita. Na trilha, ouvimos sua voz dizer, “Eu teria preferido uma morte rápida.” Frequentemente o ator não registra visualmente tais pensamentos.

Em alguns pontos, o comentário em voz *over* até mesmo corrige uma impressão dada pela imagem. Após Fontaine ter sido sentenciado à morte, ele é levado de volta à sua cela e se arremessa na cama. Podemos pensar que ele está chorando, mas o comentário diz, “Eu ri

histericamente. Isso ajudou.” Dessa forma os comentários acrescentam um nível de profundidade à narração do filme nos proporcionando vislumbrar os estados mentais de Fontaine.

Ap princípio, muito do comentário pode parecer desnecessário, uma vez que geralmente nos conta algo que também podemos observar na imagem. Em uma cena, Fontaine limpa o sangue de seu rosto (Fotograma 01) e sua voz nos diz, “Eu tentei me limpar.” Repetidas vezes durante o filme, Fontaine descreve suas ações enquanto o observamos realizá-las ou logo antes ou depois delas. Porém esse uso do som não é um apoio redundante para o visual. Uma função principal do comentário no pretérito e até mesmo das observações aparentemente redundantes é enfatizar o evento da prisão *como se já houvesse* ocorrido. Em vez de simplesmente apresentar uma série de acontecimentos no presente, o comentário localiza os acontecimentos no passado.

Certamente, determinadas frases enfatizam o fato de que o comentário é uma lembrança dos acontecimentos. Enquanto vemos Fontaine deitado em sua cela após ter sido espancado,



Fotograma 01 Um dos primeiros casos de comentário repetitivo em *Um condenado à morte escapou*, quando Fontaine nos diz, “Eu tentei me limpar.”

seu comentário diz, “acredito que eu desisti e chorei,” como se o passar do tempo o tivesse deixado incerto. Após encontrar outro prisioneiro, Fontaine narra, “Terry era uma exceção; permitiam que ele visse sua filha. Eu soube disso mais tarde.” Novamente somos alertados que o encontro que vemos na tela ocorrerá em algum momento no passado. Por causa dessa diferença no tempo entre imagem e comentário, a narração nos indica que Fontaine irá eventualmente escapar ao invés de ser executado (o título também o indica). Esse *resultado* final da cadeia narrativa de causa-efeito é conhecido. Como resultado, nosso suspense é centrado nas *causas* – não na *hipótese* de que Fontaine escapará, mas em *como* ele escapará. O filme conduz nossas expectativas através dos detalhes minuciosos do trabalho de Fontaine para fugir da prisão. O comentário e os efeitos sonoros chamam a nossa atenção para gestos mínimos e objetos comuns que se tornam cruciais para a fuga.

Além disso, a narrativa sublinha que o trabalho solitário não é suficiente, que Fontaine e os outros prisioneiros podem sobreviver, tanto mental quanto fisicamente, apenas através de seus esforços para se ajudarem. Fontaine recebe auxílio e consolo de seus companheiros de prisão. Seu vizinho Blanchet lhe dá um cobertor para fazer suas cordas; outro prisioneiro que tenta fugir, Orsini, lhe fornece informações importantes sobre como ultrapassar as paredes. Finalmente, o próprio Fontaine deve estender sua confiança a seu novo companheiro de cela, Jost, levando-o junto consigo apesar das suspeitas de que ele seja um espião plantado pelos alemães.

Efeitos Sonoros e Narração

A interação entre os sons e as imagens em *Um condenado à morte* escapou não pertencem somente ao comentário. O esforço de Bresson de concentrar nossa atenção nos detalhes funciona também com os efeitos sonoros, onde cada objeto ganha um timbre específico. No longo trecho do meio do filme, no qual Fontaine se esforça para quebrar sua porta e fazer os implementos para a fuga, o detalhe

se torna particularmente proeminente. Um *close-up* mostra as mãos de Fontaine afiando um cabo de colher em uma talhadeira; a fricção barulhenta evoca a própria sensação do metal (Fotograma 02). Ouvimos claramente o atrito da colher contra os batentes da porta, o rasgar dos cobertores com uma lâmina para fazer cordas, até mesmo o som sibilante da palha no chão enquanto Fontaine varre lascas de madeira. Ficamos completamente cientes que tais sons poderiam chamar a atenção dos guardas para as atividades de Fontaine.

A concentração nos detalhes segue um padrão geral na narração de *Um condenado à morte escapou*. A narração é notavelmente restrita. Não sabemos de nada que Fontaine não saiba. Quando Fontaine olha ao redor de sua cela pela primeira vez, sua voz *over* nomeia os itens que ela contém - um balde, uma estante, uma janela. Após ele mencionar cada um, a câmera se move para nos dar um vislumbre deles. Em outro momento, Fontaine ouve um som estranho fora de sua cela. Ele vai até a porta e vemos um plano do ponto de vista através do buraco da fechadura de sua porta; um guarda está girando a manivela de uma clarabóia no corredor. Pela primeira vez, Fontaine fica ciente da clarabóia, que finalmente se torna sua rota de fuga.

Às vezes, sabemos até menos do que Fontaine sabe. Quando ele tenta fugir do carro na cena de abertura, a câmera permanece no assento vazio e no outro prisioneiro que não se move para segui-lo e para mostrar sua recaptura (Fotograma 03). Mais tarde, na prisão, Blanchet, o vizinho de Fontaine, cai durante sua caminhada diária para esvaziar seus baldes. Primeiramente ouvimos o som de sua queda enquanto a câmera permanece em um plano médio de Fontaine reagindo surpreso. Então há um corte para Blanchet assim que Fontaine se move para ajudá-lo. Enquanto a imagem restringe nosso conhecimento, o som antecipa e orienta nossas expectativas.

Às vezes, o som em *Um condenado à morte escapou* vai além de controlar a imagem; às vezes ele parcialmente a *substitui*. Várias das cenas do filme são tão escuras que o som deve desempenhar um grande papel em transmitir as informações sobre a ação. Após Fontaine adormecer na prisão pela primeira vez, há um *fade-out*. Enquanto a tela ainda está escura,



Fotograma 02 Enquanto Fontaine pacientemente afia o cabo de sua colher em uma talhadeira, o enquadramento simples e trilha de fundo silenciosa permitem que o ruído da fricção se torne proeminente.



Fotograma 03 No começo do filme, Bresson anuncia a primeira fuga de Fontaine mantendo a câmera dentro do carro, como se esperasse seu retorno. Pela janela de trás vislumbramos ele sendo trazido de volta por seus captores.

“O olho solicitado sozinho torna o ouvido impaciente, o ouvido solicitado sozinho torna o olho impaciente. Use essas impaciências.”

Robert Bresson, diretor

ouvimos sua voz *over* dizendo, “Dormi tão profundamente, meus guardas tiveram que me acordar.” Isso é seguido por um alto rangido de um trinco e uma dobradiça. A luz entrando pela porta nos permite visualizar uma imagem indefinida da mão de um guarda sacudindo Fontaine, e ouvimos uma voz mandando que ele se levante. Em geral, o filme contém muitos *fade-outs* nos quais o som da cena seguinte começa antes da imagem. Ao colocar som sobre uma tela preta ou uma imagem escura, Bresson permite que a trilha sonora tenha um lugar estranhamente proeminente em seu filme.

A confiança no som culmina na fuga da cena final. Durante boa parte da última sequência, a ação ocorre do lado de fora durante a noite. Não há planos explicativos para nos dar a noção do espaço dos telhados e muros que Fontaine e Jost têm que escalar. Vemos de relance gestos e cenários, mas frequentemente o som é nosso guia principal para o que está acontecendo. Isso tem como efeito a intensificação de nossa atenção. Devemos nos esforçar para compreender a ação do que podemos ver e ouvir. Julgamos o progresso da dupla pelos sinos da igreja ressoando a hora. O trem do lado de fora dos muros ajuda a encobrir o barulho que os fugitivos fazem. Cada ruído estanho sugere uma ameaça desconhecida.

Em um plano marcante, Fontaine permanece na escuridão perto de um muro, escutando os passos de um guarda andando de lá para cá fora de quadro. Fontaine sabe que tem que matar esse homem para que sua fuga seja bem-sucedida. Ouvimos sua voz *over* explicando onde o guarda está se movendo e mencionando quão fortemente seu coração está batendo. Há pouco movimento. Tudo o que vemos é a silhueta escura de Fontaine e um pequeno reflexo de luz em seu olho (Fotograma 04). Novamente, ao longo desta cena, o som concentra nossa atenção nas mínimas reações e gestos da personagem.

Temas sonoros

Já discutimos como um cineasta controla não somente o que ouvimos, mas também a qualidade deste som. Em *Um condenado à morte escapou*, para todo objeto é atribuído um tom distinto. O volume dos sons varia de muito alto a quase inaudível, como a cena de abertura ilustra. Os primeiros planos de Fontaine indo de carro para a prisão são acompanhados apenas pelo zumbido suave do motor. Mas quando outro carro bloqueia a rua, Fontaine busca usar o barulho do outro carro para esconder a sua saída. No momento em que Fontaine pula para fora do carro, Bresson elimina o ruído do outro veículo, e ouvimos pés correndo e tiros fora de quadro. Mais tarde, na fuga final, o filme alterna sons fora de quadro (trens, sinos, bicicleta e assim por diante) com períodos de silêncio. A esparsa mixagem de som no filme isola de maneira eficaz sons específicos para captar nossa atenção.

Certos sons não são somente altos, mas também possuem acrescentado um efeito de eco para dar a eles um timbre distinto. As vozes dos guardas alemães quando dão ordens à Fontaine são reverberantes e ásperas comparadas às vozes dos prisioneiros franceses. Similarmente, os ruídos das algemas e dos trincos da porta da cela são ampliados para o mesmo efeito de eco. Essas manipulações sugerem a própria subjetividade sensorial de Fontaine. Dessa forma, nossas reações ao aprisionamento de Fontaine são intensificadas através da manipulação do timbre.

Todos esses recursos ajudam a concentrar nossa atenção aos detalhes da vida de presidiário de Fontaine. Mas existem outros recursos que ajudam a unificar o filme e sustentar sua narrativa e desenvolvimento temático. Estes são os *temas* sonoros, que retornam nos momentos significativos da ação.

Um conjunto de temas auditivos enfatiza o espaço fora da cela de Fontaine. Vemos o carro na rua na cena de abertura, e o sino e o motor de um carro são ouvidos fora de campo toda vez que Fontaine conversa com alguém através da janela de sua cela (Fotograma 05). O ruído nos lembra de seu objetivo de alcançar as ruas além dos muros. Durante a segunda metade do filme, os sons dos trens também se tornam importantes. Na primeira oportunidade em que Fontaine consegue deixar sua cela e caminhar no corredor sem ser notado, ouvimos o apito de um trem. O apito volta em

outros momentos quando ele deixa sua cela clandestinamente, até que o trem faça barulho para encobrir os sons que Fontaine e Jost fazem durante sua fuga.



Fotograma 04 Esperando para matar o guarda, Fontaine permanece imóvel e silencioso. O plano é tão próximo e escuro que somente a trilha sonora nos revela a aproximação do guarda.



Fotograma 05 Quando Fontaine aparece em sua janela, ouvimos o carro na rua que evoca vida fora da prisão.

Uma vez que os prisioneiros dependem um do outro, certos temas sonoros chamam a atenção para a interação de Fontaine com os outros homens. Por exemplo, a reunião diária dos homens para limpeza em uma pia comunitária associa-se com a água corrente. No primeiro momento, vemos a torneira em quadro, porém, mais tarde, Bresson apresenta os prisioneiros esfregando em planos mais próximos, com o som da água fora de quadro. (Fotograma 06)

Alguns temas associam-se com o desacato às regras da prisão. Fontaine usa suas algemas para bater na parede sinalizando para seus vizinhos. Ele tosse para encobrir o som da fricção, e tosses entre os prisioneiros tornam-se sinais. Fontaine ignora as ordens dos guardas e continua a conversar com os outros homens. Existem outros temas sonoros no filme (sinos, armas, apitos, vozes de crianças) que compartilham certas funções já observadas: tornar a fuga de Fontaine dinâmica, chamar nossa atenção para os detalhes e orientar o que percebemos.

Música

Além disso, outro tema auditivo envolve o único som não-diegético do filme - passagens de uma missa de Mozart. A música é motivada o suficiente, já que o enredo do filme se refere continuamente à fé religiosa. Fontaine diz a outro prisioneiro que ele reza, mas não espera que Deus o ajude se ele não lutar por sua própria liberdade.

A princípio, podemos ser incapazes de formar quaisquer expectativas consistentes sobre a música, e suas recorrências podem possivelmente nos pegar de surpresa. Após ser ouvida durante os créditos, a música não aparece por algum tempo. Seu primeiro uso sobre a ação ocorre durante a caminhada inicial que Fontaine faz com os homens para esvaziar seus baldes. Na medida em que a música toca, o comentário de Fontaine explica a rotina: “Esvazie seus baldes e lave, volte à sua cela pelo resto do dia.” Ouvir música cerimonial de igreja enquanto prisioneiros esvaziam seus baldes é um pouco chocante, mas o contraste não é irônico (Fotograma 07) Não apenas esses momentos de movimento são importantes para a vida de Fontaine na

prisão, mas também são o principal meio de contato direto com outros prisioneiros.

A música, que retorna mais sete vezes, enfatiza o desenvolvimento da narrativa. Fontaine se encontra com outros homens, ganha seu apoio e finalmente planeja compartilhar sua fuga. A música reaparece sempre que Fontaine entra em contato com outro prisioneiro (Blanchet, Orsini) que afetarão sua fuga. Não há música nas cenas tardias de lavagem; estas são cenas nas quais o contato de Fontaine é cortado porque Orsini decide não ir junto. A música volta quando Orsini tenta sua própria fuga. Ele falha, mas é capaz de dar a Fontaine informações vitais que ele precisará em sua própria tentativa. A música reaparece quando Blanchet, antes contrário ao plano de Fontaine, contribui com seu cobertor para a produção da corda.

No fim, a música se associa ao garoto, Jost. Ela toca novamente quando Fontaine percebe que tem que matar Jost ou levá-lo consigo. O último uso da música toma conta no fim do filme, quando os dois fogem da prisão e desaparecem na noite. A música não-diegética traça o desenvolvimento da confiança de Fontaine em relação aos outros homens nos quais seu esforço depende.

As recorrentes passagens musicais sugerem um significado geral implícito além do que Fontaine nos diz explicitamente. Se seguirmos o padrão das recorrências da música, podemos interpretar o tema como se sugerisse a importância da confiança e interdependência entre as pessoas da prisão. Aqui não temos a convencional música de clima que acompanha as ações de muitos filmes. A própria incongruência de uma missa de Mozart como acompanhamento de ações mundanas deveria nos indicar a buscar um sentido implícito desse tipo.

Uma Amostra de Sequência

Uma breve cena de *Um condenado à morte escapou* mostra como nossa experiência da história do filme pode ser moldada pelo silêncio e mudança entre sons que são internos e externos, simultâneos e não-simultâneos. Os onze planos na Tabela constituem a cena em que o garoto Jost é colocado na cela de Fontaine.



Fotograma 06 Bresson evita planos longos dos prisioneiros no lavatório, deixando o som de água preencher o ambiente.



Fotograma 07 Enquanto os prisioneiros esvaziam seus baldes, ouvimos a Missa de Mozart em Dó Menor.






Plano	Voz	Efeito	Ação/Câmera
	F. (over): Mas então mais uma vez...	A trava range. O rangido continua	F. vira
	... pensei que estava perdido	Passos	F. gira a cabeça para a esquerda. Olha para a esquerda, virando a cabeça. Se move para a esquerda e levemente para frente; a câmera acompanha
	(Over): Em uniforme francês e alemão, ele parecia repulsivamente imundo.	Trava fechando Um passo recuando	Alcança a porta quando ela se fecha
	(Over): Ele mal aparentava ter dezesseis.	Eco de travas e portas Dois passos	
	F. (em voz alta): Você é alemão?		

Tabela: Som e silêncio em *Um condenado à morte escapou*






Voz	Efeito	Ação/Câmera	Plano
Francês? Qual é seu nome?		Jost levanta a cabeça, olha para a direita	
Jost: Jost François Jost. F. (over): Eles plantaram um espião?			
F: (over): Eles pensaram que eu estava pronto para falar?		F. abaixa o olhar	
	S o m de um passo (o de F.) no assoalho da cela	F. se move para a esquerda e para frente, câmera segue	
F. (em voz alta): Me dê sua mão, Jost.		F. estica o braço direito	

Tabela: Som e silêncio em *Um condenado à morte escapou*


Plano	Voz	Efeito	Ação/Câmera
	F: (em voz alta): Não há muito espaço	Som de Jost se levantando Sapatos contra o assoalho	Jost fica em pé, eles se cumprimentam F. olha para a direita Ambos olham ao redor

Tabela: Som e silêncio em *Um condenado à morte escapou*

Momentos de silêncio e oscilação entre o discurso interno e externo de Fontaine dominam a cena. Não vimos Jost antes e não sabemos o que está acontecendo quando a cena começa. O comentário interno de Fontaine nos diz que uma ameaça apareceu. Os passos fora de campo e o olhar fixo de Fontaine indicam que alguém entrou em sua cela, mas a câmera permanece em Fontaine. Bresson atrasa o corte para o recém-chegado por um tempo surpreendentemente longo (esse primeiro plano é tão longo quanto os outros três combinados). O atraso cria efeitos especiais. Ele restringe consideravelmente a narração, já que não sabemos ao que Fontaine está reagindo. Nosso acesso a seu estado mental através do comentário apenas sugere a ameaça: o “ele” referido pode ser um guarda ou outro prisioneiro. Esse é um dos muitos pequenos momentos de suspense que a narração cria.

O fato de que esperamos para ver Jost também funciona para enfatizar a importância de seu aparecimento. Isso dirige nossas expectativas para a reação de Fontaine (transmitida em grande parte por seu comentário não-simultâneo e não-diegético) ao invés de se dirigir ao novo personagem. No momento em que vemos Jost de fato, sabemos que Fontaine se sente ameaçado por ele e perturbado por seu uniforme parcialmente alemão. As primeiras palavras que Fontaine fala na cena enfatizam sua dúvida. Ao invés de afirmar uma atitude decisiva, ele simplesmente busca informações. Novamente seu comentário volta quando ele torna seu dilema evidente: Jost pode ser um espião plantado pelos oficiais da prisão. Contudo, suas palavras à Jost contrastam com sua dúvida interna quando ele o cumprimenta e conversa

em um tom amigável. Assim, a interação entre o diálogo simultâneo e a narração não-simultânea permite ao cineasta apresentar aspectos psicológicos contrastantes da ação.

Os efeitos sonoros marcam ações significativas e desenvolvem a progressão narrativa. O passo de Fontaine é ouvido assim que ele se movimenta em direção à Jost após seu recato inicial, e Jost se levanta acompanhando o primeiro gesto de confiança de ambos, o aperto de mão. Por fim, seus sapatos atiram contra o assoalho quando eles se descontraem e começam a falar de sua situação.

Essa cena é muito breve, mas a combinação de diferentes tipos de som em alguns poucos planos indica a complexidade da trilha sonora do filme. A trilha, contudo, não pode ser considerada separada de seu lugar durante todo o filme, funcionando em interação com outras técnicas e com a forma narrativa. Através do controle de Bresson de quais sons escutamos, de quais qualidades esses sons possuem e de quais relações existem entre aqueles sons e entre som e imagem, ele fez desta técnica um fator central para moldar nossa experiência do filme como um todo.



“Não corra atrás da poesia. Ela penetra sozinha pelas articulações (elipses).”

Notas sobre o cinematógrafo.



O outro alhures

Jean-Louis Comolli

Com a *Joana d’Arc*, de Bresson, apresentam-se, para nós, uma outra arte, um outro mundo. Não novos, certamente, mas *outros*, e cuja abordagem foi poucas vezes permitida pelo cinema. Às vezes notamos um amanhecer diferente, promessa de algo que está além de nós mesmos (só podendo ser sentido de forma obscura, na confusão e na desordem do conhecimento), uma obra construída de tal forma a nos deixar aquém e além do homem, alhures... E isso tanto na origem quanto no fim.

Diante da estranheza desse outro lugar desconhecido ficamos impotentes e paralisados. Que vaga inquietude nos retém de sondar o que pode se revelar insondável? Que ameaça se renovou nesses horizontes, nessas fronteiras ignoradas de nós mesmos que se afastam do abismo? E, quanto mais ele nos exclui, mais ele nos atrai imprecisamente a outro mundo, e reveste a forma incerta que precisa rapidamente ser fixada por nós (para fixarmos a nós mesmos com o risco de alterá-lo: ao conhecê-lo, todo o mistério se apaga). Resta apenas uma espécie

O outro alhures – Jean-Louis Comolli: publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, número 143, 1963, França. – traduzido por Daniela da Silva Prado.

de “respeito” pelo desconhecido, e o incomunicável contém ainda a tentação de se disseminar por esses universos entrevistos...

Imagino que, diante do espetáculo de uma forma, de uma vida diferente e ainda ignorada, o sábio perturbado deixa de ir mais longe em sua ciência... Imagino que ele pare diante da entrada desconhecida e suspenda todo conhecimento. Além disso, quando estamos diante de uma obra que altera nossa percepção devemos, num primeiro momento, e mesmo se uma abordagem mais forçada só mostra uma natureza mais familiar, manter-nos reservados como à beira da compreensão, à margem crítica. (Do mesmo modo como a obra está à margem da arte...).

Descobrimos mais dúvidas que certezas. É delas que precisamos nos dar conta, como se indica somente pelo turvamento a natureza do turvo. Não estou dizendo que o filme provoca tudo o que acabei de sugerir: mas bastam justamente essas sugestões para trazer à tona essa “estranheza inquietante”¹ que nos remete àquilo que conhecemos de pior em nós, origens e fins.

Desse modo, o filme me leva a uma espécie de delírio permitindo a duras penas a reflexão (daí o ritmo construído mais sobre saltos, visadas bruscas e desvios do que através de um raciocínio claro) que, no entanto, não me satisfaz, nem crítico não mais que admirativo, que ele, o filme, me tranquiliza em fazer acreditar de forma totalmente gratuita e assim enfim que nada parece justificá-lo, fora de sua própria e imperiosa necessidade de se manifestar nele mesmo e em mim, e também alhures.

Fronteiras

A câmera próxima ao chão. O olho à beira dos seres, na fronteira das coisas. As franjas do que é fixo e do que se move misturadas e mais filmadas que as manifestações da vida. A auréola mais que o ser. Uma câmera na borda de tudo, um enquadramento periférico.

Desde o início, sentimos como se retêm aqui mais as *ligações* que os fenômenos (ao contrário do cinema existencial de um Renoir ou de um Hawks, em que a própria existência é a essência... – enquanto

¹ Ver, nesse sentido, o importante artigo de Freud “A estranheza inquietante”, in *Essais de psychanalyse appliquée*, N.R.F.

aqui, em que a existência não é, onde está a essência? É a própria questão sobre o alhures...), os últimos termos – início e fim – mais que o desenvolvimento.

Não é proposto nenhum plano sobre a evolução. Não creio numa continuidade (seja de ordem psicológica, física ou cinematográfica – tudo é um só) de Joana, mas na continuação de uma *matéria* – tanto quanto descontínua – que substitui ao mesmo tempo os seres, a vida, os sentimentos, a existência... O próprio impulso nunca é seguido, mas somente sua partida e sua queda, quando ele se aperta ou se afrouxa. O homem não é levado em consideração nem colocado em cena, não mais que a questão de seu próprio ser. A menos que essa questão esteja relacionada às únicas perguntas que a acompanham (e a ultrapassam): “de onde viemos? para onde vamos?”.

Barreiras

Essa primeira impressão do filme mostra imediatamente o temor em revelar os seres e as coisas na sua integridade. Há uma espécie de escrúpulo no ato de captá-los por inteiro. Isso leva à tentativa de desligá-los de sua vida, de isolá-los deles mesmos, permitindo apenas o acesso a alguns fragmentos e passagens de suas vidas.

Escrúpulo da criação, que se une ao escrúpulo do analista ou do crítico. Mas é daí que nasce (aí está a força do filme) a possibilidade (e a necessidade) de condensar numa simples dobra de roupa todo um presente sofrido, todo um período de paixões recolhidas numa *matéria* mais livre e mais segura, menos influenciável pelas agitações do espírito, pelas intempéries da vida, já que ela os transporta e os une, constituindo tanto sua base quanto sua chegada...

Matéria, que de um ponto a outro não continua seu trajeto (indo no sentido contrário da definição de Rossellini sobre seu desenvolvimento criativo). O intermediário é escamoteado, saltado o percurso. O centro se apaga para dar lugar aos *pólos*, entre os quais certamente existe vida, mas sem outra materialidade (a exemplo das forças magnéticas ou elétricas) além dos pólos.

Aventura da matéria, cinema da aventura onde a aventura só tem valor através do desejo e da recusa, sendo que seu desdobramento permanece encoberto – coração intocável que uma luz poderia ferir.

Recortes

Através do ponto de vista da fragmentação, esses pedaços de corpos entrevistados e comprimidos por um momento, frações de vida paralisada logo depois de ser configurada, nos é permitido penetrar nesse outro mundo cujo todo, se ele nos houvesse aparecido de repente talvez tivesse (e como saber de outro modo, pois realmente tudo existe por trás dessas partes acessíveis?) nos fascinado ou aterrorizado demais para poder suportá-lo. Assim, entramos com os olhos protegidos.

De máscaras, cujos recortes só permitem adivinhar e sentir, mas que também permitem ver talvez com mais clareza e emoção do que um ângulo mais aberto que nos invadissem rapidamente sem, porém, nos *excitar* o bastante. (Mas, ainda nesse caso, há realmente *algo mais* a ser visto?).

Pois é exatamente de excitação que se trata aqui, para o olho e para o espírito. Tudo acontece como num jogo de encontros singulares permitidos pelos antigos bailes, onde a alma, ao se mascarar por inteira com o corpo, fica ainda mais exposta, ainda mais impudente pela proteção provocante e pelo abrigo audacioso da roupa... Também nesse caso, mostrar o mínimo faz despertar o máximo.

Podemos dizer que isso significa justamente *pudor*, essa procura pela alma em seus abrigos... Mas desses pudores pífidos que não se deixam desfrutar. Sem dúvida Bresson sonhou com um filme em que as mãos e os pés de Joana, e até mesmo seus cabelos, fossem suficientes para *trair* seu corpo, sua vida, sua alma e sua morte...

Trata-se de uma longa traição, na qual o pouco que nos é permitido ver de Joana é revelado na medida em que ela é suprimida de nosso olhar. Através do conhecido efeito de alternância entre a presença e a ausência, esconder ainda é a forma mais dolorosa de se desvelar.

Encerramento

Cinema do encerramento. A arte, aqui, não se encontra no fato de dar ao mundo – por meio do ponto de vista da câmera que, apesar de tudo, o restringe, o deforma, o isola e o condensa, qualquer abertura que quiséssemos lhe atribuir – mas na aceitação desse quadro limitado do cinema frente ao mundo, no recuo e na reserva indissociáveis ao ato de criação diante da vida, na retração e no encerramento onde se refugiam a dúvida do artista e a angústia do homem, e que impõe aqui o medo de ver demais: de que tudo seja desvelado rápido demais, dissipado, restando apenas um vazio, último recurso do segredo.

É isso o que faz preferir – entre o mundo escondido no qual a consciência hesita em se manifestar e essa consciência mesma – um filtro, um sistema que esconde, um conjunto óptico protetor que traz para o nosso alcance perguntas um tanto quanto exageradas sobre o destino do homem.

Não vejo, na concepção estética de Bresson, nenhuma preocupação de esteta, mas sim uma espécie de inquietude incomodamente confessada, que se dissimula, e se preocupa em dissimular aquilo que a causa: um temor e certo remorso por ter deixado escapar do círculo ambiciosamente fechado da criação o que o torna imperfeito – uma certeza da matéria e não da alma, e por ter se aberto, audaciosamente, para um mundo insólito, desembocando num alhures da arte e do homem.

O que também é estranho (o que corrobora a estranheza descoberta) é que essa abertura se faça por meio de um encerramento muito mais rebuscado. Mas isso não diminui o caráter paradoxal do filme.

Abismo, elementos

É essa certeza da matéria – da qual participam e onde acontecem os erros de Joana e onde o filme é criado – que é preciso sondar.

A câmara está no nível do chão, mas estamos sempre acima do abismo, mais pesado que nós. Filme no qual afundamos. Numa das cenas, o chão se abre sob o degrau, que quanto mais leve parece, mais pesado fica. E logo é preciso reavaliar todo um sistema de peso, toda uma física da gravidade que nos ancora. As surpreendentes medidas impostas pelo filme nos obrigam a rever antigos conceitos. E rapidamente – pois tudo também se resolve de uma vez, que nem temos tempo de medir. É como se, sob aqueles passos, o universo se remodelasse de acordo com um novo impulso. As velhas leis da resistência são aniquiladas: o ar fica mais pesado e a terra fica mais leve; a alma ganha em densidade, o corpo fica mais volátil.

Ocorre uma grande mistura de elementos e poderíamos até acreditar num retorno das trocas heraclitianas (fragmento 76 de Heráclito).

Fusão (cósmica...) em que matéria e éter se mesclam, após a evaporação de seu elemento sintético: a água². Filme sem água. Universo onde a água perde seu papel familiar de intermediário, a função de solução-tampão³ que ela tem. À terra e ao ar só resta um ponto de encontro: o fogo. É a era das mudanças bruscas do sólido para o gasoso sem transição líquida. Daí esses atritos, essas passagens perigosas da condensação para o estado gasoso, as explosões renovadas, as pressões repentinamente invertidas, que preparam para o crepitar do fogo. O fogo vem coroar e, de certa forma, consumir os contatos, os acordos e os choques entre os elementos. É nele que tudo se funde, é para ele que tudo converge.

O fogo marca o encerramento do filme, com toda sua força e seu ardor, até o momento em que para de forma repentina, com a última labareda. Mas é também o primeiro crisol, a fonte única. Elabora-se, no fogo, uma nova alquimia dos corpos, dele se desprendem e para ele retornam esses seres que unem os dois elementos de onde é haurida a capacidade de serem ao mesmo tempo mais densos e mais leves, terrestres e aéreos. Joana está entre estes; em Joana, matéria e espírito se misturam (aí se fazem presentes, sem dúvida, alguns heróis de Goethe: Götz von Berlichingen, Fausto...).

² “É a morte para as almas tornar-se água”. Heráclito, fragmento 36 (Diels) “A alma anidra é a melhor, ela queima o corpo como o raio faz com a nuvem” (86).

³ La faculté de tampon no original (N. da T.).

Metamorfoses

Mais união que mistura, ou metamorfoses misturadas. Pois a mesma troca (não devemos nos espantar) une o material e o espiritual. Esse filme, que se quer o mais espiritualista, deve se ater à mais absoluta matéria e nela encontrar o vigor para o espírito. (É na parte dura que está mergulhado o ser vivente, e no sólido está o ser movente. O que pode ser sentido com a mão, o tangível, permite também a apreensão das definições, a primeira e a última... Filme onde o próprio olhar se fixa para buscar uma aproximação, apodera-se e possui, mais afastado de qualquer contemplação que do objetivo do observador).

Mas a falha vence, a falha existente entre o mundo dos que querem estar em todos os lugares e o mundo de Joana prisioneira dos dois. Falha que só irá ocupar uma fumaça – alma sob a matéria, alma grosseira sob a tela grosseira, alma na matéria encarnada em tronco queimado, enquanto o corpo se liga totalmente ao ar em fumaça. (Mais que a morte de Joana, é a fumaça que causa o choro dos padres, e suas lágrimas são o espelho das chamas). Alma enegrecida onde se prendem, junto com a matéria corroída, as correntes pesadas e livres de sua presa, cansadas pelo esforço em tentar resistir, elas também, à tentativa de se purificar pelo fogo. Alma-matéria enfim em nuvens de fumaça. (Resolve-se aqui o conflito já relatado: enquanto, para a maioria dos grandes cineastas como também para certos filósofos, a existência e a essência formam apenas um – pela natureza do cinema –, Bresson reconcilia também, sem hesitar, a velha oposição espírito-matéria, misturando-os).

Matéria que insere o homem e é o bastante para expressá-lo, colocada em torno dele como sua posse distante e seu fim, domínio inacessível. Contudo, presente nele como sua origem e seu fim. Filme inteiramente construído de acordo com o fogo crucial, detalhes acrescentados aos detalhes e os ramos aos ramos, até a instalação dessa rede de fragmentos que se ligam para encerrar a vida, mostrá-la e destruí-la, até finalmente irradiar-se no fogo com ela.

Exorcismo: longa súplica da matéria onde o espírito se liberta; porém, o filme não é uma confissão. Busca, sim, recolher fragmentos como se fossem as frases soltas de uma confissão, a hesitante narrativa de uma conspiração onde tudo e todos participam da traição das ilusões do espírito submisso na matéria.

Tentativa de discernimento

Delírio, portanto. Agrada-me ainda mais me ser libertado porque nada aparece na obra. Quem se esforça (e talvez sem nenhum esforço) em considerar o filme de forma tranquila, separado dele mesmo assim como da tela, só poderá ver nisso um rigor quase desesperado, nenhum traço de arrepio, talvez alguma emoção mais sensível em sua repressão, um grande sopro rígido, sequência de imagens onde nenhum sinal é deixado, onde todos os traços são absorvidos, um ponto de vista que exaspera pelo pouco que se vê, e pequenas coisas – pés, passos, correntes, punhos, alguns rostos e novamente a escalada dos degraus, o chão por onde se anda...

O filme menos indicado para despertar entusiasmos: dedicado mais à meditação, ao recolhimento, à ascese dos sentidos e ao esvaziamento do pensar; a irritação melhor que o sonho, e o próprio riso o mesmo que o delírio... E, no entanto, essa obra, que logo se desliga do mundo e é tão distante do homem, fechada sobre si mesma a ponto de querer excluir até a vida, a desordem, a emoção, até mesmo a menor possibilidade de participação do espectador à sua existência tão ambiciosa e tão arriscada, acaba se tornando mais exigente à medida que nos apegamos menos a ela, mais necessária a partir do momento em que nos sentimos menos úteis, mais segura precisamente quando se reflete nossa dúvida, nossa decepção.

À medida que recuamos, ela avança, ficando bem mais presente em nós quanto menos nos ocupa, vigilante e ameaçada, deixando-nos livres para melhor nos absorvermos. Invade-nos até mesmo em seu refluxo, pois os filmes, como as marés, podem nos afastar com seu lento avanço sobre nós e nos atrair de forma irresistível ao tentar afastar-

se... Quando nos perguntamos, talvez com ansiedade (o que há de mais inquietante do que a ausência de qualquer referência) em que ponto poderíamos encontrá-la tão pouco quanto possível, a obra nos envolve por todos os lados, e é por girar à nossa volta com tanta rapidez que não conseguimos agarrar sua borda, enquanto ela vai-se tornando manifestamente um pouco do nosso fim...

Associação entre as errâncias do filme e o erro do pensar, é daí que nasce essa sequência de inversões que melhor parece definir a atitude de Bresson.

Explorações

Entre o filme e seu objeto, assim como entre o filme e seu espectador, constrói-se uma relação de compensação, a busca da correspondência entre o menos e o mais, instaurando-se uma busca incerta, uma estranha ordem de correspondência entre os opostos, inadequação constante na qual, entretanto, as relações contrárias se encontram, ciclo da inversão sobre o qual é preciso se perguntar o que traz, que novas visões são permitidas ou prometidas.

O que se espera de um cinema novo? Exatamente que nos lance, de uma vez, em outra coisa, alhures. Não outra coisa que já conheçamos, isso seria muito pouco, pois é o retorno do conhecimento dessas coisas adquiridas de todos os tempos; mas alhures, onde só posamos nos aproximar, conhecer, entender e até mesmo conceber com dificuldade. Alhures de acesso doloroso, pois nele podemos nos perder, onde nos arriscamos a tudo perder pela esperança (talvez vã) de ganhar outra coisa além de nossas posses, e que ainda possuiremos mal.

O que devemos esperar de um cinema moderno, e o que ele deve exigir de si mesmo? Nada além de tirar de nós qualquer referência, de nos fazer perder em nós mesmos, de nos propor o absoluto, a matéria, a vida ou a morte, todas as coisas que, para se aproximarem de nós, não sejam mais acessíveis à consciência, as coisas mais fugidias ao espírito, as mais impenetráveis para o saber, fronteiras que queremos crer familiares, mas que são, na verdade, inquietantes, a partir do momento em

que tentamos entendê-las. Todo sistema se destrói, desvendando a simplicidade de seus métodos e o vazio ao qual aspira, toda estética é eliminada e liberta a interrogação fundamental do homem sobre seu destino, sua mais antiga angústia como a fonte atual da moderna inquietude.

Diante dessas noções que estão além de nós, a tentativa do artista em atingi-las e tocá-las se enche imediatamente de mistério, impossibilitando o estabelecimento de definições. Os desvios necessários da obra dão a medida da luta e do medo que existe em querer prosseguir, numa busca quase mística⁴, sempre mais longe para se perder cada vez mais. Constitui um esforço trágico e admirável o enfrentamento incessante desses limites que são menos do mundo que nossos, e tentar afastá-los sempre que nos lançamos no desconhecido (sempre nos lança no desconhecido?).

Vertigem

O caso é simples: a ausência de pontos de referência, sentida como algo inacabado, como a falta de algo que possamos sentir e associar à criação da obra (filme ou universo), esses sentidos que tateiam e insistem em abraçar talvez nada mais que um vazio suscitado por eles, uma matéria que eles afastam de sua obstinação para obtê-la, e que buscam para provar a si mesmos seu pleno exercício e sua capacidade de viver; esse desvario do qual todo extremo parece próximo e se confunde em nós, e tudo próximo insensivelmente imperceptível, é, exatamente – e melhor que nas obras que se querem “modernas” para melhor mascarar a superficialidade de sua proposta e os enganos de seu sistema de brincar o vento⁵ (penso tanto em Buñuel quanto em Antonioni, Robbe-Grillet e Cayrol) – a situação da vertigem.

Só resta confessar a vertigem e tentar curar o mal (?) pelo mal, mesmo que tudo nos leve aos limites do homem, da arte e, claro, do cinema, com Bresson.

⁴ Cf. Georges Bataille, *A experiência interior*, e, sobretudo, as citações de Sainte-Angele de Foligno.

⁵ NT : *Brasser le vent* no original. Refere-se à atividade de controlar as velas de uma embarcação por meio de braços. (N. da T.).



“Quem pode com o menos pode com o mais. Quem pode com o mais não pode obrigatoriamente com o menos”.

Notas sobre o cinematógrafo.

A QUESTÃO - Entrevista com Robert Bresson por Jean-Luc Godard e Michel Delahaye

Jean-Luc Godard e Michel Delahaye

Jean-Luc Godard: Tenho a impressão de que este filme, *Ao azar*, Balthazar, responde por algo de muito antigo em você mesmo, a alguma coisa na qual você pensava há talvez quinze anos e que todos os filmes que você fez em seguida foram feitos à espera desse. É por isso que temos a impressão de reencontrar em Balthazar todos os seus outros filmes. De fato, são seus outros filmes que prefiguravam este, como se eles fossem fragmentos deste.

Robert Bresson: Eu pensava nesse filme há muito tempo, mas nunca trabalhava nele. Isto quer dizer que eu trabalhava de solavanco em solavanco, e era muito penoso. Eu me cansava bem rápido. Era difícil também do ponto de vista da composição. Pois eu não queria fazer um filme de cenas, e também queria que o burro encontrasse um certo número de grupos humanos – que representam os vícios da humanidade.

Era, portanto, necessário que esses grupos humanos se imbricassem

A QUESTÃO – entrevista com Robert Bresson por Jean-Luc Godard e Michel Delahaye; publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, número 178, 1966, França. – traduzido por Chico Toledo.

uns nos outros. Também foi necessário – pois a vida de um burro é uma vida muito equilibrada, muito serena – encontrar um movimento, uma escalada dramática. Era preciso encontrar um personagem que fosse paralelo ao burro e que fornecesse esse movimento; que desse a este filme a escalada dramática necessária. Foi quando eu pensei em uma menina. Numa filha perdida. Ou melhor: na menina que se perde.

Godard: Ao pensar neste personagem, você pensou em outros personagens de seus filmes? Porque vendo hoje Balthazar, tem-se a impressão de que ele viveu nos seus filmes, que ele percorreu todos. Quero dizer que, com o burro, também esbarramos no batedor de carteiras (Pickpocket) e Chantal (Diário de um padre)... e é isso que faz com que este filme pareça ser o mais completo de todos. É o filme total. Em si, e em relação a você. Você também sente isso?

Bresson: Eu não senti isso ao fazer o filme, mas eu acho que penso nele há dez ou doze anos. Não de forma contínua. Houve períodos de calma, de não-pensamento por completo, que podiam durar dois ou três anos. Eu já peguei este filme, larguei, retomei... Às vezes, eu achava ele muito difícil, e eu pensei que nunca o faria. Você tem razão ao falar que este era um filme no qual eu pensava há muito tempo. E pode ser que dê para encontrar nos outros filmes o que era ou ia ser. Mas eu acho que é também o filme mais livre que eu fiz, aquele onde eu coloquei o mais de mim.

Você sabe: é muito difícil, geralmente, colocar algo de si mesmo em um filme que deve ser aprovado por um produtor. Mas eu acho que isso é bom, que é até mesmo uma coisa indispensável, que os filmes que nós fazemos participam da nossa experiência. Quer dizer, que eles não sejam mera “mise en scène”.

Ou o que chamamos, pelo menos, de “mise en scène”¹, e que é a execução de um plano (e por plano, penso também em projeto). Um filme não deve portanto ser a execução pura e simples de um plano, mesmo de um plano que lhe seja pessoal, e muito menos um plano que fosse o de outro.

¹ NT: Uma tradução possível do termo é “encenação”. O termo original foi mantido pelo seu uso corriqueiro na literatura sobre cinema.

Godard: Você tem a impressão que seus outros filmes eram filmes de “mise en scène”? Eu não tenho essa impressão.

Bresson: Não foi isso que eu quis dizer. Mas, por exemplo, quando eu tomei como ponto de partida o Diário de um padre, um livro de Georges Bernanos, ou a história do comandante Devigny que serviu como base para *Um condenado*², eu peguei um assunto que não era meu, que foi aprovado por um produtor e no qual eu tentei colocar o máximo possível de mim. Note que eu não acho muito grave o fato de partir de uma ideia que não é sua, mas no caso de *Balthazar*, é possível que o fato de partir de uma ideia pessoal, sobre a qual eu já tinha trabalhado extensivamente no pensamento antes mesmo do trabalho que tive de fazer no papel, é possível que este fato seja responsável pela impressão que você teve – e que me dá muito prazer –, qual seja, que eu realmente me coloquei neste filme, muito mais do que em meus outros filmes.

Godard: Eu o encontrei uma vez, durante as filmagens, e você disse: está muito difícil, estou improvisando um pouco. O que você quis dizer com isso?

Bresson: Para mim, a improvisação está na base da criação no cinema. Mas é certo também que, para um trabalho tão complicado, é preciso ter uma base, uma base sólida. Para poder modificar uma coisa, é necessário que a coisa esteja muito nítida e muito forte desde o início. Pois se não houver, não somente uma visão muito nítida das coisas, mas também uma redação no papel, corremos o risco de se perder. Corremos o risco de nos perder dentro desse labirinto de informações extremamente complexas.

Nos sentimos, pelo contrário, muito mais livres com relação ao fundo mesmo do filme, quando nos dedicamos a cernir e a construir fortemente esse fundo.

Godard: Por exemplo: tenho a impressão de que a cena das ovelhas que morrem, no fim, faz parte das coisas que foram mais improvisadas que outras. Talvez no início você quisesse a cena com apenas três ou

² NT: Um condenado à morte escapou, dirigido por Robert Bresson.

quatro ovelhas?

Bresson: Isso da improvisação, é verdade, mas só por conta do número de ovelhas. Pois nesse caso, eu tinha pensado em três ou quatro mil ovelhas. Só que não as consegui. É aqui que se situa a improvisação. Foi preciso, por exemplo, agrupar o rebanho numa cerca, para que o conjunto não ficasse tão parco visualmente (um pouco o problema da floresta em que é possível criar a ilusão com três ou quatro árvores...), mas, em todo caso, me parece que o que vem de supetão, sem reflexão, é o melhor do que fazemos, bem como me parece que eu fiz o melhor do que já fiz quando me vi na situação de resolver com a câmera as dificuldades que não tinha conseguido resolver no papel e que tinha deixado em branco.

E quando isto acontece mais vezes – hoje já me acostumei –, percebemos que a visão das coisas que estão agora, repentinamente, atrás da câmera, que não podíamos alcançar com palavras e ideias colocadas no papel, nos faz descobrir ou redescobri-las da maneira mais cinematográfica possível, isto é, a mais criadora e a mais forte possível.

Michel Delahaye: Você me pareceu estar dizendo agora há pouco que havia alguma coisa a mais nesse seu último filme. Eu acho que um diretor vê ou coloca sempre algo a mais no último filme que faz, mas parece que você pensou em certas circunstâncias precisas que fizeram com que você colocasse coisas em Balthazar que você não havia colocado em seus outros filmes.

Godard: E nisso, eu acho que podemos dizer que, pela primeira vez, você conta ou descreve várias coisas ao mesmo tempo (digo isso sem nenhum sentido pejorativo), muito embora, até agora (e em *Pickpocket*, por exemplo), tudo acontecia como se você buscasse ou seguisse um fio, como se você estivesse explorando um só filão. Aqui, há vários filões ao mesmo tempo.

Bresson: De fato, eu acho que os eixos dos meus outros filmes eram bastante simples, bastante evidentes, enquanto que o eixo de Balthazar é feito de muitos eixos que se entrecruzam. E são os contatos entre

eles, mesmo os acidentais, que provocaram a criação ao mesmo tempo que isto me fazia, talvez inconscientemente, colocar nesse filme tanto mais de mim mesmo. Ora, eu acredito muito no trabalho intuitivo. Mas naquele trabalho intuitivo que foi precedido de uma longa reflexão. E principalmente de uma reflexão sobre a composição. Pois me parece que a composição é uma coisa muito importante, e talvez um filme nasça primeiro da composição. Isto dito, pode ser que essa composição seja espontânea, que ela nasça da improvisação. Mas de qualquer forma, é a composição que faz o filme. Com efeito: nós usamos elementos que já existem, ou seja, o que conta são as aproximações entre as coisas, e por aí, a composição.

Ora, às vezes, é nessas relações – por vezes intuitivas – que estabelecemos entre as coisas, que melhor nos situamos. E eu penso noutra fato: é também pela intuição que descobrimos uma pessoa. De toda maneira: muito mais pela intuição do que pela reflexão.

Em Balthazar, a abundância das coisas e as dificuldades que, por conta disto, o filme teve, me fizeram talvez fazer um esforço: primeiro, durante a redação no papel, em seguida, durante as filmagens, pois tudo foi extremamente difícil. Por exemplo, eu não tinha percebido que três quartos dos planos do meu filme eram externas, ao ar livre. Ora, se você lembrar do dilúvio que foi o verão passado, você pode ter uma ideia do que isso possa ter representado em termos de dificuldades adicionais. Ainda mais porque eu buscava fazer todos os meus planos ao sol – e que eu de fato os rodei ao sol.

Godard: Porque você queria tanto filmar ao sol?

Bresson: É muito simples: porque eu vi filmes demais em que era cinza ou escuro do lado de fora – o que poderia resultar, aliás, em efeitos bem belos –, e em que, de repente, ia-se para lugares ensolarados. Ora, eu sempre achei isso algo insuportável. Mas muitas vezes isso acontece quando passamos dos espaços interiores ao exteriores, porque dentro, há sempre a luz adicional, artificial, e quando vamos para fora, ela se foi. Disso resulta um descompasso absolutamente falso. Agora, você sabe – e você provavelmente pensa como eu sobre este assunto – eu sou um maníaco pela verdade. E pelos detalhes. Logo, uma falsa luz

é algo tão perigoso quanto uma fala falsa ou um gesto falso. Daí, o meu cuidado em equilibrar a luz para que dentro de uma casa, faça menos sol do que lá fora. Está claro?

Godard: Sim, sim. Isso está claro.

Bresson: Há também uma outra razão, que talvez seja mais justa, mais profunda. Você sabe que eu tendo, sem buscar, aliás, creio eu, para a simplificação. E aqui eu deixo isso logo claro: eu acho que a simplificação é uma coisa que você nunca deve buscar: quando você trabalhou o suficiente, a simplificação deve vir sozinha. O que é muito ruim, é buscar muito cedo a simplificação, ou a simplicidade, o que resulta em pintura ruim, literatura ruim, poesia ruim...

Então, eu busco a simplificação – e percebo isso só agora –, mas essa simplificação requer, em termos de tomada fotográfica, uma certa força, um certo vigor. Agora, se eu simplificar a minha ação e ao mesmo tempo a minha imagem não se sustentar (porque os contornos não estão suficientemente identificados ou o destaque não está marcado o suficiente), corro o risco de um colapso total da seqüência. Vou te dar um exemplo, tirado do meu último filme, Balthazar. Se, na cena de amor em um 2CV³ – quer dizer: na cena do nascimento do amor no 2CV – a fotografia tivesse caído, se tornado cinza, a ação, que é extremamente simples, que se atém a elementos, a fios muito sutis, teria caído completamente: não teria havido mais cena de amor. Mas eu concordo com você que a fotografia – ou a cinematografia – é uma coisa que nos é nefasta, isto é, algo muito fácil, muito conveniente, algo pelo que devemos quase nos desculpar, mas que devemos saber utilizar.

Godard: Sim, devemos, por assim dizer, estuprá-la, a fotografia, forçar as suas... Mas para mim, eu sou diferente, porque eu sou – digamos, mais impulsivo. Em todo caso, não se deve tomar a fotografia pelo que ela é. Quero dizer que, por exemplo, diante do fato de que você queria o sol para evitar que a foto caísse, você a forçou, de alguma forma, para que ela mantivesse sua dignidade, seu rigor... O que três quartos dos outros cineastas não fazem.

³ NT: O Citroën 2CV foi sem dúvida o modelo mais mítico e popular da marca francesa de automóveis.

Bresson: Isso quer dizer que é preciso saber exatamente o que você quer plasticamente – e fazer o que for preciso para obtê-lo. A imagem que você tem em mente, é preciso prevê-la, isto é, vê-la com antecedência, vê-la literalmente na tela (tendo em conta que há o risco de um descompasso, e mesmo uma diferença total, entre o que você vê e o que você vai obter), e esta imagem, é preciso fazê-la exatamente do jeito que você quer vê-la, como você a vê, como você a cria...

Godard: Costumam dizer que você é o cineasta da elipse. Quando pensamos nas pessoas que veem seus filmes baseados nesta ideia, é certo que com Balthazar você bateu todos os recordes. Mas eu quero dar um exemplo: na cena dos dois acidentes de carro – se assim podemos dizer, pois apenas vemos um deles – você acha que fez uma elipse, mostrando só o primeiro acidente? Para mim, eu acho que você sente, não de ter excluído um plano, mas de ter colocado um plano na sequência de outro. Isso está correto?

Bresson: No que diz respeito às duas derrapadas de carro, eu acho que como já vimos a primeira, é inútil ver a segunda. Eu prefiro fazer imaginá-la. Se eu tivesse feito você imaginar a primeira, aí então haveria um erro. E quanto a mim, gosto bastante de ver isso: eu acho que é bonito, um carro que capota na estrada. Mas aí, eu prefiro fazer imaginar com o auxílio de um som, porque cada vez que posso substituir uma imagem por um ruído, eu o faço. E o faço cada vez mais.

Godard: E se você pudesse substituir todas as imagens por sons? Quer dizer... Eu penso numa espécie de inversão das funções da imagem e do som. Poderíamos ter as imagens, é claro, mas seria o som o elemento importante.

Bresson: Quanto a isso, é verdade que o ouvido é muito mais criativo do que o olho. O olho é preguiçoso, o ouvido, ao contrário, inventa. Ele é em todo caso muito mais atento, enquanto o olho se contenta em receber – salvo em casos excepcionais em que ele inventa, mas na fantasia. O ouvido é muito mais profundo, e muito sugestivo. O apito

de uma locomotiva, por exemplo, pode evocar, imprimir em você a visão de toda uma estação, às vezes de uma estação específica, que você conhece, às vezes a atmosfera de uma estação ou de uma linha de trem, com um trem parado... As evocações possíveis são inúmeras. O que é muito bom, com o som, é que ele deixa o espectador livre. E é nesse sentido que devemos nos esforçar: deixar o máximo possível o espectador livre.

Godard: E é o que muitos dizem: Resnais, por exemplo...

Bresson: Temos de deixar o espectador livre. E devemos fazê-lo simultaneamente gostar de você. Você deve fazer amar a maneira como você coloca as coisas. Isso significa: mostrar-lhe as coisas em ordem e à maneira como você gosta de ver e sentir essas coisas; fazer-lhe senti-las, apresentando-as a ele, mostrando-lhe como você mesmo as vê e sente, e isto lhe deixando uma grande liberdade. Deixando-o livre. No entanto, essa liberdade, precisamente, é maior com o som do que com a imagem.

Delahaye: Em seus filmes, especialmente em Balthazar, essa soma de liberdades que existe em relação aos sons ou às imagens é em realidade algo profundamente ligado à sua visão, que vai em uma direção claramente definida, que é a sua. Você disse anteriormente, por exemplo, que você queria pintar os vícios da humanidade. Logo, você imprime no espectador uma certa visão da humanidade e de seus vícios.

Bresson: Sim, claro... E volto ao que eu disse há um segundo: a principal coisa... Enfim: não se trata de trabalhar para um público. Não há nada mais estúpido, mais vulgar, do que trabalhar para um público. Bom... Isto dito, devemos fazer o que devemos fazer. E, frente a isso, o público sou eu. Quer dizer, se eu tento representar a mim mesmo o que o público vai sentir, eu não posso senão dizer: o público, sou eu. Logo, nós não trabalhamos para um público. Mas o que tentamos fazer deve poder também... Pois nós temos, basicamente, as mesmas chances de aceitação pelo público que um pintor, por exemplo, mas depois de um certo tempo. Então, outro dia, alguém me fez a seguinte

pergunta: “Você acha que um filme seu poderia tocar as pessoas?” Ele pode, talvez, tocar algumas pessoas, mas eu não acho que só um quadro de Cézanne tenha feito compreender ou gostar de Cézanne, tenha feito sentir como Cézanne. Leva um monte de quadros!... Imagine um artista pintando um Cézanne, sob Luís XIV. Absolutamente ninguém... Enfim: teriam colocado o quadro no sótão!

Precisamos de vários filmes. E conforme fazemos filmes, é bom, e é agradável, sentir que o público, de repente, tenta se colocar em nosso lugar e gostar do que gostamos. Em suma, trata-se de nos fazer gostar. Gostar, daquilo que nós gostamos, e da maneira como nós gostamos das coisas e das pessoas... Mas onde estávamos na conversa?

Delahaye: Na visão que você tem das coisas, na direção que você imprime em sua visão.

Bresson: Bom. Mas então, lá vamos nós...

Godard: A humanidade, por que os vícios? Para mim, eu não vi apenas vícios...

Delahaye: Eu retomei esse termo que você usou no início, ao descrever Balthazar, que me surpreendeu.

Bresson: O filme partiu de duas ideias, de dois esquemas, se você quiser. Primeiro esquema: o burro na sua vida passa pelas mesmas etapas de um homem; isto é, a infância: as carícias; a vida adulta: o trabalho; o talento, o gênio no meio da vida; e o período místico anterior à morte. Bom. Segundo esquema – que cruza este ou que parte dele: o trajeto do burro, que encontra diferentes grupos humanos, representando os vícios da humanidade, que fazem ele sofrer e morrer.

Eis os dois esquemas, e eis porque eu lhe disse sobre os vícios da humanidade. Porque o burro não pode sofrer pela bondade, nem pela caridade, nem pela inteligência... Ele é obrigado a sofrer o que sofremos, nós.

Godard: E Marie, nesse sentido, é, se ousar dizer, um outro burro.

Bresson: Sim, exatamente: ela é o personagem paralelo ao burro, e acaba sofrendo como ele. Exemplo: na casa do avarento. Recusam dar comida a ela (ela se vê forçada a roubar um pote de geléia), da mesma forma que negam aveia ao burro. Ela passa pelos mesmos choques que ele. Experimenta a luxúria, também. Passa por um... não estupro, talvez, não exatamente, mas algo que é quase um. Enfim, você percebe o que eu estava tentando fazer e foi muito difícil, porque era preciso evitar que os dois esquemas de que falei ficassem próximos a um sistema, eles não deviam ser sistemáticos. Não era também para o burro ficar voltando como um leitmotiv, com seu olho de juiz, observando o que a humanidade faz.

Esse era o perigo. Era preciso chegar a algo razoavelmente estabelecido, mas que não desse essa impressão; bem como esses vícios não podiam parecer estar aí por serem vícios e incomodarem o burro. Se eu disse 'vícios', é que inicialmente eles eram mesmo vícios, e pelos quais o burro tinha que sofrer, mas eu reduzi esse lado sistemático que podia tomar imediatamente a construção, a composição.

Godard: E o personagem de Arnold? Se tivéssemos que defini-lo... Não que eu queira forçosamente defini-lo, mas, enfim, se tivéssemos que fazê-lo, se tivéssemos que inseri-lo em algumas chaves, ou fazê-lo representar certas coisas ao invés de outras, o que poderíamos dizer? O que você diria?

Bresson: Ele representa um pouco a embriaguez, isto é, a gula, ele representa, sobretudo isto, mas representa ao mesmo tempo, para mim, a grandeza, ou seja, a liberdade em relação aos homens.

Godard: Sim. Pois, quando vemos ele, somos forçados a pensar sobre algumas coisas... Ele tem um pouco a cara de Cristo.

Bresson: Sim, mas eu não busquei isso. Nem um pouco. Ele representa sobretudo a embriaguez, pois quando ele não bebe, ele é sereno, e quando ele bebe, ele bate no burro, isto é, revela uma das coisas que devem ser o mais incompreensível para um animal, que o mesmo per-

sonagem possa ser mudado pela absorção de uma garrafa de líquido. E isso é algo que deve espantar os animais, algo que mais deve fazê-los sofrer.

Ao mesmo tempo, nesse personagem, eu imediatamente senti a grandeza. E talvez um paralelismo com o burro: eles compartilham uma certa sensibilidade às coisas. E isso, talvez possamos encontrar em alguns animais, eles são muito sensíveis aos objetos – e você sabe que um animal pode parar, se afastar ao ver um objeto. Logo, são os objetos que contam muito para os animais, mais do que às vezes nós, que estamos acostumados a eles e aos quais, infelizmente, nem sempre damos a devida atenção. Então, novamente, há paralelismo. Eu o senti, mas eu não o busquei. Tudo isso veio espontaneamente. Eu não quis ser muito sistemático. Mas logo que houve a grandeza, é claro, eu a senti. Eu não a forcei, mas deixei ela acontecer. É muito interessante partir de um esquema bastante rigoroso, e, em seguida, descobrir como manejamos o caminho, como chegamos a uma coisa muito mais flexível, e até, em certo ponto, intuitiva.

Godard: Pensei que, de repente, você é alguém que gosta muito de pintura.

Bresson: Eu sou pintor. E talvez seja exatamente por aí que você teve essa ideia. Porque eu sou muito pouco escritor. Eu escrevo, sim, mas eu me obrigo a escrever, e escrevo – eu percebo – como eu pinto (ou melhor, como eu pintava, porque já não pinto, mas eu pintarei de novo): isto é, eu sou incapaz de escrever linearmente. Eu sou capaz de escrever da esquerda para a direita, e desta forma ordenar algumas palavras, mas não posso fazê-lo muito, ou de forma contínua.

Godard: Para fazer cinema, justamente, não precisamos disso. É o cinema em si que é a fita, a linha. Já a temos desde o início, não precisamos nos preocupar com isso.

Bresson: Sim, mas então você está falando da composição geral do filme. Para mim, quando eu escrevo, eu escrevo como quando coloco cor: eu coloco um pouco na esquerda, um pouco na direita, um pouco

no meio, eu paro, volto... e é só quando começa a ter certas coisas escritas que eu não sou mais aniquilado pela página em branco e que eu começo a preencher os buracos. Você vê, não é uma fita ou linha que eu escrevo.

Assim, o filme é um pouco feito desta forma. Isso quer dizer que eu coloquei certas coisas na composição no início, outras na chegada, outras então no meio; eu tomava notas quando eu pensava a respeito – a cada ano ou a cada dois anos – e é o reagrupamento de tudo isso que acabou fazendo o filme, assim como as cores em uma tela eventualmente se juntam, só então estabelecendo as relações das coisas umas com as outras.

Mas o risco do filme era grande, de faltar unidade. Felizmente, e sei os perigos da dispersão que espreitam um filme (e este é o maior perigo que ele pode correr, a armadilha em que cai quase sempre), eu estava com muito medo que o filme não encontrasse unidade, eu sabia que esta unidade seria muito difícil de encontrar. Talvez haja menos unidade do que outros filmes, mas isso talvez seja, como você disse anteriormente, uma vantagem.

Godard: Eu só queria dizer que seus outros filmes eram linhas retas, e que este é feito de círculos concêntricos – para dar uma imagem a título comparativo – e círculos concêntricos que se tocam uns nos outros.

Delahaye: Tudo se passa como se houvesse vários filmes em um, vários temas de filmes levados a uma unidade.

Bresson: É um pouco o que eu temia – e se vocês sentiram isso, isso não me agrada muito porque... foi a grande dificuldade, o perigo que isso implicava em perder a atenção do espectador. É realmente muito difícil segurar a atenção do espectador quando você pega um personagem, o deixa, pega outro e volta ao primeiro... porque a atenção se perde. Sei que este filme tem menos unidade que os outros, mas eu fiz de tudo para dar a ele, ainda assim, uma unidade, pensando que, com o burro, a unidade acabaria, por fim, se restabelecendo. Eu não poderia ter feito de outra forma. O filme tem talvez uma unidade de visão, uma unidade de ângulo, uma unidade na forma como eu decupei as seqüências em

planos... Pois qualquer coisa pode dar unidade. Inclusive a maneira de falar. Isso é algo que eu sempre busco, que as pessoas falem da mesma maneira. Em suma: é pela forma que podemos encontrar a unidade.

Delahaye: Não queria, agora pouco, colocar o foco na pluralidade, mas na unidade. E eu queria dizer justamente que, para além da diversidade de elementos – e ela é fabulosa –, encontramos mesmo assim a unidade.

Bresson: Então, nesse caso, isso me agrada.

Godard: E como você vê as questões de forma – se assim podemos dizer? Eu sei que nós não pensamos tanto nisso, pelo menos durante, mas pensamos nisso antes e pensamos nisso depois. Por exemplo, quando decupamos, nós não pensamos nisso. Ao mesmo tempo, sempre me pergunto depois: por que eu cortei aqui ao invés dali? E nos filmes dos outros também, é a única coisa que eu não consigo entender: por que cortar ou não cortar?

Bresson: Concordo com você, isso é algo que deve tornar-se puramente intuitivo. Se não é intuitivo, é ruim. Enfim, para mim é a coisa mais importante.

Godard: Deve ser possível, ao menos, analisar...

Bresson: Eu vejo o meu filme apenas pela sua forma. É estranho: quando eu o rejeito, só vejo planos. Eu não sei se o filme está comovendo ou não.

Godard: Eu acho que leva muito tempo até você conseguir ver um de seus filmes. Um dia você está em um pequeno vilarejo no Japão ou em outro lugar, e então você revê o seu filme. Nesse momento, você pode recebê-lo como um objeto desconhecido, assim como um espectador normal. Mas eu acho que é preciso muito tempo. É preciso estar desarmado para receber o filme.

Bresson: Para mim, e eu volto nesse ponto, dou uma enorme importância à forma. Enorme. E eu acho que a forma traz os ritmos. Ora, os ritmos são muito poderosos. Esta é a primeira coisa. Mesmo quando se faz o comentário de um filme, este comentário é visto e sentido pela primeira vez como um ritmo. Depois, há uma cor (pode ser fria ou quente), e então, há um sentido. Mas o sentido vem por último. Mas eu acho que o acesso ao público é principalmente uma questão de ritmo. Tenho certeza disso.

Na composição de um plano, de uma seqüência, há primeiramente o ritmo. Mas esta composição não deve ser premeditada, deve ser puramente intuitiva. Ela nasce principalmente quando, por exemplo, nós rodamos em ambiente externo, e nos deparamos com um cenário absolutamente desconhecido. Diante do novo, temos de improvisar. Isso é muito bom: a obrigação de encontrar, e rapidamente, um novo equilíbrio para o plano que estamos fazendo. Em suma, aí também, eu não acredito na reflexão demasiadamente longa. A reflexão reduz as coisas a nada mais do que a execução de um plano. As coisas devem acontecer de forma impulsiva.

Godard: Suas ideias sobre o cinema – se você as tem – mudaram? Como? Como você filma hoje em relação a ontem ou anteontem? E o que você pensa sobre o cinema depois de seu último filme? Para mim, hoje eu percebo que eu tinha, há três ou quatro anos, algumas ideias sobre o cinema. Agora eu não tenho nenhuma. E para ter alguma ideia sobre o cinema, eu sou obrigado a continuar a fazer filmes até que eu encontre novas ideias. Então, vamos lá: como você se sente em relação ao cinema? Não digo em relação ao cinema que é feito, mas em relação à arte do cinema?

Bresson: Certo, no entanto, devo lhe dizer como me sinto sobre o que está sendo feito atualmente. Ainda ontem, alguém me disse (é uma crítica que me fazem, às vezes, não intencionalmente, mas é uma crítica): “Por que você nunca vai assistir aos filmes?” Porque isso é absolutamente verdade: eu não os vejo¹. É porque eles me dão medo. Justa e simplesmente por isso. Porque eu sinto que eu estou me afastando, que estou me afastando dos filmes atuais, cada dia mais e mais. E isso me

dá muito medo, porque eu vejo todos esses filmes que são aceitos pelo público e eu não vejo os meus filmes sendo aceitos pelo público. E eu tenho medo. Medo de propor algo para um público que está sensibilizado por outra coisa e que é insensível ao que faço. Mas é também por isso que me interessa ir ao cinema ocasionalmente. Para ver o descompasso que existe. Então, eu percebo que, inconscientemente, eu me afasto mais e mais de um cinema que, na minha opinião, começou com o pé errado, ou seja, está se afundando no show de variedades, no teatro filmado, e que está perdendo completamente a sua força e o seu interesse (e não apenas o seu interesse, mas o seu poder), e que está tendendo ao desastre.

Não porque os filmes custem muito, ou porque a televisão seja uma rival, não, mas simplesmente porque este cinema não é uma arte, embora ele alegue ser uma; não é senão uma falsa arte que tenta se expressar na forma de outra arte. Ora, não há nada pior e mais ineficiente do que este tipo de arte.

Quanto ao que eu estou fazendo como cinema, com imagens e sons, é claro que eu sinto que não sou eu que estou enganado, e que são os outros que o estão. Mas tenho também a impressão, primeiro, de me encontrar na presença de muitos meios (que estou tentando reduzir, porque o que mata o cinema é a profusão de meios, o luxo – e o luxo nunca trouxe nada para as artes), e de estar na posse de meios extraordinários.

Isso me leva a dizer uma coisa: parece que as artes – as belas artes, se você preferir – estão em declínio, e até mesmo no seu fim. Elas estão morrendo.

Godard: Eu penso o mesmo também.

Bresson: Já não sobra quase nada. Em breve, elas deixarão de existir. Mas, curiosamente, se elas estão morrendo por conta do cinema, rádio e televisão, é precisamente este cinema, rádio e televisão que vão acabar por recriar uma arte, por recriar as artes – mas de uma maneira totalmente diferente, é claro, e talvez até mesmo a palavra ‘arte’ não seja mais usada. Enfim, de qualquer forma, não será mais a mesma coisa.

É pelo cinema – e eu diria, pelo cinematógrafo, porque eu gosto de fazer a diferença, como Cocteau fazia, entre o cinema, ou seja, os filmes atuais, e o que é mesmo a arte cinematográfica – é pelo cinematógrafo que a arte que o cinema está matando ressuscitará. O culpado, os culpados da morte das artes, são os atuais meios mecânicos de difusão. Sobre isso, Ionesco disse algo muito bonito, outro dia, muito verdadeiro, em todo caso: estamos diante de milagres. O cinema, o rádio, a televisão, são milagres, mas o que não é milagroso, são os filmes, os programas televisivos, as reportagens radiofônicas. Logo, a arte está atrasada.

Talvez não seja muito justo dizer que a arte está atrasada frente a esses milagres, ao invés disso, deveríamos dizer que a arte está sendo morta por esses milagres, mas ela ressuscitará por meio destes milagres.

Godard: Eu não teria me expressado dessa maneira, mas eu também acho que é o fim. Mas eu não tenho ideia de como...

Bresson: Como tudo vai se renovar?...

Godard: Sim, como tudo vai se renovar.

Bresson: Eu vejo, e não no cinema, mas no cinematógrafo, uma arte extraordinária, maravilhosa, mas cujas rédeas não foram tomadas. Que estou tentando tomar nas mãos. Não sou eu que sou maravilhoso, são os meios à minha disposição. Eu tento tirar proveito destes meios, e fechar a porta – bem trancada – para o teatro, que é o principal inimigo do cinematógrafo. E eu posso dizer a vocês que usam atores, e que sabem usá-los...

Godard: Você quer dizer que o teatro é o inimigo do cinematógrafo, mas não num palco...

Bresson: Obviamente que sim. O teatro é o teatro. É por isso que as pessoas de teatro que querem mudar o teatro nunca o mudarão. Ele existe, você não pode mudá-lo, ou então vai ser outra coisa que não teatro. Pois ao querer mudar o teatro, ao querer casá-lo com cinema,

você mata um e o outro: o cinema e o teatro. Não há absolutamente nenhuma possibilidade de mistura. Sempre que o teatro mete o bedelho no filme, é um desastre, e o mesmo vale para a recíproca, sempre que o filme mete o bedelho no palco. Veja o resultado quando queremos fazer esses sons extraordinários, essas projeções, esses jogos de imagens... O que é isso? Não é teatro!

Godard: Você estava falando, agora pouco, dos atores...

Bresson: Os atores? Então...

Godard: Eu não vejo a diferença entre um ator e um não-ator, pois é de todo modo alguém que existe na vida.

Bresson: Mas aí está, na minha opinião, é aí que reside o ponto, é ao redor disso que tudo gira...

Godard: Se temos um ator de teatro, então o temos como ele é: um ator, e podemos sempre conseguir...

Bresson: Não há nada a se fazer.

Godard: Chega um momento, sem dúvida, quando não há nada a fazer, mas há também um momento em que nós podemos fazer alguma coisa.

Bresson: Eu tentei, umas vezes. E eu quase consegui fazer alguma coisa. Mas eu percebi que ele estava cavando uma vala...

Godard: Mas é de qualquer forma um homem, ou uma mulher que temos aí, na frente de nós.

Bresson: Não.

Godard: Não?

Bresson: Porque ele criou hábitos. Mas acho que estamos adentrando em muitas sutilezas, abstrações. Seria preciso... Enfim, vou terminar estas notas, o livro que eu estou fazendo e onde eu explico tudo isso. E eu preciso de muitas páginas para explicar o que está acontecendo, explicar a diferença entre um ator profissional que tenta se colocar, tenta esquecer de si mesmo, tenta... e não chega a lugar nenhum.

Godard: Mas não podemos considerar simplesmente o ator um pouco como... digamos: um atleta ou um corredor, ou seja, um homem que tem algum treinamento para fazer algo; e não podemos utilizar este treinamento para conseguir alguma coisa, mesmo que não queiramos que...

Bresson: Mas você acha que se eu pudesse conseguir o que eu quero com um ator, eu me daria todo esse trabalho?! Pois tudo o que faço me dá um trabalho enorme. E se eu tivesse aceitado usar atores, celebridades, eu estaria rico. Mas eu não sou rico. Eu sou pobre. É que há, em primeiro lugar, algo que me fez parar e pensar. Não durante o trabalho, mas depois.

Godard: É verdade: estamos num momento em que os atores estão muito ruins, mas, digamos, quando você usa um não-profissional, quando você coloca ele para fazer certas coisas em um filme, ele está atuando. De uma forma ou de outra, você o está colocando pra atuar.

Bresson: Não. Nada disso. E aí está o ponto.

Godard: Enfim... Fiquemos de acordo nas palavras: você o faz viver.

Bresson: Não. E, nesse âmbito, tenho uma explicação... Que prefiro deixar para outro momento. Eu disse que estava escrevendo a respeito. Então eu preferiria, se quiser, dar-lhe, quando o meu livro for lançado, essas notas, que mostrarão o seguinte: há um abismo absolutamente intransponível entre um ator, mesmo este tentando se esquecer de si mesmo, tentando não se controlar, e uma pessoa, virgem de cinema, virgem de teatro, considerada como uma matéria-prima que não sabe

nem o que é e que te proporcionará o que ela não daria a ninguém. Nesse sentido, você vê que há algo de muito importante, não só com relação ao cinematógrafo, mas mesmo com relação à psicologia. Com relação à criação que se torna então... que é uma criação com o seu corpo, com seus músculos, com o seu sangue, com sua mente, que se junta à criação. Porque esse personagem virgem, você se vê no meio dele. Isso quer dizer que você pode se colocar dentro dele, e de uma maneira... Eu não quero explicar agora porque nos levaria muito longe, basta dizer: você consegue estar presente no seu filme, e não somente porque você o concebeu, e colocou nele as palavras que você escreveu, mas porque você está dentro dele.

Um ator, você não tem como estar dentro dele. É ele quem cria. Não é você.

Godard: Quando você fala: virgem de toda experiência, compreendo muito bem, mas assim que ele fez algo, assim que ele rodou 1/24 de segundo, ele está 1/24 menos virgem. Para fazer uma comparação: é um pouco como um não-cristão que uma vez imerso na água, é batizado e teoricamente cristão. O mesmo acontece com um não-ator: é algo que ele não possui, mas vai adquirir assim que imergir no cinema. Dito isto, é sempre um homem como qualquer outro.

Bresson: Não, nada a ver. Eu vou lhe dizer...

Godard: Isso, eu não consigo entender...

Bresson: Não, você não está compreendendo... Você tem que entender o que é um ator, o que é sua atuação, seu jogo. O ator nunca vai parar de atuar, em primeiro lugar. A atuação é uma projeção.

Godard: Pode-se quebrar isso, destruí-lo, impedir o ator de...

Bresson: Não, você não pode impedi-lo. Oh! Mas eu tentei!... Você não pode impedi-lo de atuar. Não há absolutamente nada a fazer: você não pode impedi-lo de atuar.

Godard: Então, podemos destruí-lo.

Bresson: Não, você não pode.

Godard: Sim. No limite, pode-se destruí-lo, assim como os alemães destruíram os judeus nos campos de concentração.

Bresson: Você não pode, você não pode... O hábito é muito grande. O ator é um ator. Você tem diante de si um ator. E que opera uma projeção. Este é o seu movimento: ele se projeta para fora. Enquanto que seu personagem não-ator deve ser completamente fechado, como um vaso com uma tampa. Fechado. E isso, o ator não pode fazer, ou, se ele o faz, nesse momento, ele não é mais nada. Porque há atores que tentam, sim. Mas quando o ator se simplifica, ele é ainda mais falso do que quando ele é ator, quando ele atua. Pois nós não somos simples. Somos extremamente complexos. E é essa complexidade que você encontra no personagem não-ator. Nós somos complexos e o que o ator projeta não é complexo.

Godard: Mas por que negar o ator... Afinal, é ainda um ser humano que é um ator, por pior que ele seja, e esse ser humano é forçosamente complexo. Por que negar-lhe seu lado humano?

Bresson: Ele está tão acostumado a ser um ator que, na vida em si, ele é um ator. Ele não pode ser de outra forma. Viver de forma diferente. Apenas existe se exteriorizando.

Godard: Mas, afinal, ser ator, não é pior do que ser ferreiro ou ...

Bresson: Por que você usa a palavra 'pior'? Eu não o quero mal pelo que ele é.

Godard: Não, mas eu queria dizer: assim como você usa um ferreiro pelo que ele pode fazer, e não para ser escrivão ou policial, da mesma forma, você pode usar um ator, pelo menos, para fazer o papel de um ator no filme.

Bresson: Nem um pouco. Você sempre está diante de alguém de quem você quer extrair uma determinada coisa. Imagine, por exemplo, que você queira fazer uma operação. Você acalma o operado para que ele não se contraia, de modo que não faça movimentos que o impediriam de pegar no tendão ou nervo que você deve curar. É exatamente a mesma coisa com o ator: sua personalidade de ator impede que você consiga o que você deseja alcançar. Além disso, ele se projeta... É muito simples – se pudermos ir ver alguns filmes juntos, eu lhe mostrarei: há atores que são maravilhosos no palco, e que passam por muito bons atores de filmes, e que são vazios!... Porque eles são vazios. E você percebe isso quando você vê o ator na lupa. Naturalmente, no teatro, você não o vê na lupa, e, além disso, o ator sabe o que ele faz, e o teatro é uma ilusão...

Godard: Mas será que nesse momento em que ele é vazio, quando ele se torna uma célula humana, não pode ser interessante? Será que o ator, enquanto célula humana ...

Bresson: Nem um pouco. Não há mais nada dentro. Está desabitado. Ele é uma marionete que faz gestos. E isso vai tão longe para mim que, hoje em dia, a maioria dos filmes (e é também por isso que me é tão desagradável ir ao cinema) parecem concursos de caretas. De verdade. Eu não estou exagerando. Eu vejo caretas. Não vejo absolutamente nada mais do que o espírito que mandou fazer estas caretas, mas eu não vejo a coisa profunda que não tem nada a ver com estas caretas. Eu não a vejo.

Portanto, esta espécie de mímica perpétua (e eu não estou falando dos gestos das mãos, que são intoleráveis, ou dos movimentos dos olhos, os olhares...), tudo isso, que todo teatro faz, me parece, visto de perto, insustentável. Então, por que tentar misturar as duas coisas? Por que querer usar seres que são formados no teatro, que foram formados assim? Pra isso?!... É preciso saber o que são os cursos de arte dramática!

Godard: Sim, são terríveis!

Bresson: E a voz, então? Esse tom que resulta numa voz absolutamente falsa! Mas em que é baseada a voz deles? E o que os faz achar que estão falando bem? Em nome do que eles afirmam o estar? Quando eu lembro que me dizem que em meus filmes fala-se de maneira falsa! Eu farei eles falarem de maneira falsa! Mas o que os faz pensar que eles falam bem? Porque você tem uma voz que deve estar de acordo com sentimentos que não são seus sentimentos, que são sentimentos estudados. Você poderia dizer que sua voz está exatamente fixada nele e não vai oscilar? Mas sua voz flutua o tempo todo! Não há uma entonação que seja correta!

Eu, pelo contrário, digo que a mecânica é a única coisa importante, como no piano. É criando escalas e tocando da maneira mais regular e mais mecânica que se agarra uma emoção. Não é buscando emplacar uma emoção, assim como os virtuosos fazem. Ou seja: os atores são virtuosos. Ao invés de lhe dar a coisa exata, para que você a sinta, emplacam sua própria emoção só para dizer: eis como você deve sentir a coisa!

Godard: Sim. Basta concordarmos com as palavras. Quer dizer, os atores são talvez, de fato, virtuosos, mas para mim eles representam, digamos: um certo tipo de poesia, uma vez que você tomá-los como eles são, enquanto virtuosos. Antonin Artaud, por exemplo, que é o caso limite, era um poeta e ator.

Bresson: Ele era ator, e sua voz, ele não sabia usá-la.

Godard: O que me interessa no fato dele ter sido ator é que ele era poeta.

Bresson: O que é bom, de qualquer forma, é que você vê o problema. Você refletiu sobre o ator. Você sabe o que é. Esta é a sua matéria-prima. Bom. E você usa os atores enquanto atores. É provavelmente um meio que lhe serve, mas eu não posso mais, não posso fazer uso deles.

Godard: Quero dizer, por fim, que se eu uso atores, é uma questão moral. E talvez também um pouco de covardia, porque eu acho que

o cinema apodrece as pessoas, aquelas que não estão preparadas para tanto. Todas as pessoas que eu conheci, que eu amava na vida e que fizeram cinema sem serem atores – e eu também penso em Nicole Ladmiral⁴ – se deram mal. Ou as meninas se tornaram prostitutas, ou os meninos cometeram suicídio... Em todo caso, a menor coisa que lhes aconteceu foi ficar pior do que estavam antes. E mesmo quando eu faço os atores atuar... Um garoto como Jean-Pierre Léaud, por exemplo, no meu último filme, eu tinha dificuldade de fazê-lo atuar, porque eu sentia... que ele estava vivendo demais, e que era algo importante para ele, e eu tinha um pouco de vergonha dele... Então, não é uma questão moral?

Bresson: Para mim, eu não me encaixo neste caso, eu não os faço atuar. Esta é toda a diferença.

Godard: Sim, num certo sentido, é verdade.

Bresson: Então, para mim a questão não se coloca. Muito pelo contrário. Os seres que eu coloco nos meus filmes estão muito satisfeitos por terem participado e afirmam nunca terem sido mais felizes do que fazendo isso – me falaram isso ontem – e, depois, eles ficam felizes em retornar à sua profissão. Mas eles não atuaram um segundo. Por nada no mundo eles são atores, pela simples razão de que eles nunca foram atores. Eu não peço que eles sintam algum sentimento que eles não tenham. Eu só lhes explico a mecânica. E eu gosto de explicá-la a eles. Então eu lhes digo, por exemplo, porque eu faço um plano mais aproximado do que outro, e como. Mas quanto a fazê-los atuar, isso, eu não lhes peço por um segundo. Você vê a diferença? Ambas as áreas permanecem absolutamente distintas.

Godard: Poderíamos dizer que ser ator, é ser romântico, e não ser ator, ser clássico.

Bresson: É possível. Mas veja tudo o que está por trás disso. Eu não disse nada nem fiz nada sem compromisso. Eu cheguei até este raciocínio porque eu comecei a tentar várias soluções. Já aconteceu,

⁴ NT: Nicole Ladmiral cometeu suicídio em 1958, atirando-se sob um trem de metrô. Ela tinha 28 anos. No filme de Robert Bresson, Diário de um Padre, a não-atriz faz o papel da Srta. Chantal, uma jovem atormentada que pensa no suicídio.

na época que começava a usar atores não-profissionais, ocorreu-me de repente dizer: Bom! Aquela cena, eu posso deixá-la ser feita por um ator, um bom ator. Eu vou tentar. Bom. Eu tento. Eu erro. Eu disse a mim mesmo: a culpa é minha. E depois... Bem, a cena, eu errei três vezes seguidas!... E foi depois, que eu disse a mim mesmo: mas o que aconteceu...?

E agora, quando penso em um filme, e eu escrevo no papel, e então me falam: você deveria usar um ator... Para mim é evidente que o que estou escrevendo cai completamente por terra se eu usar um ator. O resultado não tem nada a ver com o que deveria ser. E se eu o usar, então eu deveria reescrever tudo, mudar tudo, pois tudo o que um ator for fazer, isso já implica, mesmo nesta fase, em toda uma outra escrita. Enfim, quando eu chego a uma tal simplificação, que se trata de encontrar um brilho num rosto, porque é preciso achar esse brilho, pois bem, esse brilho, um ator não me o dará.

Godard: Aqui, eu acho que é como se um pintor, em vez de um modelo, usasse um ator. Como se ele dissesse: em vez de usar essa lavadeira, vamos usar uma grande atriz que irá posar muito melhor do que essa mulher. Nesse sentido, é claro, eu entendo.

Bresson: E note que o que digo não é para diminuir o trabalho do ator. Pelo contrário, eu tenho uma admiração enorme pelos grandes atores. Eu acho que o teatro é maravilhoso! E eu acho que é incrível conseguir criar com seu corpo. Mas não misturemos as áreas!

Godard: Você se interessaria, por exemplo, em fazer um filme sobre um ator? E se você tivesse que fazer isso, como você o faria? Quer dizer, um filme sobre o fato de atuar. Pois, em última instância, é o fato de atuar que não lhe interessa, se este atuar deve servir de base para a criação, o fato de ser si mesmo e não ser si mesmo; mas e no caso de um filme feito sobre o fato de atuar?... Porque há um pouco disso em Balthazar. Penso em Arnold. Ele é um pouco um personagem de ator.

Bresson: Você quer dizer que ele representa um ator?

Godard: Ele poderia representar o teatro e a grandeza.

Bresson: Não, não estou te seguindo. Porque não é o mesmo princípio. Ele não sabia. Ele não sabia nada. Quando ele tem de dizer uma frase, é absolutamente mecânico. Dizer a frase o mais mecanicamente possível, isso é tudo que eu lhe pedia.

Godard: Eu não estou falando da pessoa que atua, mas do personagem, tal como vemos no filme.

Bresson: O personagem? Sim, talvez porque ele é pitoresco. Então, talvez, nesse caso, sim. Porque ele tem mais destaque do que outros.

Godard: Talvez esse seja um dos vícios nos quais você não pensou...

Bresson: Há um destaque mais evidente.

Godard: Em relação aos outros, ele é algo que eles não são. E ele poderia, mais do que eles, representar o teatro.

Bresson: Isso quer dizer que ele é um personagem muito mais misterioso, por isso é tanto mais preciso e quase palpável. Logo, é um personagem de ficção.

Godard: O que eu chamo de atuar, não é ser um ator ou não, é fazer o que faz Arnold no seu filme, por exemplo: dar tchau à quilometragem e ao poste telegráfico. Isso é lindo, mas é outra coisa, é... Enfim, é isso que eu chamo de atuar, ou ser romântico. Nenhum dos outros personagens, justamente, fariam isso. Eles estão em outros mundos.

Bresson: Talvez seja isso: estamos entrando em outro mundo, que é o mundo da poesia – talvez até demais. No entanto, algumas vezes vi bêbados – uns caras breacos – falarem com placas de quilometragem e com árvores...

Godard: Ah sim, mas estes são poetas.

Bresson: Sim, ok, mas eu quero dizer que, nesse caso, eu não tentei entrar num campo poético, teatral ou do romance. Você sabe: tudo, neste filme – com certas adaptações – provém, basicamente, de reminiscências e experiências pessoais. Logo, quando eu o faço falar com o poste, é que realmente vi coisas semelhantes. Lembro-me de uma vez, durante minha infância, havia um monte de caras como esse, que andavam nas estradas, no interior, e a quem se dava abrigo, a quem se hospedava...

Delahaye: Os bóias-frias...

Bresson: Sim, os bóias-frias. Pois bem, eu já os vi falar com objetos, com plantas... Ontem, eu vi um cara, na avenida Wagram, falar com um urinol. Eu não entendi muito bem o que ele dizia, mas devia ser algo interessante...

Delahaye: Você disse, logo no começo, e veio a repetir agora, que você se coloca dentro de seus filmes. E você também disse que você se colocava no filme graças ao ator – na verdade, ao não-ator. Então, estes personagens, que você usa, que não são atores, você não os escolhe já por serem personagens? Justamente por serem isso na vida, que podem ter aspectos próximos ou familiares para você? Por exemplo, Pierre Klosowski⁵. Mesmo antes de seu filme, ele é um personagem. Quando você o colocou no filme, você não o teria escolhido em função do que ele já era na vida, pelo que ele viveu, escreveu?

Bresson: Claro que conta, mas o que acima de tudo conta... Pois nós podemos muito bem ter tido toda uma vida e... Enfim, você sabe como a vida de um escritor – e eu não sou o primeiro a falar disso – como a vida de um escritor pode ser diferente do que ele escreveu, e como a gente pode se enganar sobre ele. É toda a história da crítica de Proust. É preciso olhar para a vida de alguém para julgar a sua obra? É a sua obra. E é a sua vida.

Quer dizer, deve-se tomar cuidado. O importante é vê-lo, senti-lo desempenhar para alcançar uma semelhança moral. É isso aí. Mas a se-

⁵ NT: Pierre Klosowski faz o papel do avarento em *Ao Azar*, Balthazar.

melhança moral pode muito bem não ter nada a ver com a profissão, com o trabalho do ser em questão.

Delahaye: Mas se Klossowski não tivesse escrito livros, se não tivesse sido reconhecido como tal, você poderia não tê-lo conhecido, logo não o escolhendo.

Bresson: Eu não teria o conhecido porque não me teriam feito pensar nele, não me teriam levado ele até mim. Você vê o que eu quero dizer? Da mesma forma Anne Wiasemsky, a Marie de Balthazar, foi trazida a mim por Florence Delay⁶. Você vê como um trabalho anterior leva a outro. E Florence Delay havia sido levada a mim por uma amiga, com quem fiz ensaios, que tinha falado como ela era, o que ela era. Nisso, há muita intuição, mas existe também uma espécie de investigação, profunda, interior, nem um pouco exterior.

Aqui, estamos também entrando no campo do som. Eu sempre digo que a voz não é exatamente o que dizem ser: barulhos. A voz é a coisa mais reveladora que existe. Todas as pessoas que eu uso, eu preferiria ter primeiro as conhecido por telefone, ao invés de vê-las entrarem na minha casa sem as ter escutado. Nesse sentido, já passei por experiências extraordinárias. Eu vi, uma vez, alguém que gostei bastante. Até mesmo vi várias pessoas em diferentes intervalos, que achava que conhecia, até que um dia eu as ouvi pelo telefone. Então, minha opinião mudou completamente. E é por isso que devemos sempre estar cientes do que é o som e o que é a imagem.

Sim: uma voz no telefone é algo extraordinário. Então, eu a ouço falar bastante. É a voz que mais nos informa sobre as pessoas. Além disso, quando eu escolho os personagens, eu vejo os amigos que os trouxeram, eu falo deles, eu vejo se eles correspondem, e de fato, às vezes, dá certo. Raramente, até agora, eu me enganei. No entanto, essa pessoa da qual você está finalmente seguro, da qual você tem certeza de que não está equivocado quanto ao seu caráter, seu personagem, sua vida interior; se, quando você a coloca no seu filme... Bom. Então você a coloca. E acontece isso: algo está errado. Então aí, se algo não cola, algo de incrível acontece: como é você quem errou, o resultado é que você se corrige em relação a ele, ao invés de ser ele quem se corrige em relação

⁶NT: Florence Delay faz o papel de Joana d'Arc em Processo de Joana d'Arc.

a você. É assim, é dessa forma que entramos na criação cinematográfica, uma forma que pode levar muito longe.

Isso quer dizer que meu personagem não muda apenas em relação a mim. Se você quiser: eu me ilumino com sua luz e ele se ilumina com a minha. É uma mistura, uma espécie de fusão. É uma cera... São duas ceras que se derretem uma na outra, até um ponto...

Mas é aos poucos que fui percebendo isso, e é só agora que eu vejo, que eu vejo isso como uma riqueza enorme, mas isso só é possível com os não-atores.

Delahaye: Mas um não-ator não pode também revelar algo de si em um filme, algo que ele não revela na realidade, algo que ele mesmo, talvez, não suspeite que é dele? Por exemplo, uma pessoa muito serena na vida pode se apresentar no filme, sem o buscar, como alguém duro ou corajoso.

Bresson: É possível, sim. Ele então mostra uma dureza que ele nunca permitiu ver. E isso que é incrível. Porque nós somos complexos. É por isso que, quando você quer mostrar uma pessoa serena no cinema, é um erro tentar fazer ela ser serena. Pois ela também tem o contrário nela.

Mas o público é apaixonado pelo falso. Por quê? Porque o teatro é um hábito que vai demorar muito tempo para se perder. E o fato de ir ao teatro... O que quero dizer, é que não haveria nenhum teatro se não houvesse um pressuposto de falsidade da parte do criador. Pois não há teatro sem o falso. E a falsidade do ator é indispensável. Bom. Mas, então, não vamos colocar esse ator falso em frente de uma câmera (que é um milagre), e que captura coisas que nem os olhos ou ouvidos podem captar. Porque dar a ela o falso? Dê a ela o verdadeiro!

Não há nenhum interesse em dizer a um homem: estou fazendo um documento seu, que vou colocar nos arquivos, e depois vão dizer dele: esta é a forma como fazíamos comédia em 1966.

Mas isto não é ir contra o que você faz e contra o que você sente, Jean-Luc Godard. É somente o que você me indagou... Mas você sabe que eu gosto do que você faz e me revigora muito ir ver seus filmes.

Mas você também está em uma área que não é o domínio de costume.

Que não é o campo do cinema. É outra coisa. Sem dúvida você se serve um pouco do cinema para fazer o que você faz: mas o que você faz é seu. E nada do que eu disse foi para destacar o que eu acho nem para...

Godard: Ah, mas eu acho que, eu tenho a impressão de, comparado a você, de não fazer cinema. Não quero dizer que tenho a sensação de fazer coisas não interessantes, mas comparado a você, tenho a sensação de não fazer cinema. Ou melhor, digamos: fazer cinematógrafo.

Bresson: Há outra crítica que me fizeram. Me disseram: é por orgulho que você não usa atores. Mas o que isso significa? Eu respondo: você acha que isso me diverte, não usar ator? Não só não me diverte, como é um trabalho terrível. E eu só fiz seis ou sete filmes... Você acha que isso me diverte, ficar assim em pane? Ficar desempregado? Não acho isso nem um pouco engraçado! Eu quero trabalhar, por mim eu trabalharia o tempo todo. E porque não rodei mais filmes? Porque eu não usava atores! Porque, desta forma, eu ignorava um aspecto comercial do cinema, baseado em celebridades. Então, dizer coisas desse tipo é um absurdo!

É eu acho que, aliás, a crítica, a má crítica, que representa basicamente a maioria, não apenas desvia o público de um melhor caminho, como também piora diretores que deveriam ser menos piores do que são. Há, primeiramente, a perspectiva do teatro, que aceitamos demais, e também essa política, péssima, do elogio constante.

Godard: É importante ressaltar que o teatro é mais antigo. Existe há tanto tempo que é difícil não se remeter a ele.

Bresson: Sim. E quando você para pra pensar que ainda existem pessoas que pensam, e às vezes escrevem – eu até li isso recentemente – que um filme mudo é puro cinema! E pensar que a gente está nesse ponto!

Godard: Eles falam isso, sim, mas isso não impede que, quando eles vêem um filme mudo, ele não consigam o suportar!

Bresson: E o que eu disse vai ainda além: não houve cinema mudo. Ele nunca existiu, porque lá a gente de fato fazia as pessoas falarem, só que elas falavam no vazio, você não conseguia ouvir o que elas diziam.

Assim

não se pode dizer que tinham encontrado um estilo mudo! Não, isso é absurdo! Existem pessoas como Chaplin e Keaton que conseguiram por si próprios encontrar um estilo, inclusive maravilhoso, de mímica, mas o estilo que eles davam ao filme não era um “estilo mudo”. Sobre isso também, eu mencionarei algumas coisas em meu livro. Porque eu acho que é realmente o momento de fazê-lo. Só que, para acrescentar coisas, distanciado como estou, isso leva tempo. E toda vez que eu me empenho nessa tarefa... Eu não consigo. É que um filme, para mim, não é só trabalhar no filme, mas é estar no filme. Eu sempre estou pensando nele. E tudo que eu vivo, tudo que vejo, tudo isso se situa em relação ao filme, passa pelo filme. É como mudar de país.

Então, este livro não está progredindo. No entanto, ele precisa ser feito. E eu estou muito ansioso em fazê-lo. Eu acho que é a hora certa. Porque o cinema está caindo. E é uma bela duma queda!

Ontem, eu entrei no Cinérama. Porque você sabe que você só pode acessá-lo pelo Studiorama^{II}. E normalmente eu me sento no balcão, quando não tem ninguém, e vemos esta enorme tela que cobre tudo, que efeito que cria!... E os trens... que saem por um lado e que voltam em sua direção! É magnífica, esta invenção! As pessoas são iludidas. E quando é um trem que está vindo em sua direção! É maravilhoso! Ontem, como dizia, no balcão (e havia um casal que sequer assistia ao filme^{III}), ontem, eu vi esse cinema e fiquei pasmo.

Godard: Aconteceu comigo a mesma coisa, há quatro dias, no Studio-rama. Fui ao banheiro, que está na altura dos balcões do Cinérama, e depois me sentei no balcão. E é verdade: a gente entra numa sala de teatro... Eu vi algumas imagens do filme: eram uns loucos que se agitavam. É aí que vemos que o cinema não é a mesma coisa que a cinematógrafo.

Bresson: Com certeza! Hoje em dia, o cinema é isso.

Delahaye: Você pode dizer exatamente qual a impressão que você teve naquele momento?

Bresson: Uma impressão horrível! A impressão do absoluto da falsidade, o falso sendo tomado por um aparelho milagroso, e ainda reforçado. Pois há um reforço deliberado do falso para que ele entre bem na cabeça do espectador. E quando eles têm isso na cabeça, eu garanto que é difícil de sair!

Delahaye: O que você acabou de dizer me faz lembrar de um ponto que adentramos uma meia hora atrás, a saber, a distância entre o que você faz e o cinema. Ora, isso me faz pensar em outra distância: a que existe entre as coisas que você mostra e os elementos reais dos quais você fala. Tomo como exemplo um elemento de Balthazar (emprestado de uma realidade contemporânea, um pouco como em *Um condenado à morte escapou*, que partia de fatos precisos): o episódio dos garotos maus – os jaquetas-pretas⁷. Em ambos os casos, você parece querer expressamente resgatar, de fatos ou elementos precisos da atualidade, um sentido geral que os transcende. Estas realidades estão para você limpas de todos os elementos aos quais nos apegamos hoje em dia, e que um outro diretor se apegaria. E é o que vemos no seu filme, é uma realidade que é bem a nossa (porque a distância é, em certo sentido, uma distância falsa, e você volta para a realidade), mas que se tornou o alicerce, de certa forma, de uma fábula atemporal.

Bresson: Acho que a distância reside principalmente nisto: o cinema copia a vida ou a fotografia, enquanto que eu, eu recrio a vida a partir de elementos os mais naturais, os mais brutos possíveis.

Godard: Poderíamos elaborar mais o que foi dito anteriormente, dizendo que o cinematógrafo, ao contrário do cinema, é moralista.

Bresson: Ou, se você quiser: é o sistema da poesia. Utilizar os elementos mais distantes o possível no mundo e os aproximar de uma certa ordem, que não é a ordem habitual, mas é uma ordem sua. Mas esses

⁷ NT: Refere-se ao termo *blousons-noirs* que, em francês, alude a uma juventude rebelde e um pouco vândala, próxima ao movimento punk dos anos 60.

elementos devem ser brutos.

O cinema, no entanto, ele imita a vida com atores e fotografa essa cópia da vida. Então, nós não estamos nem um pouco no mesmo campo de ação e reflexão. Quando você fala de atualidade, digamos de contemporaneidade, eu não sou assim, de forma alguma. E se a referência à época se impôs, então talvez eu pensaria nesse sentido que, justamente, eu gosto de estar fora da época. A partir do momento em que tento me aprofundar o bastante no interior dos seres, isso faz parte dos perigos que eu devo evitar.

Ainda, eu acrescento uma outra coisa que eu não disse e que é importante: a grande dificuldade, naquilo que procuro fazer, no que é afinal um incursão no desconhecido de nós mesmos... A grande dificuldade é que meus meios são meios externos e que, dessa forma, estão relacionados às aparências, todas as aparências, tanto a aparência do ser ele mesmo como a aparência do que está ao seu redor. A grande dificuldade então é ficar no interior, sempre, sem passar para o exterior; é evitar que ocorra de repente um descompasso horrível. E é o que me acontece, por vezes, e nesses casos eu tento consertar o erro.

Vou tomar um exemplo do meu filme: os garotos maus. Quando deram óleo na estrada e os carros derrapam, ali, eu estou totalmente no exterior. É um grande perigo. Então, eu recupero como posso meu atraso a fim de voltar a capturar os seres no que eles têm de interior.

Delahaye: Vou esclarecer o que eu queria dizer: atualmente, quando o cinema mostra, por exemplo, os jaquetas-pretas, nós também o vemos como um documento sociológico, o que implica que esses meninos são condicionados por certas coisas, e por bem ou mal, tomamos consciência disso, o que faz que no limite tudo possa ser explicado e que não possamos julgar.

Enquanto que com você, parece que estes meninos são umas das possíveis encarnações do Mal.

Bresson: Eu consegui fazer isso dizendo para mim mesmo que era perigoso, sem muito estragar, sem muito dispersar. Porque esta é a dispersão: passar de um ponto de vista para outro, isto é, como eu disse anteriormente, de um ponto de vista interior para um exterior.

E é por isso que eu acredito, que estou convencido, de que no cinema, nós podemos fazer sem dúvida um trabalho em equipe com roteirista, redator de diálogos, adaptador, cenógrafo, etc.; mas esse trabalho resulta necessariamente em divergência. Pois cada um vai no seu sentido, e a coisa para onde tudo isso deve culminar é, de antemão, totalmente dispersa, e mais: é reduzida. Isso quer dizer que a partir de um tema de Victor Hugo, chegamos a um romance de Hemingway, e é também por isso que no final de tal operação podemos dizer que Hemingway parece com Victor Hugo.

Enfim, obtém-se um romance-cinema que não tem nada a ver com nada. É esse cinema, esse cinema absolutamente igual que, definitivamente, aborrece todo mundo porque é sempre o mesmo.

Mas, enfim, eu acho que estou redundando...

Godard: Mas é esse o tom da conversa. E é por isso que penso que devemos manter esse tom.

Delahaye: Você disse que às vezes você fica no exterior (no caso dos garotos maus, por exemplo). Então, não se poderia dizer que, de onde você situa, você está fazendo um julgamento moralista? – para retomar o termo usado antes por Jean-Luc Godard. Porque é um pouco a isso que eu me referi anteriormente.

Bresson: Eu lhes digo então, que é por isso que dou para algumas pessoas a impressão de me apegar a tudo o que os outros não se apegam, ou seja, que escolho, entre dez coisas para fazer, precisamente aquelas que os outros não pegariam. Por quê? Porque eles são exteriores, porque eles fotografam alguma coisa, e eu sei que as outras coisas me dispersariam, e aquela é a única que pode me aprazer.

Foi dito, por exemplo (não sei se tinham razão) que o que eu faço são ensaios, tentativas (mas este ensaio que eu fiz, de acordo com Bernanos, era realmente uma tentativa). Mas daí, as pessoas me disseram: é engraçado, você pegou desse romance tudo o que não parecia ser cinematográfico, e descartou todo o resto. Eu disse: claro! Porque eu estava procurando algo totalmente diferente! Então é natural que os outros peguem o que eles querem pegar, quando fazem seus filmes

habituais, e que eu, do meu lado, pegue, sem querer, o que pode me servir para fazer o meu filme.

Não é para falar de originalidade em relação a mim, eu prefiro falar disso em relação a qualquer um, menos eu. Mas há, nesse sentido, uma definição de originalidade que é magnífica e que talvez possa nos servir – talvez a transformando, reescrevendo-a – que é a seguinte: “Originalidade, é querer fazer como os outros, sem nunca conseguir”. É uma definição maravilhosa e de uma verdade extraordinária.

Pois bem, há um pouco disso em mim. Eu sou desajeitado. Talvez, inicialmente, tenha tentado fazer como os outros. De fato: eu usei atores, eu fiz, ou tentei fazer, filmes como os outros, mas não consegui. Então depois, percebi que se eu fizesse como os outros, eu não poderia dizer o que tenho a dizer, porque eu não conseguia me servir desses meios.

Godard: Há duas tendências em você (e eu não sei qual você acha que melhor corresponda a você): você é por um lado, um humanista, e por outro lado, um inquisidor. Isto é conciliável, ou será que...?

Bresson: Inquisidor? Em que sentido? Não no sentido...

Godard: Oh, não no sentido da Gestapo, é claro! Mas em um sentido, digamos...

Bresson: Não no sentido Inquisição?... São Domingos?...

Godard: Ah, sim, um pouco ...

Bresson: Oh! Não, não...

Godard: Ou, digamos melhor: Jansenista.

Bresson: Jansenista, então, no sentido de perscrutador...

Godard: Sim, mas ainda assim, há algo mais, e a palavra Inquisidor...

Bresson: Inquisidor!... Você quer dizer que eu imponho a minha ma-

neira de ver as coisas. Porque eu imponho, sim – eu não posso fazer de outra forma – a minha maneira de ver, pensar, meu lado pessoal, assim como todas as pessoas que escrevem... Enfim, se houver um Inquisidor em mim, então eu diria que eu procuro nas pessoas o que eu encontro de mais refinado e mais pessoal.

Godard: Sim, mas há também um lado terrível ...

Bresson: A Questão⁸...

Godard: Sim. A Questão.

Bresson: Como você disse, é claro, eu coloco a Questão.

Godard: Isso!

Bresson: A Questão que fará a resposta sair. Mas vivemos, colocamos questões e, talvez, nós mesmos damos respostas, ou então esperamos por respostas. Mas é certo que este modo de trabalho é um questionário. Mas é um questionário para o desconhecido, quer dizer: me dê algo que me surpreenda. É esse o negócio. E se você tem atores, você não vai conseguir. Há muitas coisas que se interpõem. Há biombo.

Delahaye: Vou voltar ao Jansenismo. Você não acha que, para além da questão do perscrutamento, existe uma harmonia profunda entre sua visão e a visão jansenista do mundo, por exemplo e especificamente, sobre o Mal? Para você, o mundo parece estar condenado...

Godard: E, justamente, Pascal é um Inquisidor, e para mim, se há um filme que é pascaliano, é *Ao azar*, Balthazar.

Bresson: Vocês sabem: Pascal é tão grande para mim, mas ele é grande para todo mundo... Mas no jansenismo, há talvez algo, que é também uma impressão que tenho: a de que nossa vida é feita de ambos predestinação – visão jansenista – e acaso. Logo, o acaso/sorte/azar⁹ (nós

⁸ NT: A Questão era um dos procedimentos da Inquisição, uma forma de interrogatório pela tortura.

o encontramos em Balthazar) pode muito bem ser (e agora que eu percebo) o ponto de partida do filme. Exatamente: o ponto de partida era uma visão aplacadora de um filme cujo personagem central é o burro.

Godard: Como Dostoiévski – que você cita no filme – que de repente, viu um burro e teve uma revelação. E esta pequena passagem, em duas palavras, diz tanta coisa...

Bresson: Sim, é maravilhoso. Você acha que eu devia tê-lo colocado em destaque?

Godard: Não... Não. Mas é bom ter colocado em...

Bresson: Sim. Fiquei surpreso quando o li. Mas eu o li após ter pensado sobre o burro, pra você ver.

Enfim, eu li O Idiota, mas eu não li com atenção. E depois de dois ou três anos, quando reli O Idiota, eu disse para mim mesmo: Que passagem! Veja que ideia incrível!

Godard: É isso, você pensou como Míchkin.

Bresson: Absolutamente incrível, educar um idiota com um animal, deixá-lo ver a vida através de um animal, que se passa por um idiota, mas que possui uma inteligência!... E comparar esse idiota (mas sempre tendo em mente: você sabe que ele é realmente o mais fino e inteligente de todos), compará-lo com um animal que se passa por idiota, e que é o mais fino e inteligente. É magnífico.

Ideia maravilhosa de fazer o idiota falar, vendo um burro zurrar: Exatamente! Entendi!... Isso é extraordinário, genial.

Mas esta não é a ideia do filme.

A ideia surgiu, talvez, plasticamente. Porque eu sou pintor. Uma cabeça de burro me parece, algo admirável. De maneira plástica, sem dúvida. Então, de repente, eu pensei ter visto o filme. Então eu perdi, e no dia seguinte, quis reencontrar... Mais tarde, eu encontrei.

⁹ NT: A palavra francesa 'hasard' usada no título do filme de Bresson tem três acepções em português: acaso, sorte e azar. A rima com Balthazar, personagem principal, é fortuita.

Godard: Mas quando você era pequeno, você não viu...

Bresson: Sim! Eu vi muitos burros ...

Godard: Sim, e depois, em meios protestantes, há sempre muitos burros.

Bresson: Sim, claro, eu via... E a infância desempenha um papel muito importante também.

Godard: Leenhardt também viu muitos burros na sua juventude...

Bresson: Mas você sabe que o burro é um animal maravilhoso. E depois há outra coisa que eu posso dizer. É que eu tinha um grande medo, não só escrevendo no papel, mas rodando o filme, deste burro não ser um personagem como os outros, dele parecer ser um burro treinado, um burro experiente. Então eu peguei um burro que não sabia fazer absolutamente nada. Nem mesmo puxar uma carroça. Eu até tive muito trabalho para fazê-lo arrastar a carroça do filme. Na verdade: tudo o que eu pensei que ele me daria, ele me negou e tudo que eu pensei que ele me recusaria... Ele me deu.

Arrastar uma carroça, por exemplo, dizemos: um burro vai fazer isso. Bem, nada disso! ... E eu também me dizia: quando tivermos que adestrá-lo para o circo... E o que aconteceu é que eu parei o filme, o burro não treinado, e eu o entreguei ao treinador para que ele pudesse rodar as imagens do circo. Eu tive que esperar dois meses antes de filmá-las.

Godard: Sim: na cena do circo, ele tinha que saber batucar bem com os cascos.

Bresson: Então eu esperei dois meses para ficar pronto. É também por isso que o filme atrasou um pouco. Mas no começo eu estava muito preocupado. E o que eu disse se aproxima um pouco, se você quiser, do que eu lhe dizia dos atores mais cedo. Eu queria que esse animal fosse, mesmo na sua condição de animal, uma matéria bruta.

E talvez os olhares que o burro deu em alguns momentos, aos animais, por exemplo, ou então aos personagens, talvez não teriam sido os mesmos olhares se ele fosse um burro submisso e treinado. Mas eu descobri – ou melhor, verifiquei – algo que contradiz tudo o que pensamos sobre o burro (e embora isto não tenha me surpreendido, posso dizer que me espantou): que o burro não é nem um pouco um animal obstinado, ou, se for, é muito mais inteligente e sensível do que outros: quando alguém o brutaliza, ele trava e não faz mais nada. No entanto, o treinador (que é um homem inteligente e um excelente treinador) me disse de imediato, quando perguntei-lhe se o burro não é mais difícil de adestrar que o cavalo: é exatamente o oposto. O cavalo, que é estúpido, é bastante difícil de treinar, mas o burro, logo que você lhe diz alguma coisa, desde que você não faça o gesto que não deve ser feito, imediatamente vai entender o que ele tem que fazer.

Godard: De repente, estou pensando em um outro ponto de vista, esse formal. É o ângulo e o enquadramento, em que era preciso filmar para ter uma boa aparência do olhar.

Bresson: Com certeza.

Godard: O burro tem seu olhar para os lados, enquanto nós temos os olhos na cara.

Bresson: Sim, claro.

Godard: E você tinha que ter certeza ... Enfim: não podia ser um milímetro a mais para a esquerda ou direita...

Bresson: Há mais uma coisa: com este animal, eu não tive nenhum dos obstáculos que eu esperava, mas sim outros de uma forma diferente. Por exemplo, quando eu estava em filmagens externas, no campo, ou perto de Paris, eu trabalhava com um dispositivo pequeno, e que fazia barulho. Pois bem, quando o aparelho estava muito perto do burro, o ruído o impedia de fazer qualquer coisa. Você vê os apuros em que eu poderia estar! Precisava distraí-lo com outra coisa, tentando captar

seu olhar. Mas também aconteceu de me servir desta atenção ao barulho para capturar certos olhares.

De qualquer forma, as dificuldades deste tipo, mais a chuva, tudo isso tornou o filme muito difícil, e tive que improvisar o tempo todo. Eu me encontrava o tempo todo na obrigação de subverter tudo. Eu não podia fazer tal coisa de tal maneira ou em tal local, eu tinha que fazer de outra, e em qualquer outro lugar.

Ao longo da última cena, a da morte do burro, eu tinha uma ansiedade terrível, porque eu tinha medo de nunca ser capaz de conseguir o que eu queria. Eu tinha uma grande dificuldade para conseguir que o burro fizesse o que ele devia fazer, o que eu queria que ele fizesse. E ele acabou fazendo só uma vez, mas enfim, ele fez. Para ter noção, foi preciso provocá-lo para fazer o que eu queria de uma maneira na qual eu não havia pensado. Isso se situa no filme no momento em que o burro ouve os sinos e levanta as orelhas. Foi esperar o último momento, que funcionou: ele teve a reação necessária. Isso, ele fez apenas uma vez, mas foi maravilhoso. Esse é o tipo de alegria que a filmagem às vezes te dá. Estamos em meio a dificuldades terríveis, e de repente, o milagre acontece.

Delahaye: E o acaso/sorte/azar...

Bresson: Sim, o acaso/sorte/azar... E eu gosto do título. Alguém me disse: eu não gosto dessa repetição. Eu respondi, mas é maravilhoso, um título rimado.

Godard: Sim, é maravilhoso, um título assim.

Bresson: E além disso, que precisão, em relação ao filme, esse Ao azar, Balthazar. E voltamos ao Jansenismo, porque eu realmente acredito que a vida é feita de predestinações e acasos.

Ao estudar a vida das pessoas, de grandes homens, é algo que vemos muito bem. Eu penso na vida de Santo Inácio, por exemplo, sobre a qual eu pensei que eu pudesse por um momento fazer um filme – que não farei. Bem, estudando a vida curiosa desse homem que fundou a maior ordem religiosa (a mais numerosa, pelo menos, e que se es-

palhou ao redor do mundo), explorando a sua vida, percebemos que ela foi feita para isso, mas tudo, em seus passos até a fundação dessa ordem, era composto de acasos, coincidências, encontros, através dos quais percebemos pouco a pouco o que ele deveria fazer.

Também é um pouco verdade no caso do fugitivo em *Um condenado à morte escapou*: ele vai até um certo ponto. Ele não tem ideia do que vai acontecer lá. Ele chega. E então, ele tem que escolher. Ele escolhe. E ele chega a outro lugar. E, novamente, o acaso o faz escolher outra coisa.

No caso de Santo Inácio, ele passa por exatamente o mesmo. Tudo o que ele fez, ele não fez por si mesmo, ele fez através de seus encontros.

Delahaye: Em *Um condenado*, a jornada do herói também faz pensar na jornada espiritual de São João da Cruz.

Bresson: Sim, sim. Porque no fundo, se quisermos prestar atenção: tudo se parece na vida. Mesmo a mais simples e chata das vidas parece com uma outra vida, de um outro homem. Mas com acidentes, acasos diferentes...

Na vida dos grandes homens, isso se vê, porque se fala a respeito, porque sabemos os detalhes, mas estou convencido de que todas as nossas vidas são feitas da mesma maneira, isto é, feitas de predestinação e de acasos.

Sabemos que somos feitos aos cinco ou seis anos. Nessa idade, acabou. Aos doze ou treze anos, já dá pra ver. E depois, continuamos a ser o que éramos, utilizando diferentes acasos. Usamos esses acasos para cultivar o que já estava em nós, e que se talvez não tivesse sido cultivado, nunca ninguém teria visto o que havia de promissor.

Delahaye: É o problema da vocação. Seria então feita de tudo o que somos – digamos, aos onze anos, uma espécie de fundo imutável que usa mais ou menos bem essa soma de acasos que você menciona.

Bresson Sim. Isso quer dizer que você chega a uma encruzilhada, onde encontrará acasos. Mas você nem mesmo tem que escolher. O acaso lhe fará escolher virar à direita em vez de à esquerda. Então chega em

uma outra encruzilhada, que é o seu objetivo, e outro acaso faz você ir em outra direção, etc. Tenho certeza de que estamos cercados de pessoas talentosas e geniais, eu tenho certeza, mas o acaso da vida... É preciso tantas coincidências para que o homem consiga se beneficiar de seu gênio.

Eu tenho a impressão que existem pessoas que são muito mais inteligentes, mais talentosas, mas que a vida os limita. Olhe para as crianças na burguesia... Eu falo da burguesia porque é precisamente aí que limitam de vez. Limitam-nos porque não há nada que produza mais medo do que o talento ou o gênio. Temos um medo terrível. Os pais têm esse medo. Então, limitam as crianças.

E entre os animais, devem haver alguns muitos inteligentes, mas que nós reprimimos pelo adestramento, pelos golpes...

Godard: Em seus projetos, você ainda pensa em Lancelot?

Bresson: Sim. Espero fazer o filme. Mas em dois idiomas. Em francês, é claro, e em inglês. Este é o tipo de filme que você tem de fazer em duas línguas (e normalmente eu deveria fazê-lo também em alemão), pois a mesma lenda faz parte da nossa mitologia e da dos anglo-saxões. Além disso, essas histórias foram escritas originalmente em ambas as línguas. Temos aqui na França a transcrição do Cavaleiro da Carreta¹⁰. Depois houve, Percival, o Gaulês, e também Tristão... Em suma: são de seus primeiros poemas, cantados e recitados, que saiu a lenda do Graal, então reescrita por copiadouros, e pelos monges que adicionaram elementos de ordem religiosa.

Delahaye: Sim, mas um fundo céltico muito antigo existiu antes de tudo isso, e é isso que, durante a formação do francês e inglês, ambas as línguas se adaptaram ao que constituía o seu campo comum. Tristão, por exemplo, parece que o primeiro traço do tema é conhecido por ser da tradição cônica – cuja língua hoje é extinta.

Bresson: O que me interessa é isso: pegar uma antiga lenda conhecida em toda a Europa. E se eu puder fazer o filme em inglês, teria um pouco mais de dinheiro inicialmente, o que é importante. Porque eu não

¹⁰ NT: Lancelot, ou o Cavaleiro da Carreta é um poema do francês antigo, escrito por Chrétien de Troyes.

posso fazer o filme apenas com a França... exceto se usar celebridades. E celebridades francesas. No entanto, eu não quero. Mas eu espero ser capaz de fazer nos dois idiomas.

No entanto, eu não vou pegar elementos puramente mágicos da lenda, quero dizer as fadas, Merlin, etc. Vou tentar trazer essa magia para o reino dos sentimentos, isto é, para mostrar como os sentimentos afetam o ar que respiramos.

Em todo caso, acredito que, hoje em dia, esta magia, nós não acreditamos mais nela. Agora, em um filme é preciso acreditar. Falando nisso, esta é uma das razões pelas quais não devemos fazer teatro: no teatro, não se acredita em nada. Vou tentar mostrar o lado mágico nos sentimentos e tentar garantir que esses sentimentos tenham um efeito sobre os acontecimentos do filme. Agora, portanto, se tiverem um pouco de fé em mim, eu vou ser capaz de trabalhar.

E eu gostaria também, como um ensaio, um exercício, fazer A Nova História de Mouchette. É uma história muito difícil, claro.

Godard: A personagem de Marie em Balthazar é muito semelhante a uma Chantal de um outro romance de Georges Bernanos: La Joie – que aliás eu queria ter feito há um tempo.

Bresson: Sim, talvez. Eu devo ter lido, na verdade, La Joie, mas você sabe, eu leio poucos romances... No entanto, eu devo ter lido pelo menos algumas passagens. O fim, talvez... E o romance termina, se bem me lembro, com a morte de um padre.

Godard: Sim, é isso.

Bresson: Mas a personagem da “Nova Mouchette” é algo maravilhoso por se passar na infância – período entre a infância e a adolescência – tomada na sua dureza, essa infância. Não tomada na chave da bobeira, mas realmente na catástrofe. Isso é incrível, e é isso que vou tentar fazer. E aí, ao contrário, ao invés de me dispersar (se assim posso dizer, porque eu sempre tento não me dispersar) em uma profusão de vidas e pessoas diferentes, vou tentar focar constantemente, completamente, em um rosto: o rosto desta menina, para ver suas reações. E eu

vou pegar então, sim, a menina mais desajeitada, menos atriz, menos comediante (no entanto, as crianças, as meninas principalmente, o são, muitas vezes). Em suma: eu vou pegar a mais desajeitada, e tentar extrair dela tudo que ela não suspeitava que eu fosse obter dela. É por isso que me interessa, e claro, a câmera não a largará.

Godard: E te interessaria dar-lhe um sotaque? Porque Bernanos falava do seu terrível sotaque da região da Picardie.

Bresson: Não. Certamente que não. Eu não gosto de sotaques... Bernanos tem ideias maravilhosas. Ele escreve de uma forma um pouco pesada, mas há duas ou três coisas que ele encontrou, que ele diz, sobre a menina, que são extraordinárias. E não é psicologia ...

Godard: Sim. Eu me lembro. Até que, ele dizia que no momento que falaram da morte a Mouchette, era como se eles tivessem dito que ela poderia ter sido uma grande dama de Luís XIV... Enfim, havia uma espécie de aproximação fabulosa. E, de fato, não era psicológica. Mesmo que ao mesmo tempo se aproxime da psicologia, era algo tão profundo...

Bresson: Isto não é psicologia, mas eu acho que neste ponto (e aqui voltamos ao que pode ser tão interessante para nós), que a psicologia é agora para nós uma coisa conhecida, aceita, familiar. Mas pode haver toda uma outra psicologia a ser extraída do cinematógrafo que é no que eu penso sempre e do qual chega a nós o desconhecido, o tempo todo, onde o desconhecido é gravado, e isso porque uma mecânica o fez surgir, e não porque queríamos encontrar o desconhecido de antecendência. Porque o desconhecido não pode ser encontrado, o desconhecido é descoberto.

Aqui, voltamos talvez a uma citação de Picasso que dizia que nós encontramos primeiro e então nós buscamos. Ou seja: temos de encontrar... Devemos, primeiramente, encontrar a coisa e, depois, buscar. Ou seja, é preciso primeiro encontrá-la, uma vez que queríamos encontrá-la, mas é procurando por ela que depois se a descobre.

Logo, eu acho que não devemos fazer análise psicológica – e a psico-

logia é algo muito apriorística também – é preciso pintar, e é pintando que tudo surgirá.

Godard: Existe uma expressão, que não empregamos mais, mas que se dizia outrora: é a pintura dos sentimentos. Isso é o que você faz.

Bresson: Pintura – ou escrita, neste caso, é a mesma coisa – em todo caso, sim, mais do que uma psicologia, acredito que seja uma pintura.

Notas do Editor da Entrevista:

^I Nota do editor: Bresson assiste a todos os filmes.

^{II} Nota do editor: A sala de projeção "Studiosrama" se comunica com a sala do Cinérama de l'Empire.

^{III} Nota do editor: Bresson assistia A Grande Corrida do Século de Blake Edwards.

Entrevista gravada em fita magnética.



“Não filmar para ilustrar uma tese, nem para mostrar homens e mulheres limitados a seus aspecto exterior, mas para descobrir a matéria da qual eles são feitos. Atingir esse “coração do coração” que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia”

Notas sobre o cinematógrafo.

O “*Milagre da Carne*” de Bresson: *Mouchette*

Lucy Stone McNeece

Nos últimos quarenta anos, enquanto o cinema alternativo francês gozava de um sucesso sem paralelo e até certo ponto “popular”, o rigoroso cinema de Robert Bresson evoluiu de maneira independente frente aos mais conhecidos desenvolvimentos do cinema que ele inicialmente ajudou a moldar. A maioria dos membros da *Nouvelle Vague* assume publicamente uma certa dívida para com ele, ainda que a visão singular de Bresson seja marcadamente diferente da deles e que sua técnica contida careça de uma audacidade improvisacional que se tornou a marca d’água dos filmes da *Nouvelle Vague*. Enquanto estes filmes muitas vezes projetam uma energia libertadora, os filmes de Bresson dão uma impressão de constrangimento, de se estar atado a um mundo denso e material por alguma força gravitacional. Cineastas como Truffaut e Godard buscaram produzir um estado de espontaneidade para dar expressão e voz a uma geração jovem e espirituosa crescendo numa sociedade capitalista de mudanças rápidas. Bresson, por contraste, tentou desviar os espectadores das distrações

O “*Milagre da Carne*” de Bresson: *Mouchette* – Lucy Stone McNeece: publicado originalmente em *The French Review*, volume 65, número 2, 1991, Estados Unidos. – traduzido por Chico Toledo.

da cultura moderna que apenas oferecem a ilusão de liberdade.

Ao perceber o som e a fúria da cultura contemporânea como algo opressor mais do que libertador, Bresson tenta emancipar seus espectadores dos modos de ver culturalmente determinados. Para alcançar a mudança desejada no nível epistemológico, Bresson altera a fenomenologia de seu texto fílmico: ele revê as convenções de enquadramento de suas imagens e a hierarquia dos elementos dentro da imagem. Em certos aspectos, a cinematografia de Bresson é antitética a de muitos diretores da *Nouvelle Vague*: ao invés de usar ritmos e sons acelerados e populares, e uma variedade de imagens culturais, Bresson retarda o andamento do movimento em seus filmes quase até a imobilidade, pontuando-os com longos silêncios, e focando-se em algumas imagens principais: “Às táticas de velocidade, de barulho, opor táticas de lentidão, de silêncio”¹.

Embora Bresson e os cineastas da *Nouvelle Vague* se preocupem com as distorções da realidade provocadas pela cultura contemporânea, ao examinar a condição humana, Bresson tem enfatizado sua dimensão universal, ao invés de aspectos tópicos. Afastando seus espectadores da sedução especular da sociedade contemporânea, a cinematografia de Bresson restringe o olhar do espectador, mudando o contexto da liberdade do espaço exterior para o espaço interior². Ao fazê-lo, no entanto, Bresson nunca se baseia em símbolos convencionais da espiritualidade. Em vez disso, o olho de sua câmera fixa-se em detalhes metonímicos, em gestos cotidianos microscópicos ou movimentos que normalmente passam despercebidos, aumentando o potencial expressivo destes até o ponto em que eles se tornam os índices materiais

¹ Uma exceção óbvia é Alain Resnais, que estava na periferia do grupo, ou seja, não começou sua carreira como crítico sob a supervisão de Bazin no *Les Cahiers du Cinéma*. Os dois filmes mais conhecidos de Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959) e *O Ano Passado em Marienbad* (1965), são exemplos de “textos” fílmicos, construídos elaboradamente, que exploram a relação entre uma variedade de percepções e conhecimentos de forma altamente abstrata. Muito mais um esteta intelectual do que Bresson, Resnais também fez documentários, como *Noite e Neblina*, que é uma poderosa meditação, indireta e até mesmo metonímica, sobre os campos nazistas. De todos os cineastas de sua geração, o trabalho de Resnais parece ser o mais diretamente influenciado pela estética de Bresson, exceto o trabalho de Marguerite Duras, que escreveu o roteiro de *Hiroshima*, mas só começou a fazer seus próprios filmes em meados dos anos setenta.

² Michel Estève corretamente ressalta a natureza subjetiva da câmera de Bresson, reconhecendo que ela não fornece um ponto de vista tipicamente psicológico e “subjetivo”, mas vai além disso, a fim de desvendar as relações inconscientes entre os indivíduos e com o universo. Argumentarei, no entanto, que Bresson produz uma dissociação entre a percepção “subjetiva” e a “objetiva”, na medida em que ele insere experiências altamente subjetivas em um esquema objetivo que permanece irredutivelmente misterioso. Assim, ele transmite um alto senso de responsabilidade e consciência individuais, juntamente com uma intuição profunda de uma ordem que é absolutamente outra, além do alcance do indivíduo.

de uma luta espiritual.

Em todos os seus filmes, Bresson evita a profusão de símbolos culturais que têm fascinado muitos diretores da *Nouvelle Vague*, reduzindo os símbolos visíveis ao mínimo, a fim de sugerir o que as superfícies da cultura moderna tendem a ocultar: que a liberdade da humanidade está inscrita no interior de uma ordem metafísica diferente que está indissociavelmente ligada à mortalidade.

Embora os cineastas da *Nouvelle Vague* tenham reconhecido os efeitos deletérios da crescente “cultura do consumo,” eles tomaram os jovens desta sociedade como uma promessa de liberdade frente a tradições culturais antigas e desatualizadas. O foco de Bresson sobre o jovem tem um objetivo diferente. Ao invés de um momento de vitalidade e inocência, ele aponta a infância como um período de descoberta dolorosa. As crianças, como outras vítimas da sociedade, nos lembram o peso da culpa ontológica que pertence a todos os seres humanos.

Apesar das acentuadas diferenças entre o trabalho de Bresson e de muitos diretores da *Nouvelle Vague*, a sua abordagem cinematográfica tem servido como um ponto de referência devido a sua aderência inflexível a certos princípios³. Sua influência também advém, em parte, do seu compromisso com o realismo – da representação não idealizada da vida humana – e do uso de cenários naturais e atores pouco conhecidos. Sua rejeição aos elementos do espetáculo – e aos apetrechos artificiais do cinema de estúdio – fizeram dele um dos primeiros modelos da criatividade independente.

Além disso, o cinema de Bresson corresponde precisamente à teoria do “autor”, uma concepção de arte que colocou o diretor em total controle de todos os aspectos do processo criativo, em oposição à natureza, muitas vezes colaborativa, do cinema de estúdio⁴. Ademais, a teoria do “autor”

³ Jean-Luc Godard afirmou, na época que o filme de Bresson, *Ao azar*, Balthazar, foi apresentado pela primeira vez, que o cineasta serviu a ele e outros membros de sua geração como um modelo exigente: “O que caracteriza Bresson, é que ele nos ensinou muito, a nós, o pessoal da ‘Nouvelle Vague’, pelo rigor de seu pensamento, nunca desviando de seu norte. Qualquer que seja o risco ou a violência das coisas, ele vai até o fundo dos homens” (citado por Estève).

⁴ Truffaut cunhou o conceito em 1962. Nesse artigo, Truffaut elaborou uma teoria proposta por Alexandre Astruc em 1949, intitulada “A Câmera-caneta”. A interpretação de Truffaut, e suas sugestões de aplicação das ideias de Astruc, inclui uma concepção de diretor, que foi inspirada por alguns dos grandes cineastas americanos, como Griffith, Ford, Chaplin, e, mais recentemente, Wells e Hitchcock. Esses diretores, juntamente com muitos cineastas alemães, russos e franceses, impressionaram o grupo da *Nouvelle Vague* pela coerência e pela originalidade de seus estilos de cinema. Além disso, eles ampliaram o potencial de cada um dos gêneros em que trabalharam, e assim deixaram uma impressão artística individual – ou assinatura – no que poderia ter sido dominado por convenções. O artigo de Truffaut se tornou um ponto de contato para os jovens cineastas franceses, que foram incentivados a expressar a sua visão individual da vida contemporânea por meio do filme.

implicava um conceito de cinema que tinha mais em comum com a escrita do que com o teatro. Inspirado pelo artigo seminal de Alexandre Astruc, *Le Caméra-stylo*⁵, Truffaut e outros defenderam um novo tipo de cinema realista que diminuiria o que Astruc denominou de “tirania do visual” e permitiria uma complexa orquestração dos elementos visuais e auditivos, capazes de traduzir a sutileza do pensamento e de estados psicológicos.

Embora os filmes de Bresson pertençam ao cânone realista na medida em que muitas vezes retratam tipos sociais marginais, filmados em seu ambiente cotidiano à luz natural, as técnicas que ele usa – a sua linguagem cinematográfica – são essencialmente formalistas em natureza. Ele analisa, ou burila, elementos de uma cena e exerce um controle rígido sobre a forma como o espectador os recompõe. Esta abordagem, amplamente utilizada por Eisenstein nos anos vinte em conjunto com sua técnica de montagem, limita a visão do espectador aos detalhes de uma totalidade que nunca é revelada. Controlando assim o processo de inferência – a passagem da denotação para a conotação – Bresson pretende modificar a relação do espectador com o seu mundo⁶. Ao contrário de Eisenstein, que queria substituir o envolvimento sentimental pelo discernimento intelectual, Bresson buscou levar seus espectadores a entendimentos que violassem o tido como “razoável” ou interpretações convencionais. Para Bresson, tais interpretações são baseadas em conceitos ideológicos que obscurecem verdades concretas e heterogêneas. Sua abordagem “analítica” do fazer cinematográfico visa desmembrar o discurso cultural sobre o mundo, sendo este incorporado em palavras e imagens que nos mantêm afastados do real. Bresson concebeu uma linguagem cinematográfica para uma realidade que é “invisível” para nós, porque filtrada por meio de estereótipos culturais. Para nos preparar para vê-la novamente, Bresson utiliza técnicas de estranhamento e desfamiliarização, obrigando-nos a atentar a uma variedade de sinais para além do puramente visual⁷.

⁵ NT: “A Câmera-caneta.”

⁶ teoria de Sergei Eisenstein da montagem dialética descreve a forma como as imagens podem ser conectadas de acordo com as leis da metáfora e da metonímia, ao invés de uma lógica puramente narrativa ou dramática, a fim de guiar os espectadores para uma forma dialética do pensar. Eisenstein ordenou a relação dos elementos dentro de um quadro e a relação entre as tomadas de forma a criar tensões e conflitos no nível imaginativo e intelectual.

⁷ Estève descreve a cinematografia de Bresson como um cinema da “recusa” (“refus”) em diversos níveis, citando a rejeição de Bresson pelas convenções de edição, de narrativa, de psicologia, assim como sua rejeição ao uso de espetáculo teatral e das técnicas tradicionais de atuação.

Para compreender o estilo cinematográfico pouco ortodoxo de Bresson, temos de atentar rapidamente para a sua visão sombria da cultura moderna. Sendo um católico devoto, vivendo em tempos cada vez mais secularizados, a fé de Bresson sugere um parentesco com a fé dos Jansenistas do século XVII, que adotavam uma visão fatalista da humanidade. Condenada à injustiça e à vitimização, a única esperança da humanidade reside na graça de Deus, tornada ainda mais poderosa em um mundo que parecia completamente separado do amor divino. A visão de Bresson também reflete o ascetismo peculiar do pensamento jansenista, que ele traduz em um estilo cinematográfico altamente concentrado e econômico⁸. Em um meio que se tornou popular pela sua capacidade de revelar tudo, Bresson recusa aos espectadores a ilusão de uma onisciência virtual, invertendo o potencial do filme para a explicitação visual⁹. O cinema de Bresson frequentemente faz uso de um quadro “vazio” e de períodos de prolongado silêncio que nos afetam, como sinais de ausência metafísica. Desta forma, ele provoca os desejos dos espectadores – ontológicos assim como eróticos – por uma realidade espiritual ausente que nenhum artifício da arte ou cultura pode simular¹⁰.

O minimalismo de Bresson sugere uma concepção radicalmente polarizada da sensibilidade humana; uma reminiscência dos mestres de Port Royal. Assim como Pascal, ele vê a humanidade tanto como abençoada como corrupta. O cinema de Bresson reflete esse paradoxo ao ser ao mesmo tempo estéril e sensual. Mas seu ascetismo não desdenha a carne: ele eleva ao nível de milagre o aparentemente

⁸ Os jansenistas de Port Royal são conhecidos sobretudo através dos escritos de Blaise Pascal, cujos *Pensées* incluem reflexões sobre a natureza dupla do homem e sua necessidade pela graça divina. Pascal escreveu extensivamente sobre a vaidade humana e a corrupção da alma, as tentações dos sentidos, das artes e da sociedade. Pascal fez dele mesmo um modelo do asceta devoto, despojando-se de todos os contatos com o mundo dos sentidos. É importante lembrar que ele viveu durante um período – o século XVII na França – em que a vida social, política e artística era um espetáculo altamente organizado.

⁹ André Bazin discute o advento das imagens em movimento como o estágio final ou penúltimo de um desenvolvimento iniciado no século XIX com os movimentos do realismo e do naturalismo, seguido pela fotografia. Bazin advoga que o impulso que conduz a evolução da técnica cinematográfica é um desejo – antigo, de fato – de alcançar uma perfeita representação ou reprodução da realidade. Ligado ao desejo de imitar, ou para fabricar um simulacro da natureza, o mito da representação total está enraizado em uma metafísica idealista, que postula uma realidade objetiva, coerente, que é intrinsecamente significativa em termos humanos. No filme, esse mito é sustentado por uma ênfase na visualização que tem sido tradicionalmente aliada à verdade.

¹⁰ O estilo minimalista e ascético de Bresson, no entanto, aumenta a materialidade dos objetos e pessoas. É este paradoxo que reengaja o espectador, afastando-o de formulações intelectuais de volta para as bases concretas da espiritualidade humana. Estêve também comenta sobre o caráter ascético do trabalho de Bresson, que ele diz ter sido frequentemente mal interpretado pelos críticos franceses como “abstração sem sangue”. Estêve corretamente redefine a mistura especial de Bresson de sensualidade e misticismo como um produto da estilização, ao invés da abstração.

mais trivial gesto ou olhar, criando, no espectador, uma sensação palpável do *pathos* e da frágil beleza, até mesmo da mais miserável existência. Na verdade, a capacidade de Bresson de nos surpreender com o familiar, de revelar o mistério em questão, é um resultado da sua dupla condição de cineasta enquanto formalista e realista.

O tipo particular de cinema realista de Bresson articula uma visão que poderia muito bem ser chamada de “idealista”, não fosse a natureza radicalmente materialista da sua arte. Assim como em filmes recentes, como *Je vous salue, Marie* (1984) de Godard ou *A Última Tentação de Cristo* (1989) de Scorsese, os filmes de Bresson são revolucionários, porque seu caráter surpreendentemente místico está firmemente enraizado na crua realidade física da vida cotidiana. Até muito recentemente, Bresson foi o único diretor, com a exceção talvez de Carl Dreyer, que situou o mistério do espírito tão firmemente na carne.

Embora ele tenha adaptado romances de autores católicos, como Mauriac e Bernanos, a reputação de Bresson como cineasta não se dá pelo tratamento de temas religiosos. Na verdade, ele nunca retrata a ordem transcendental como tal, mas retrata pessoas comuns desprovidas da segurança de valores absolutos. Além disso, as criaturas deserdadas de Bresson são privadas dos alicerces nos quais a sociedade moderna se baseia para proteger os seus membros das questões mais profundas da existência. Sobre um fundo de nudez e isolamento humanos, Bresson inscreve uma realidade que tem a verdade intensa dos sonhos.

Um filme que ilustra o efeito paradoxal do estilo cinematográfico de Bresson é *Mouchette*¹¹ (1967). Baseado no romance de Bernanos de mesmo título, retrata a vida miserável de uma adolescente obrigada a cuidar de sua mãe doente, sua irmã bebê e seu pai brutal num pequeno vilarejo francês. O foco de Bresson é o sofrimento da menina frente aos crescentes abusos por membros da comunidade. Na escola, no vilarejo, no bosque, em casa, o espírito de *Mouchette* é gradualmente apagado pela mesquinhez e a ganância dos que a rodeiam. No entanto, o tratamento do assunto por Bresson não é nem sentimental nem moralista: ele retrata toda a comunidade como embrutecidos pela pobreza e o desamparo.

¹¹ NT: O filme foi lançado comercialmente no Brasil como *Mouchette*, a Virgem Possuída.

As seqüências de abertura do filme oferecem exemplos marcantes das imagens espartanas de Bresson, o seu uso abstrato do som e seu uso metonímico do detalhe. Conforme os títulos aparecem, uma mulher de preto está sentada sobre um fundo sombrio no que parecem ser pilares de pedra. O cenário é escuro, indefinido. A mulher sussurra, olha para baixo, então se levanta e sai do quadro. Ouve-se o *Magnificat* de Monteverdi conforme o restante dos títulos é mostrado. A tomada imediatamente a seguir é à luz do dia. No início, uma tomada apenas de uma mão, depois de uma figura se movendo furtivamente por trás da folhagem. Em seguida, vemos um olho, espreitando por entre as folhas. A tomada que se segue é um *close* de duas mãos segurando um saco do qual elas cautelosamente removem uma armadilha feita de cordas. Vemos agora o torso de um homem cujas mãos amarram uma corda a um galho. Em seguida, vemos apenas o olho de novo, e então as mãos colocando o galho no caminho arborizado. Vemos o olho pela terceira vez e depois uma ave ciscando pela grama. É-nos dado um *close* da armadilha e depois um *close* da ave à medida que ela se aproxima da armadilha. Ela está presa: vemos apenas o olho mais uma vez e, em seguida, um *close* da ave lutando. Mais uma vez o olho aparece, desta vez olhando um pouco para a direita. Vemos o pássaro, ainda lutando, e o olho move-se rapidamente para a direita mais uma vez. A ave está finalmente parada e o olho se move para a esquerda, para fora do quadro. Vemos uma tomada das pernas de alguém andando pela grama e, em seguida, uma tomada do pássaro conforme as pernas chegam. Um par de mãos remove delicadamente a ave e a levanta. O pássaro voa, e nós vemos um olho diferente assistindo por trás das folhas. Este olho vira para a esquerda, e uma figura move-se rapidamente por entre as árvores, pouco visível. Durante esta seqüência, o único som é o do vento, do roçar das folhas e do batimento rápido das asas.

A montagem nesta seqüência de abertura é uma reminiscência de uma cena no filme de Jean Renoir, *A Regra do Jogo* (1939), em que um capataz espiona um invasor. Embora semelhante, a cena de Bresson é muito mais condensada, reduzida a seus elementos básicos. Em sua totalidade, esta seqüência funciona como uma metáfora para a condição de Mouchette, que vai ser abusada, ostracizada, estuprada e que finalmente cometerá suicídio. As primeiras imagens imediatamente

inserem o espectador na ação, ainda que lhe neguem qualquer domínio cognitivo da cena. Nós não vemos nenhuma das personagens em sua totalidade, e nunca nos é mostrada a posição relativa de qualquer um dos elementos. Internamente construída por metonímias, a sequência cria uma tensão dialética sem depender de motivações psicológicas ou da construção de uma situação dramática familiar.

Esta cena encontra eco mais tarde no filme em outra sequência onde caçadores atiram em coelhos que fogem correndo. Mais uma vez, Bresson nos lembra de uma cena no filme de Renoir – na metade de *A Regra do Jogo* – que descreve um ritual de abate de coelhos que prefigura o terror nazista. O ponto crucial do filme de Bresson é a sugestão de uma crueldade gratuita e de um *voyeurismo*. Pode-se argumentar que os repetidos *closes* de olhos na sequência de abertura operam como uma alegoria condensada para a perspectiva do espectador no filme. Alertando-nos para o nosso papel enquanto testemunhas silenciosas de uma tragédia na qual também estamos implicados, os olhos na folhagem nos advertem de que não haverá consciência capaz de se organizar para nos defender da brutalidade de fragmentos de uma vida tomada “em seu estado bruto”, sem interpretações simplistas para o que estamos vendo.

Descrevendo o poder cru e revelador das imagens de Bresson, Iradj Azimi diz: “Um plano de Bresson, assim como uma incisão de Giacometti ou uma palavra de Mallarmé, é um rasgo no nada pela vida. Um rasgo imenso e irreparável”. A câmera de Bresson, assim, rasga as camadas do hábito, que nos protegem de verdades simples e muitas vezes dolorosas.

O princípio da metonímia usado tão extensivamente por Bresson é um meio de contrapor-se ao que ele chama de “as potências falsas da fotografia”, que ele acredita produzirem “um clichê do real”. A figura retórica da metonímia na linguagem verbal é definida como o deslocamento de foco ou a substituição de um objeto por outro que é ligado ao primeiro por uma necessidade lógica ou proximidade física. Bresson muitas vezes usa a figura metonímica da sinédoque, em que a parte é tomada pelo todo. Um exemplo simples pode ser encontrado na maneira como ele evita *establishing shots* – os planos que orientam o espectador quanto ao contexto geral da cena – passando diretamente

para um detalhe, sem indicar seu tamanho ou posição relativa em relação a outros objetos na cena. Um exemplo fascinante ocorre na abertura de *Um condenado à morte escapou* (1956), que começa com um plano das mãos de uma pessoa – algemada – tentando abrir, por dentro, o que parece ser a porta de um carro. Essa técnica está em contraste direto com a da edição clássica, que primeiro dá ao espectador uma tomada introdutória do todo e só então se desloca para os detalhes.

A “desconsideração” de Bresson pelas regras das estratégias clássicas de montagem tem implicações para a subjetividade do espectador e seu senso de integridade psicológica. Ao fragmentar o corpo humano em partes que ignoram a hierarquia tradicional do sujeito primeiramente como um ser pensante e falante, Bresson sugere que as noções convencionais de subjetividade humana são erroneamente enraizadas em faculdades da cognição. Disto resulta que os espectadores de Bresson são barrados do processo – algo normal para a maior parte dos filmes realistas – de projeção e identificação com os personagens da história.

Bresson raramente usa o *close* como um meio de destaque ou enfoque psicológico como fazem muitos cineastas; ao invés disso, ele o emprega como um instrumento de dissociação, para acabar com falsas imagens de totalidade e univocidade. Bresson divide a história em pedaços isolados que não estão conectados de acordo com a lógica da coerência dramática ou psicológica. Dentro da imagem, ele fragmenta objetos e personagens, muitas vezes centrando-se em uma mão ou pé, ao invés de todo o rosto humano e cabeça. Em suas *Notas sobre o cinematógrafo*, ele declara: “Ver os seres e as coisas em suas partes separadas. Isolar estas partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência”.

O desejo do espectador é, portanto, provocado em pelo menos dois níveis. Constantemente buscando as bordas do quadro por mais informações visuais, o espectador também está buscando uma unidade narrativa e psicológica. Bresson descreve como a metonímia se torna o agente do desejo em suas *Notas*, quando afirma: “Acostumar o público a descobrir o todo do qual apenas uma parte é dada. Fazer descobrir. Dar-lhes esta vontade”.

Uma sequência que ilustra seu tratamento metonímico do

indivíduo ocorre quando seguimos Mouchette até a escola local. Antes desta cena de dia, tivemos apenas vislumbres dela na escuridão do quarto da família, onde os sons e as luzes de carros passando ressaltam a persistência da aflição. Também ouvimos o som dos tamancos pesados de Mouchette atravessando o chão duro, como que ecoando seu cansaço físico e emocional.

No início da sequência da escola, Bresson mostra-nos as costas das pernas de várias meninas andando para a escola. Gradualmente, a câmara destaca Mouchette, mas só vemos as costas dela e os tamancos lamacentos se arrastando lentamente ao longo do caminho. As outras garotas estão conversando; ela é silenciosa. Ela usa o mesmo vestido esfarrapado e as meias que estava usando na noite anterior. As outras garotas entram no pátio da escola, deixando-a para trás. Novamente, vemos seus pés relutantes num *close*. A câmara varre parte do exterior da escola conforme Mouchette atravessa o quadro e desaparece dentro da porta. A próxima tomada muda para o interior, assim que as pernas de Mouchette entram na silenciosa sala de aula. Mais tarde na sequência, quando Mouchette é severamente repreendida pela professora por ter falhado em cantar no tom, assistimos o rosto impassível da menina cair em prantos. Ela é ridicularizada pelos outros. Enquanto observamos os alunos saírem da escola, rindo e conversando juntos, Mouchette surge sozinha, lentamente atravessando a estrada até agachar na grama do outro lado. Seu rosto recuperou sua impassibilidade e seus gestos são lentos e deliberados. Mouchette, por vezes, se move como se fosse uma mulher velha. Fora da escola, Bresson foca nas costas de uma menina que está no grupo, e em seguida em Mouchette, que joga alguma coisa e se abaixa. Voltamos às costas da menina assim que uma bola de lama a atinge. Em seguida, vemos a mochila de uma menina, Mouchette pronta para lançar, e então uma segunda tomada da bolsa assim que esta é atingida pela bola de lama. É mostrado agora um *close* da parte de trás da cabeça de uma menina; a cabeça gira revelando um rosto carrancudo. Mouchette se agacha novamente. Logo depois, há uma tomada de três meninas pulando uma grade de metal, revelando três pares de calcinhas brancas. Finalmente, as crianças se dispersam, e vemos uma tomada de uma estrada vazia na qual Mouchette anda penosamente em seu caminho para casa. Ela passa para fora do quadro,

e então vemos dois jovens emergirem de uma garagem escura para a luz. Agora vemos as costas de Mouchette enquanto ela se move lentamente ao longo da estrada. “Mouchette, olha aqui!”, grita um dos rapazes. Mouchette para, mas não vira para vê-los. Vemos, na cena seguinte, um *close* dos tornozelos de um menino; sua calça cai. Só agora Mouchette se vira, mas seu olhar continua indiferente e ela então se vira.

As imagens selecionadas nestas cenas curtas nos dizem mais sobre Mouchette do que qualquer diálogo poderia. Bresson inverte a lógica da montagem clássica, trabalhando quase exclusivamente com *closes*, mas ele alcança uma notável inversão da lógica social e moral ao apresentar as consequências ou efeitos das ações antes de sua gênese: “Que a causa siga o efeito, e não o suceda ou o preceda”. A sequência na escola é construída de acordo com uma dialética de escuridão e luz, culpa e inocência, que confunde causa e efeito, sugerindo uma dinâmica circular pela qual uma vítima é criada, a fim de obter um objeto do abuso, ao invés de uma reação a um mal específico. Este raciocínio cíclico sugere que Mouchette é ostracizada, porque ela é pobre, miserável – e “estranha” – da mesma forma como veremos que seu estupro a leva a ser chamada de prostituta. O uso discriminante de detalhes metonímicos por Bresson, nesta cena, cria um contraponto de imagens que expressa a posição problemática de Mouchette na comunidade. Ao invés de retratá-la meramente como uma inocente sofredora, Bresson demonstra o jogo muitas vezes complexo de ações que podem resultar em violência. Ao fazê-lo, Bresson consegue concretizar o relacionamento instável entre valores sociais e morais.

Em outros momentos do filme, Bresson não fornece nenhuma razão para as ações e adia as suas consequências, expressando-as de maneira oblíqua. Ele faz isso para impedir os espectadores de atribuir significados de forma apressada e de ignorar um contexto mais amplo de interpretação. Na sequência após os incidentes ocorridos na escola, Mouchette volta para casa, onde vemos um *close* de seu rosto beijando a mão branca de sua mãe doente, que repousa sem vida sobre o cobertor. A mão, neste caso, representa a fragilidade da mãe, mas como um detalhe metonímico expressa também o carinho humano que Mouchette nunca recebeu ou receberá. Aqui, novamente, as imagens de Bresson demonstram a insuficiência universal da existência

humana, tentando-nos com detalhes eloquentes que, contudo, negam suas conotações convencionais, provocando um desejo por aquilo mesmo que estamos “vendo”.

As tomadas seguintes incluem *closes* de um moedor de café que Mouchette opera com destreza surpreendente, e de taças de café em que ela verte leite quente com um descuido apenas possível pela competência. Observamos seu torso de costas, vestindo apenas roupas íntimas, e ouvindo-a cantarolar a melodia que ela foi incapaz de cantar na escola. A cena transmite uma sensação de grande energia que normalmente é mascarada pelo cansaço e desânimo.

Bresson nos oferece essa curta sequência após a cena na escola a fim de contrariar a tendência de ver a história em termos maniqueístas. Embora filme em preto e branco, Bresson se recusa a criar um universo moral polarizado. Com efeito, o tratamento dialético por Bresson da menina adolescente nos leva a ver que a juventude – em si e para si – não é nem boa nem má, nem abusadora nem abusada, mas que muitas vezes torna-se vítima, porque a sociedade necessita de um substituto para a sua própria impotência e frustração.

Para minar a nossa tendência de colocar a história dentro de uma lógica reducionista que só confirma aquilo no qual já acreditamos, Bresson faz os aspectos de cena tais como ritmo, sonoridade e plasticidade dos contornos tomarem precedência sobre a coerência narrativa e psicológica. Bresson orchestra gestos como se fossem elementos de uma composição musical, de modo que um olhar, um virar de cabeça, um suspiro ou a elevação de um ombro se tornem mais articulados do que a palavra falada. Bresson quer que seu filme opere acima de tudo no nível da sensibilidade, livre de associações convencionais: “O real que nos chega ao espírito não é mais o real. Nosso olho pensa demais, é inteligente demais”.

Bresson arranja os sons ambientes para que eles frequentemente assumam um peso semântico igual ao do diálogo em um filme tradicional: “Um grito, um barulho. Sua ressonância nos faz descobrir uma casa, uma floresta, uma pradaria, uma montanha. Seu eco nos indica as distâncias”. Convencido de que os sons permitem uma apreensão mais direta da realidade do que nossas percepções visuais – que constantemente recebem o influxo de imagens culturais

– Bresson usa o som para alcançar o olho interior do espectador: “O olho (em geral) superficial, a orelha profunda e inventiva”.

A sequência do estupro é um excelente exemplo do uso metonímico por Bresson de imagens auditivas a fim de exprimir uma realidade mais complexa do que a transmitida por meios predominantemente visuais. O estupro, propriamente dito, ocorre no final de uma longa sequência noturna que começa com Mouchette ficando presa em uma tempestade no bosque. Nas primeiras tomadas, há uma série de imagens mostrando Mouchette com os tamancos enfiados na lama, sua mochila prendendo em um galho, a chuva escorrendo pelo rosto e, finalmente, ela tirando sua meia de lã encharcada enquanto se agacha debaixo de uma castanheira para fugir da chuva. Os únicos sons são o rugido do vento e da chuva nas folhas. Duas figuras, o capataz e Arsène, o caçador ilegal, estão discutindo ao longo de um córrego sobre uma armadilha de urso. O som da tempestade abafa suas palavras. Mouchette os observa enquanto eles lutam, ela vê Arsène ser severamente mordido na mão, até, finalmente, ficar assistindo eles bebendo e rindo juntos. Momentos depois, Arsène, andando sozinho, tropeça em Mouchette sob a árvore. Ele a leva para uma cabana na mata, onde ele acende um fogo em um tambor, faz Mouchette prometer não falar a ninguém que ela o viu, e depois sai à procura do tamanco perdido de Mouchette. De repente, há tiros de fuzil, e Arsène retorna, dizendo que eles devem sair. Existem vários *close*s das mãos de Arsène enquanto ele recolhe as cinzas e as esvazia fora, iluminado pela lanterna que Mouchette carrega nas mãos. Mouchette lentamente torce os cantos de seu vestido e esvazia água de seu sapato. A água que vemos saindo das roupas de Mouchette funciona em vários níveis, como uma imagem do choro e tristeza, distante da dramatização psicológica, como um sinal de hemorragia incontrolável, como uma imagem para o esgotamento das energias humanas, e como uma figura para a lavagem do mal do mundo. Esta última conotação pode ser lida de maneira irônica, como uma paliativa lavagem dos pecados da comunidade por meio da vitimização de Mouchette. A recusa de Bresson à psicologia permite assim suas imagens e símbolos funcionarem simultaneamente em um nível narrativo e alegórico.

Nas próximas tomadas, o homem e Mouchette voltam à cidade, mas logo retornam novamente em direção ao bosque. Arsène leva Mouchette para uma cabana, onde há uma lareira e uma mesa grande. Arsène continua a beber de um cantil que de repente cai no chão. Ele passa a mão em seu rosto, cobrindo parcialmente os olhos. Resmungando que ele está prestes a ter uma convulsão, ele cai no chão e se contorce em silêncio, espumando pela sua boca. Mouchette se ajoelha ao lado de sua cabeça e a segura em suas mãos, cantando baixinho a canção da escola. Quando ele acorda, ele se levanta, colocando-se de pé em frente de Mouchette. Nós vemos sua mão puxar o braço dela para dentro do quadro, enquanto ouvimos sua mochila cair no chão. Tendo agarrado Mouchette de forma aparentemente despreziosa, Arsène agora a vê como a resposta a outras necessidades. Ele a encara e ela tenta se mover em direção à porta. Ele bloqueia seu caminho e de repente ela o empurra para longe dela, fazendo com que ele se choque contra um bando de garrafas vazias perto da parede. Debaixo da mesa, Mouchette se agacha enquanto vemos e ouvimos os pés de Arsène andando devagar ao redor da mesa. De repente, ele vira a mesa, expondo Mouchette agachada. Ela investe numa fuga e cai no chão em frente à lareira. Arsène cai em cima dela. Seus braços e mãos se movem sem força por detrás das costas dele, e então, lentamente, o abraçam e apertam de forma tensa o seu casaco. Aqui, novamente, as mãos falam daquilo que não pode ser falado.

Os gestos na última parte da cena são realizados em silêncio, para que as ações violentas sejam apenas sugeridas. Não nos é dada nenhum plano geral da cabana e raramente uma tomada completa de nenhum dos personagens. Os sons dominantes são da chuva e do crepitar do fogo. No momento do estupro, Mouchette solta um gemido, mas este é tão fraco que acaba por ser apenas um sussurro.

Bresson não nos mostrou nem o assassinato, nem a agressão sexual em si. Não houve música para aumentar a tensão dramática. Em vez disso, ouvimos a chuva pesada – ou simplesmente pingos – o vento, o ranger de uma porta, o riso bêbado, o som de tiros de rifle e o crepitar do fogo. O som dominante, o da chuva, está em primeiro plano para que ele comece a funcionar como uma metáfora geral para a tristeza que não encontra expressão humana adequada. Bresson faz

gradualmente este som natural operar em um nível metafísico.

A tensão nessas cenas provém do suspense criado pelo ponto de vista limitado do espectador e do uso de sons extradiegéticos, e da dissociação provocada no espectador entre sua expectativa de comportamento dramático e a aparente “naturalidade” dos personagens, isto é, entre o que ele “pensa” ou “sente” e o que ele vê. A tensão também decorre da disparidade entre este tratamento passional, quase clínico da cena e os detalhes sensuais e íntimos, auditivos e visuais. Ao produzir uma divisão em seus espectadores entre os níveis de percepção e sentimento, Bresson espera impedir o espectador de se envolver no filme de acordo com padrões habituais ou fórmulas.

Após a sequência de estupro, Mouchette é trazida mais além para a idade adulta, testemunhando a morte de sua mãe. Além disso, Mouchette aguenta o desprezo das mulheres do vilarejo, quando suspeitam que ela teve relações sexuais. Bresson maneja isto colocando uma lojista observando arranhões no peito dela através da abertura em seu vestido. Ao longo do filme, Bresson fotografou a menina para que a visão da sua carne, muitas vezes vislumbrada apenas em fragmentos por causa de sua roupa rasgada, evoque tanto carinho como desejo. Na sequência final do filme, Bresson reafirma o tema da nudez espiritual, mostrando Mouchette com um vestido branco dado a ela por uma mulher desdenhosa, como parte dos preparativos para o funeral de sua mãe. Numa margem próxima a um rio, enquanto a menina o segura contra seu peito, o vestido engancha em alguns galhos e fica rasgado em vários lugares. Vemos, então, apenas o vestido rasgado no mato. A imagem do vestido branco rasgado, sugerindo o ideal de pureza e a implosão de códigos sociais convencionais, nos atenta também para a “comunhão” espiritual heterodoxa de Mouchette.

Bresson mostra-nos um quadro vazio da encosta em que Mouchette rola morro abaixo, segurando o vestido rasgado. Ela para quando ouvimos o som de um motor à distância. Mouchette levanta, fazendo um gesto fraco de saudação. Um trator desaparece à distância. Mouchette caminha de volta para cima da encosta, arrastando o vestido ao seu lado. Vemos apenas suas pernas. Enquanto ela se senta e se prepara para rolar novamente, nós ouvimos ao longe o som fraco de sinos. Os sinos cessam de tocar e Mouchette rola para fora do quadro.

O movimento se repete então na próxima tomada e outra vez. Ela para quando ela esbarra em alguns arbustos. Mais além dos arbustos, vislumbramos a água de uma lagoa ou rio. Mouchette está novamente no topo do morro e começa a rolar, dessa vez mais rápido, ainda envolta no vestido. Ela passa, rolando, por um quadro vazio e a câmera permanece fixa enquanto ouvimos um som de água respingando. O próximo plano é da água, onde círculos concêntricos se movem para fora a partir do centro da imagem. Monteverdi é ouvido enquanto a câmera permanece fixa na água por vários minutos, até que se torne completamente calma. A tela fica preta.

Em consonância com sua abordagem metonímica, Bresson não representou o afogamento em si. Seu foco sobre o vestido rasgado e a menina rolando morro abaixo – uma reminiscência das brincadeiras de criança – faz com que nos concentremos em tudo que a vida de Mouchette não foi, ao invés de sua morte como uma perda trágica. Bresson esvazia o potencial melodramático da cena fragmentando-a e recusando-se concentrar diretamente nos sentimentos da menina. O suicídio de Mouchette é transformado em um gesto de libertação, despojado de grande parte da sua morbidade psicológica. Bresson sempre se absteve de tratar Mouchette como uma vítima tradicional. Fazendo dela um agente de sua própria morte, ele também a dotou de uma energia e de uma inteligência que repelem a piedade do espectador.

Ao invés disso, somos obrigados a permanecer dentro das tensões da história, incapazes de nos distanciar por meio de uma atribuição de valores definidos para os conflitos observados. Ao centrar a nossa atenção sobre detalhes específicos que não se somam a um conceito dominante, mas que, ao invés, sugerem uma gama de interpretações possíveis e até equívocas, Bresson nos fez compreender que Mouchette é mais do que a soma de suas experiências. Isolada dentro da comunidade, ela serve não obstante como um veículo indispensável para as mazelas do grupo como um todo. O afastamento por que passa Mouchette tornou-se uma “estranheza” que por sua vez se tornou a fonte de sua perseguição; a dor é necessária para exorcizar uma angústia coletiva para a qual ela não é a causa, mas o sinal. Bresson pôs em marcha valores que muitas vezes nós percebemos como

absolutos ou inerentes, ilustrando que o sofrimento é frequentemente o resultado da dinâmica social ao invés do pecado individual.

O foco de Bresson no detalhes dota objetos familiares e imagens de uma vitalidade inesperada, enquanto paradoxalmente faz o espectador ter plenamente consciência de uma realidade que não pode ver. Ele usa a metonímia para indicar as limitações da nossa visão normal, e para sugerir outra dimensão imanente dentro desta dimensão que chamamos de nossa. Ao renovar as nossas percepções do mundo sensorial, Bresson o infunde com uma espiritualidade que nos impede de tratar seus objetos e criaturas como mercadorias para uso pessoal ou prazer. Ao invés de dirigir nosso olhar em direção a algum espetáculo culturalmente determinado da transcendência, o cineasta nos lembra que a santidade está presente em tudo que tocamos. Ele nos mostrou, indiretamente, que o que pode parecer diferente, estranho e até ameaçador, é apenas outra imagem, menos familiar, de nós mesmos.

Obras citadas:

- ASTRUC, Alexandre. "Le Caméra-stylo." *L'Ecran*, 1948.
AZIMI, Iradj. "De l'intuition à la matière." Special issue on Robert Bresson. *Caméra/Stylo* (Jan, 1985).
BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
BRESSON, Robert, *Notas sobre o cinematógrafo*, São Paulo, Iluminuras, 2004
EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
_____. *O sentido do filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
ESTÈVE, Michel. *Robert Bresson: la passion du cinématographe*. Paris: Albatros, 1983.
TRUFFAUT, François. "La Politique des auteurs." *Cahiers du Cinéma*, 1956.





*“Nada de bela fotografia, nada de belas imagens, mas
imagens e fotografias necessárias”*

Notas sobre o cinematógrafo.



Entre cores e política: *Uma criatura dócil* de Robert Bresson

Laura Carvalho

Sensível ao presente, Robert Bresson, a partir da década de 1960, passou a manifestar especial sensibilidade no retrato dos descaminhos de jovens adolescentes, representadas sob a irrefreável maldade que condiciona a sociedade na qual essas figuras femininas se inserem. A partir de um diagnóstico pessimista em relação à França contemporânea, Bresson prioriza, num determinado momento de sua carreira, o despertar para o sexo a partir da violência, como se não houvesse para essas personagens femininas escapatória de uma trajetória marcada pela crueldade dos outros, e cujo alento dessas meninas muitas vezes coincide com suas mortes. Assim, o cineasta se detém nas representações de Marie (*Ao azar, Balthazar*, 1965), Mouchette (*Mouchette*, 1967) e da protagonista curiosamente sem nome de *Uma criatura dócil* (1969).

Nos dois filmes que precedem esse último, existe como representação geográfica a paisagem de uma França provinciana. Protagonistas femininas, Marie e Mouchette, procuram resistir à vi-

olência sexual, mas se rendem a uma espécie de fatalidade do destino. Se Marie, em sua timidez e laconismo, tenta escapar à agressão dos adolescentes interioranos, mas se acua diante da ameaça; Mouchette, mesmo violentada, cria mecanismos de resistência à rejeição social e seu suicídio é mais um gesto de libertação e de redenção do que uma consequência do desespero. Nessa trajetória desenvolvida pelo diretor, uma marcante diferença entre esses três filmes sequenciais é o deslocamento da França interiorana dos dois primeiros para a França cosmopolita representada por Paris no último, deslocamento esse articulado com um conjunto de alterações estéticas que diferenciam as duas primeiras obras de *Uma criatura dócil*.

A introdução da cor na cinematografia bressoniana a partir do ano de 1969, para além de atualizar o cineasta frente às inovações técnicas já assumidas por outros diretores franceses, adquire perspectivas estéticas que corroboram com a narrativa em questão. A utilização da cor como potência simbólica faz com que esse dado da imagem evidencie traços não assumidos ou explicitados no plano do roteiro¹. Bresson tardiamente acompanha um movimento muito caro ao moderno cinema dos anos 60, o trabalho com a cor veio modificar poéticas cinematográficas já estabelecidas, dentre as quais a sua própria. A popularização de métodos de coloração da película proporcionou aos cineastas o reconhecimento de um problema estético antes inexistente e, a partir desse desafio em conceber a cor no cinema, muitas cinematografias sofreram alterações conceituais relevantes. Marcados por uma visualidade intensa e colorida, os primeiros filmes de cineastas europeus como Jean-Luc Godard (*Uma Mulher é uma Mulher, O Desprezo, O Demônio das Onze Horas*), Agnès Varda (*As Duas Faces da Felicidade*), Jacques Demy (*Os Guarda-chuvas do Amor*) ou Michelangelo Antonioni (*Deserto Vermelho* e *Blow Up*) lidam com a problemática da cor como carga sensório-emotiva². Esses cineastas conceberam uma paleta fílmica estilizada, saturada (*Os Guarda-chuvas do Amor*) ou plenamente rebaixada (como o caso de *Deserto Vermelho*), sendo que ambas opções apontam para uma aversão à paleta fílmica mais próxima do real, do mundo tal como vemos ou vivenciamos cotidianamente.

Robert Bresson, na esteira desse debate estético, em seu

¹ PRICE, Brian; VACCHE, Angela (org.). Color. New York: Routledge, 2006.

² RICHTETIN, René. "Notes sur la couleur au cinéma" in Cahiers du Cinéma. Paris: n.182, p.60-67, set. 1966.

primeiro registro em cores, articula uma relação entre cor, experiência visual e narrativa para refletir sobre as condições sociais de sua protagonista, a adolescente sem nome. Ao contrário de seus contemporâneos, porém, optou por uma concordância visual pálida e recatada, que mais se aproxima de um registro realista na composição da paleta de cores do que por uma busca visual efusiva. Essa assertiva estética de Bresson se enquadra como um registro realista, pois a realidade tal como a apreendemos é mediada mais por variantes de cinzas do que por cores saturadas ou reluzentes³, como se a princípio a cor de *Uma criatura dócil* fosse um dado irrelevante da imagem, sem qualquer tipo de filiação sensorial ou simbólica.

Esse descompasso entre Bresson e os cineastas europeus citados é mais aparente do que verdadeiro, a sùmula cromática de *Uma criatura dócil* propõe uma mediação entre cor e relações de gênero que procura traduzir os acontecimentos sociais da França do final dos anos 60. Sendo assim, o cineasta também integra esse movimento especial do moderno cinema europeu no que diz respeito a uma correspondência estética e política da cor.

O cineasta opera de acordo com a ruptura evidente proporcionada por seu primeiro filme em cores. Da França interiorana para a cidade de Paris é como o cineasta desloca o drama da adolescente de *Uma criatura dócil*, cujo nome nunca é citado durante a narrativa. Sozinha e sem dinheiro, ela vende seus pertences numa loja de penhores, cujo dono (Luc) é um homem que tem o dobro de sua idade. Durante as sucessivas vendas de seus pertences, a jovem garota aceita o pedido de casamento de Luc, apesar de deixar evidente sua rejeição ao matrimônio.

Bresson de *Mouchette* e *Ao azar*, *Balthazar* é sensível aos planos gerais por onde desfilam suas personagens adolescentes no contexto da França provinciana e retrógrada. Em *Uma criatura dócil*, na paisagem outonal da Paris esmaecida e cinza, o cineasta descreve os pequenos prazeres citadinos do casal pequeno-burguês: a fachada de um cinema e seus neons, os passeios no parque, a cidade revelada em poucos planos fechados e cujos sons reverberam na casa do jovem casal, onde se concentra a maior parte das cenas. O diretor não é avesso à paisagem citadina, ao contrário, atribui um comentário à cidade

³ BATCHELOR, David. Cromofobia. São Paulo: Senac, 2008.

como espaço de libertação da jovem esposa de Luc, os pequenos momentos em que ela pode transgredir o pacto do matrimônio burguês e ao cárcere em que ela vive na loja de penhores, onde também fica sua nova residência. Nesse drama claustrofóbico, Bresson exemplifica, no lastro de seus dois filmes anteriores, a estrutura patriarcal e falocêntrica não como um traço exclusivo da França provinciana, ela persiste mesmo no contexto da cosmopolita cidade de Paris afetada pelas manifestações do Maio de 68.

Na esfera visual, a cor não só reflete um traço comum das personagens de Bresson – de posturas corporais recatadas, de pequenos gestos, um laconismo no comportamento corporal – ou ainda se porta como um reflexo da rigidez formal do cineasta. Para além dessa sincronia entre cor, estilo de decupagem e direção de atores, Bresson coloca na composição cromática de *Uma criatura dócil* comentários sobre a narrativa em questão. A palidez das cores (cujos matizes mais utilizados são as variantes de bege, verde e cinza) é um dado da paisagem outonal, mas, acima de tudo, se coloca à frente de um julgamento sobre as relações conjugais burguesas em crise. A jovem esposa, em grande parte de suas aparições, porta um casaco verde-oliva que concorda visualmente com os objetos do quarto do recém-casal⁴, de decoração nitidamente burguesa e com móveis de uma solenidade medíocre. Destituída de sua autonomia corpórea e social, a jovem com seu casaco verde integra, em relação aos objetos da casa de seu marido, um sentido de homogeneização, como se existisse uma equivalência visual entre o corpo da esposa e os objetos penhorados de Luc.

A relação conjugal pautada na subserviência da mulher e no autoritarismo do homem é assumida por Bresson a partir da lógica masculina, ao colocar Luc como narrador do filme. Do suicídio da esposa na cena de abertura à narrativa em *flashback* que justifica a morte da jovem, Bresson aponta o marido como o responsável imediato pelo suicídio da garota. A cor, nesse caso, corrobora com o ponto de vista de Luc, de seu anseio em transformar o corpo feminino em objeto decorativo. Existe, portanto, uma harmonia perversa entre corpo e objetos pautada pelo verde, que na narrativa simboliza não somente a posse, mas também a vida burguesa monótona e medíocre⁵. Essa propriedade simbólica do verde como qualidade burguesa acompanha

⁴ PRICE, Brian. "Une Femme Douce and the spectrum of revolt: Bresson's transition to color in the aftermath of May '68" in *Framework*. Detroit: Wayne State University Press, p.127-160, 2002.

⁵ Idem.

uma noção geral desenvolvida pelo pintor Wassily Kandinsky. Para o artista plástico russo, em seu livro *Do Espiritual na Arte*⁶, o verde é a cor da monotonia, da ausência de movimento subjetivo e social, pois se encontra exatamente entre a dicotomia entre o azul (cor que julgava portadora de um movimento em direção ao espiritual) e o amarelo (cor representativa da vida e da ação).

Em meio às cores pálidas e recatadas de *Uma criatura dócil*, a única partícula flamejante é o sangue que escorre do corpo da jovem, estendido na rua cinzenta. Em comparação com o suicídio final de *Mouchette*, o suicídio inicial de *Uma criatura dócil* transgride a doçura da jovem esposa anunciada no título do filme e coloca a protagonista no círculo de revolta feminina frente à opressão, tal como em *Mouchette*. Mas esse gesto se revela insuficiente, pois ele por si só não altera as relações sociais em jogo. A jovem Mouchette tem uma morte vitoriosa e plena, seu suicídio representa uma conquista que ela nunca teve em vida. A jovem esposa de *Uma criatura dócil*, acometida pelo desespero, rende-se às pressões morais de Luc e sua morte se situa mais como uma vitória do marido, que nunca a quis livre, do que como uma conquista dela própria.

⁶ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.





“Filmar é ir a um encontro. Nada no inesperado que não seja secretamente esperado por você”

Notas sobre o cinematógrafo.



Corpos suspensos, corpos apaixonados

Rafael Nantes

Quatro noites de um sonhador, lançado em 1971, é baseado no livro *Noites Brancas* de Dostoiévski; Luchino Visconti também o adaptara para o cinema em 1957 com Mastroianni no papel principal¹. No caso de Bresson saem as estrelas e entram os anônimos, suas armaduras. Entra a Paris contemporânea, entra Jacques, o jovem pintor solitário, entra Marthe, a jovem suicida abandonada. Todos garotos, cidadãos à flor da pele. Marthe está prestes a se jogar da ponte Neuf / Jacques perambula pela noite e a salva da morte; os dois na mesma noite contam suas histórias um ao outro, e assim uma relação de confiança nasce. Porém, quando ambos se conhecem temos a sensação de uma fatalidade, não pela posição em que Marthe se encontra, mas pelo que o título do filme prenuncia ao delimitar uma duração, criando uma nebulosidade sobre estas quatro noites que serão objeto da narração, impondo um fim previsto que certamente envolverá este primeiro contato: *não me toque*, alerta Marthe à beira do precipício.

Ainda que a matéria-prima de Bresson varie ao longo dos anos

¹ Le notti bianchi, 1957, Luchino Visconti, não lançado no Brasil

- de um asno a Lancelot, da guerreira Joana d'Arc à garota inocente em *Mouchette* - o interesse parece continuar o mesmo: observar a doença do mundo em corpos jovens, e, potencialmente, encontrar neles seu próprio remédio. Se se diz que há uma dureza e pessimismo em seus filmes, esta seria uma visão mais moral do que ética: Bresson, em sua melhor forma, possui uma ética, não uma moral; faz ver o bom e o mau, não o Bem e o Mal. A morte de uma personagem seria resultado de maus encontros, não do encontro com o Mal, não haveria espaço para o valor totalizante. Bresson busca o olhar de uma besta selvagem, respeita o olhar animal, do asno Balthazar e do cão anônimo que se depara com Joana na fogueira. Admira essa espécie de olhar que se espanta com o descobrimento do mundo, a cada esquina, a cada visão. Ele não sabe os motivos, as finalidades deste mundo, lhe parece absurdo tentar usar a narração como resolução. O que ele atualiza para sua espécie humana seria um político “*mas que diabos estamos fazendo?*”

Jacques é um desses que não sabem o que estamos fazendo, ainda tateia o mundo em busca de coerência. Vemos isso já de início quando pede carona, *pra onde? / não sei*, um *flâneur*, espécie odiada de Carlitos, e mais a frente descobrimos que é ainda pior, ó não, ele é também um artista! Bresson parece ter gosto pelo desvio, pela re-visão, por aquilo que nos desloca da inércia. Jacques se lança ao mundo neste desconcerto chapliniano, perseguindo mulheres ideais na rua entre nosso riso e desespero. O filme faz uma curva arriscada, quase um capotamento, se apoiando onde é mais frágil - na ferida romântica de suas personagens. Não é a toa que Jacques encontra forças no quase-suicídio de Marthe: uma vida salva é uma espécie de renascimento. Jacques desvia o destino de Marthe / Marthe desvia o destino de Jacques. A dança das paixões se inicia.

E se alguém dissesse, em sonhos, “estou dormindo” diríamos que “tem toda a razão”?²

A relação se firma na velocidade da necessidade das personagens, portanto muito urgentemente se dão os laços. Já na segunda noite Jacques se mostra apaixonado, declama em seu gravador o nome de sua amada, *Marthe!, Marthe!*, enquanto segue a caminho

² Aforismo de Ludwig Wittgenstein em Fichas (Zettel) (Edições 70, Lisboa, 1989)

de entrega da carta de Marthe a seu amor desaparecido, motivo da sua tentativa de suicídio. Pior favor não haveria, ó *Marthe!* É importante o papel deste gravador para Jacques. Ele serve como anotador e reproduz suas paisagens internas. É curiosa a cena de Jacques no ônibus quando carregando escondido o gravador (diríamos em seu coração) reproduz seus suspiros apaixonados, *Marthe!, Marthe!*, na frente de duas senhoras passageiras. Amor em rotação automática. Fazer falar o amor que está dentro de si, capturá-lo no gravador, essa espécie de caixa de Pandora aberta constantemente, para então ouvi-lo como um som fora de si, como comprovação cabal (amor “de fato”) daquilo que lhe era inexprimível. E para isso é necessário o outro, essa espécie de caverna que retorna o eco de suas próprias palavras. Nesse oblíquo ode à mecânica, que se estende pela obra de Bresson (vide o “cinematógrafo”, o “magnetófono” e os “modelos” autômatos), o som - tão invisível quanto o mundo interior, mas tão mensurável quanto o exterior - nos possibilita *imaginar*, ou seja, criar imagens³. Este seria o ofício do artista. A realidade, ou melhor, a relação com os corpos informa Jacques sobre seu próprio estado. Ele é em certa medida um morcego que grita ao mundo para poder enxergar, para poder compreender.

Aqui Bresson sugere uma ideia muito interessante - o contato de realidades. Durante o filme temos a sensação de vislumbrarmos o mundo de Jacques com os olhos semi-abertos, um passo lá e um passo cá entre o idealismo de um mundo não-formalizado e o mundo “concreto” das coisas. Algo como - com sua licença, físicos - o meio termo entre a fumaça e a pedra. É muito belo como esse interstício nos traz a sensação, bastante delicada, de que ainda que não vejamos a encenação de sonho algum, o filme em sua duração se revela como o sonho em si, o sonho em realização. O gravador tem, portanto, um papel importante de ligação entre essas realidades “distintas”, sendo a ponte anuladora entre interior e exterior: os amores ideais do sonhador não seriam amores “de fato”? Os castelos, os navios, as luas, as músicas oníricas não seriam tijolos, motores, fótons e ondas “de fato”? Suspeitamos, então, que os sonhos que ouvimos no gravador pertençam ao mesmo reino dos corpos, pois afinal os experienciamos, são o filme em si. Eis uma ideia que se inscreve: a imaginação, o invi-

³ Esta noção da imaginação como a criação de imagens é cara a Vilem Flusser.

sível, são concretos, corpóreos. Bresson transforma fumaça em pedra. Não haveria divisão teórica entre mundos que nos separaria de um mundo “mais real”: Joana d’Arc que o diga; Jacques que o diga. Bresson coloca o romântico em posição de potência, coloca o abismo não como queda, mas como ascensão. Uma mistura paradoxal, o espiritual impregnado na concretude das coisas: transcendência imanente.

Há, portanto, um interesse pela aporia, permitindo um jogo lúdico e humorado com abertura jamais vista em Bresson até então. Chega a impressionar a ida de Marthe com sua mãe ao cinema. O pastiche “teatral” (para usar a terminologia bressoniana quando se refere ao cinema de atores profissionais), o sangue que escorre nas velas do filme gangster é de uma ironia explícita que raramente é vista na obra do cineasta. Mas Bresson não mantém apenas esta camada risível de sentido, pois a ironia também existe quanto à própria situação em que Marthe se encontra (o homem atingido pelos tiros antes de seu suspiro final tem forças ainda para olhar a fotografia de sua amada), isso a revolta, pois se vê refletida na cena patética: *uma armadilha*, cochicha para a mãe. Há uma espécie de labirinto no qual as personagens apaixonadas se perdem, o amor as condena. Nesse sentido Marthe e Jacques são românticos, ainda que não tenham a força mítica de uma Joana d’Arc (e fica aqui um paralelo possível, que *Quatro noites de um sonhador* seja um salto extemporâneo desse mito para os corpos jovens do século XX): o mundo lhes arma um complô. Seja a pré-estréia, sejam as moças, sejam as canções. Bresson dá graça a este estado, mas como tudo é múltiplo e ambíguo, o riso não toma apenas partido do cômico, mas reitera também que neste estado febril tudo fere. Passamos do riso à ferida, ou melhor, não passamos, pois ambos estão integrados na mesma realidade, no reino múltiplo bressoniano que novamente se revela um só.

O suspiro que passa a ser um romance

Outro estranhamento é a quantidade de músicas que Bresson utiliza, e ainda mais, a harmonia com a qual se portam. Bresson é aquele que anotara: *nada de música de modo algum*⁴. Não esta-

⁴ Notas sobre o cinematógrafo, Robert Bresson (Iluminuras, São Paulo, 2005).

mos mais falando dos tambores implacáveis da Inquisição, estamos falando de músicas populares, um violão com rimas. E é ainda mais surpreendente que haja músicas cantadas em “brasileiro”!, MPB sensual. Porém, Bresson também escrevera: *Forjar leis de ferro para você mesmo, nem que seja para obedecer ou desobedecê-las com dificuldade*⁴. Portanto, a quebra de nossa expectativa dogmática, apesar de surpreender, faz todo o sentido, como veremos.

Em todos os momentos em que surge música no filme, sempre com fonte justificada, nunca over, há um encantamento (quase no sentido mágico) ao presenciarmos a execução da canção. Tudo para, o tempo se suspende, passamos a uma espécie de senso de comunhão misterioso que leva os olhares para longe, e esse “longe” parece interessar Bresson. As músicas parecem ter o valor de colocar os corpos em relação, como um incenso que os rodeia e conduz. O barco que surge atravessando a ponte, todo reluzente como uma aparição, traz o grupo de brasileiros que canta uma canção que aponta para uma potência adormecida, seus primeiros versos: *eu sou um porto aberto pra canção / sou como a flor ainda em botão / que quer crescer / mas não encontra uma razão*. E lá estão, em cima da ponte, Marthe e Jacques observando mudos como se nada mais existisse além daquela arca dourada. Não é difícil entender que para estas personagens não há canção que não seja sensual, que não envolva seus corpos. Isso é belamente afirmado quando Marthe observa seu corpo nu diante do espelho, quase em faíscas. A harmonia musical é exigência das personagens, existe para encantar esses encontros nos quais se permite penetrar e absorver. Portanto, existe um corpo rítmico necessário que comove a narrativa do começo ao fim, seja com o gravador, seja com as canções.

O movimento amoroso que se impõe nos revela a natureza dos encontros, dos corpos que se abrem um ao outro: essa abertura é uma contaminação afetiva que não tem volta. Como diz Franz Kafka, só há interesse quando se chega ao ponto exato em que não há mais volta, quando se ultrapassa o limite. A relação de Jacques e Marthe é desse tipo em que não há como remediar um encontro que já se iniciou. Essa mistura nos remete à ideia de neutralidade em Bresson, muito bela, que funda seus filmes como imagens neutras colocadas

em seqüência, permitindo que reajam entre si, pois afinal, o neutro (o rosto inexpressivo) seria a substância mais passível de reação com qualquer outra substância (daí o rosto que se expressará subcutaneamente). No caso de Jacques e Marthe, os conhecemos como corpos neutros um ao outro, desconhecidos que não se contaminaram com suas histórias, que ainda não se confiaram um ao outro. É o acaso (o passante passa, a suicida prepara o salto) que os coloca em contato e desse contato há uma combustão, uma ficção que nasce desta fricção neutra, com o perdão do trocadilho. Como dissera Marthe logo de início, *não me toque*, mas Jacques a segurou pelo braço, e o que era neutro já não é mais, se transformou em outra substância.

Essa transformação pode ser observada através da superfície: Jacques se apaixona por aquilo que vê; os turnos de trabalho em seus quadros de rostos femininos nebulosos resumem-se a breves pinceladas, como se estas fossem fruto da concentração de uma experiência profunda / Marthe se apaixona por aquilo que não vê; o inquilino que nunca vira até então se transforma em um amor incondicional que na ausência do rapaz se multiplica, como se Marthe amasse algo que nem soubesse o que é, um amor amorfo. Em ambos os casos podemos dizer que há uma cegueira, seja com Jacques, o morcego, ou Marthe que ama às cegas. E por isso há muitas oscilações de humores e de julgamento em ambos, a superfície não apenas deixa de ser superficial (no sentido negativo) quanto se revela um terreno no qual somos ceguetas. A própria decupagem de Bresson, que sempre se mostrou como um recorte bastante centrífugo, faz intuir que a realidade captada vai muito além do que conseguimos abarcar com a visão, que é um terreno extenso com muitas terras desconhecidas. Nem mesmo podemos afirmar que temos pleno domínio do “quadro”, pois como vemos nas pinturas de Jacques existe uma dificuldade extrema em dominar a superfície, em decidir entre o que se pinta e o que se vê. Talvez por isso Jacques pinte com tamanha lentidão, é preciso ir compreendendo aos poucos, preenchendo os campos com alguma coisa de nosso aprendizado. Podemos arriscar dizer que este aprendizado é que levaria os corpos a experimentar o estado sublime, próximo daquilo que, em Bresson, nomearíamos “Deus”.

Nesse gesto lento mas fugaz, *Quatro noites de um sonhador*

mostra a construção de um sonho a dois, e o que isso implica. Mergulha no negro da noite uma vida rodeada de sono. Afoga as personagens no abismo de estarem dentro do sonho do outro, levando-os a questionarem suas próprias realidades, *o que você fez comigo?*, diz Jacques a Marthe após declarar seu amor a ela. Marthe declara amor a Jacques, mas é de outra espécie, faz parte de um sonho diferente. No momento final quando o filme nos parte o coração, podemos pensar como Barthes a respeito do sono ⁵(que aqui ampliamos para o sonho em sua medida corporal) de que não haveria separação entre mundos, mas entre corpos. Haveria um desequilíbrio entre um corpo gracioso, suspenso (como aqueles corpos diante da música) e um corpo profano, apaixonado (como os corpos do restante do filme). A utopia do sono a dois, como diz Barthes, seria um ato de amor absoluto, pois *abole o medo* através da união incondicional, na inconsciência de indivíduos que se confiam um ao outro. Bresson parece ver o amor como uma aporia, capaz de nos libertar através da prisão dos afetos. Resta despartar.

⁵ Roland Barthes se refere à figura do Sono em seu curso sobre O neutro (Martins Editora, São Paulo, 2003)





“Habituar o público a adivinhar o tudo do qual somente lhe damos uma parte. Fazer adivinhar. Provocar a vontade de adivinhar”

Notas sobre o cinematógrafo.

Lancelot do lago de Bresson

Jonathan Rosenbaum

Lancelot do lago expressa a perfeição de uma linguagem que esteve em processo de desenvolvimento e refinamento por mais de trinta anos. Se surpreende e impressiona a percepção das possibilidades desta linguagem – de uma forma que, talvez, nenhum predecessor tenha feito, pelo menos desde *Ao azar*, *Balthazar* – não é porque elas representem um afastamento ou desvio significativos do caminho que Robert Bresson tem consistentemente seguido. A causa do espanto reside na clareza e simplicidade do filme, um arranjo preciso e irredutível de sons e imagens que é tão funcional que nada pode ser subtraído da totalidade do complexo narrativo, e tudo o que está presente é usado. Trata-se de um filme em que o sacudir das armaduras e o relinchar dos cavalos são tão essenciais quanto os rostos e corpos das personagens, onde cada um desses elementos serve, de fato, para isolar e definir a importância e impacto dos outros.

A crueza absoluta do que está lá desconcerta, mas não deve levar a concentrar-se desnecessariamente no que não está lá, nem a

Lancelot do lago de Bresson – Jonathan Rosenbaum: publicado originalmente na revista *Sight and Sound* 43, número 3, 1974, Reino Unido. – traduzido por Marina Nantes.

perseguir alguma pista ilusória sobre o mistério bressoniano. Até certo ponto, os filmes de Bresson são *sobre* o mistério, mas sua maneira de chegar lá é sempre um tanto concreta, assim como as ficções de Kafka e Beckett são cuidadosamente construídas sobre determinados princípios de omissão. Preencher essas omissões é um ato que todo espectador/leitor deve realizar em algum nível, mas qualquer um que desejar descrever um filme de Bresson – em oposição a experienciá-lo – é obrigado a deixar intatos esses “espaços em branco” em vez de tentar preenchê-los, pois, de outro modo, corre o risco de meramente considerar sua própria cadência. A constatação, alguém pode argumentar, é claramente inteligível aos olhos e ouvidos, se houver alguém capaz de ver e ouvir. Por esse motivo, parece proveitoso falar aqui da arte de Bresson como aquela da imanência, e não da transcendência, e aquela na qual o interior é sempre revelado ao permanecer do lado de fora. “Há uma boa citação de Leonardo da Vinci”, Bresson observou, “que é mais ou menos assim: ‘Pense na superfície do trabalho. Acima de tudo pense na superfície.’”

Outra citação relevante: “O cinema não é um espetáculo, é uma escritura.” Seguindo uma lei bressoniana do contraste, é apenas com o mais “espetacular” de seus temas que as implicações dessa distinção tornam-se mais convincentemente demonstradas. Aparentemente, Bresson fez essa declaração pela primeira vez em uma conferência de imprensa em Cannes em 1957, logo após *Um condenado à morte escapou* ter sido exibido; mesmo naquela época, *Lancelot* já era algo mais do que um brilho em seus olhos. É um projeto que ele nutriu por mais de vinte anos – periodicamente anunciado como seu próximo filme, e periodicamente adiado por problemas em financiá-lo.

Uma indicação da persistência de seu sonho - uma mistura de acaso e predestinação ecoando estranhamente a metafísica de seu mundo ficcional - pode ser vista em sua seleção de Laura Duke Condominas para fazer o papel de Guenièvre, uma decisão inicialmente tomada quando ele se deparou com uma fotografia dela, sem informação prévia sobre quem ela seria. Foi somente mais tarde que ele descobriu que ela era a filha de Niki de St. Phalle, codiretor (com Peter Whitehead) do recente filme *Daddy* – e sua escolha original para

Guenièvre duas décadas atrás.

A filmagem, que durou em torno de quatro meses, foi ambientada na região de Vendée (incluindo a Ilha de Noirmoutier) durante o verão passado; só a mixagem de som levou três semanas e meia. Até onde sei, existem apenas duas facetas do sonho de Bresson que permanecem não realizadas. Ele não pôde rodar separadamente versões do filme em inglês e francês, um desejo do qual falou em uma entrevista com Godard oito anos atrás. (Enquanto escrevo, uma versão dublada em inglês está sendo preparada.) E como uma concessão ao produtor, ele concordou em nomear o filme como *Lancelot do lago* ao invés de *Le Graal*, o título dado ao seu roteiro de filmagem.

Em todos os seus filmes anteriores desde *As damas do bosque de Boulogne*, o procedimento de Bresson tem sido ou de trabalhar detidamente com um texto pré-existente (em *Diário de um padre* e *Mouchette* de Bernanos; em *Uma criatura dócil* e *Quatro noites de um sonhador* de Dostoiévski; em *Um condenado à morte* de André Devigny; em *Processo de Joana d'Arc* a partir de registros históricos), ou de inventar narrativas completamente originais (*Pickpocket* e *Balthazar*). Em *Lancelot*, ele usou o pano de fundo e personagens da lenda Arturiana como base para uma história original, eliminando sistematicamente todos os elementos fantásticos. A mágica de Merlin e a Dama do Lago estão totalmente ausentes e tudo o que vemos do Graal é uma imagem que aparece atrás do texto inicial que delineia o pano de fundo da história – um emblema que remete brevemente à cruz que aparece no final de *Diário de um padre*.

O restante da lenda fora adaptado para atender às propostas de Bresson. Assim como na parte final de *Vulgate Cycle*¹ do século 13, o foco central é o caso amoroso entre Lancelot e Guenièvre, visto no amplo contexto da busca mal-sucedida pelo Graal (praticamente terminada antes do filme começar) e da dissolução do reino de Artus². Muitos dos mesmos incidentes estão incluídos: a trama de Mordred para expor o adultério ao rei, a aparição de Lancelot disfarçado em um torneio de justa, a recuperação de sua ferida de combate em Escalot, o resgate subsequente de Guenièvre e, após o cerco do castelo de Joyeuse Garde, sua decisão de devolvê-la para Artus. Por outro

¹ Disponível em tradução em inglês como *The Death of King Arthur*, traduzido por James Cable, Penguin Books, 1971.

² NT. Rosenbaum escreve Artus ao invés de Artur, assim como mais à frente Camaalot ao invés de Camelot.

lado, parece que todas as personagens de Bresson são consideravelmente mais jovens (embora a garota que se apaixona por Lancelot em Escalot é mais ou menos “substituída” por uma senhora camponesa que fornece abrigo e proteção a ele); Lancelot morre não em reclusão, mas em um campo de batalha; e uma enorme quantidade da trama é simplesmente cortada.

Sobre essa questão, segundo Michel Estève³, nem as tendas, nem a Távola Redonda, nem o jogo de xadrez, nem a banheira de madeira na qual Guenièvre se banha pertencem ao período, todos eles constituindo anacronismos conscientes por parte de Bresson. Esse é um *Lancelot* nitidamente moderno, em contraste marcante à atmosfera relativamente “medieval” dos dois últimos filmes de Bresson, ambos ambientados na Paris contemporânea; onde a gentil criatura frequentemente sugeria uma donzela solitária em uma torre esperando ser resgatada, e o sonhador aparentando um cavaleiro errante em busca de um amor puro que era igualmente sem esperanças. A sensação de duração estendida e o passar das estações que associamos aos romances de Chrétien de Troyes é mais evidente em *Balthazar*, ou até em *The Searchers* (*Rastros de ódio*) de John Ford, do que nos episódios extremamente resumidos de Lancelot, onde ação e acontecimento são tudo.

A comparação com Ford é dificilmente gratuita: *Lancelot* é certamente o mais próximo do que podemos esperar chegar de um *western* ou filme de aventura bressoniano, embora ele também atinja uma imobilidade como se fosse uma tapeçaria em determinadas cenas que jogam contra os movimentos mais vivos. O uso de padrões⁴ simplesmente repetidos – como a janela iluminada de Guenièvre, o som de um corvo pontuando seus breves momentos com Lancelot em um celeiro, ou planos separados de um cavalo sem cavaleiro e um pássaro nas sequências finais – lembram os métodos de um poema “medieval” do século 20 como “*All in green went my love riding*” de e.e. cummings onde certas palavras (*red, deer*) são reiteradas a fim de criar um efeito geral de *tableau*, como nas linhas a seguir:

*Four lean hounds crouched low and smiling
the merry deer ran before.*

³ Robert Bresson, edição revisada, Seghers, 1974

⁴ NT. No original há duplo sentido no uso da palavra *motifs*, que remete tanto às imagens recorrentes do filme, quanto aos desenhos da tapeçaria aludida anteriormente.

*Fleeter be they than dappled dreams
the swift sweet deer
the red rare deer.
Four red roebuck at a white water
the cruel bugle sang before.*

O mais moderno de tudo, talvez, são as personagens de Guenièvre e Lancelot; embora os sinais específicos de sua modernidade não sejam tão fáceis de apontar. As cenas entre ambos parecem se aproximar da tradição da corte, e o mal-estar espiritual que afeta Lancelot – dividido entre seu amor por Guenièvre, seu voto a Deus para acabar com seu adultério, e sua lealdade a Artus – não contém elementos discerníveis do que fora adicionado à lenda. E ainda, a ausência de qualquer psicologia, a exposição elíptica de seus sentimentos, e o grau com que Bresson os isola de seu meio e os define em relação um ao outro, tudo serve para dar a eles inconfundíveis reverberações contemporâneas. E as cenas anônimas de guerra e carnificina cercam o registro dessa história com um efeito ainda mais conveniente, expondo um território sombrio onde sangue está sendo derramado.

(1) Em uma floresta sombria, duas espadas se encontram e se chocam. A câmera se move para frente e para trás, seguindo os movimentos estalantes das figuras com armadura não-identificadas enquanto continuam a lutar. Uma espada é levantada, e em um só golpe a outra figura é decapitada. Uma corrente de sangue esguicha do toco cortado, se espalhando no chão.

(2) Em uma floresta sombria, um cavaleiro com armadura não-identificado e seu cavalo são feridos. *Close-up*: uma flecha perfurou o crânio do cavalo através de um dos olhos. Corta para um plano luminoso de um pássaro sombrio mergulhando em um céu branco e vazio. O cavaleiro lentamente se levanta, empunha a espada e se apóia em uma árvore. Corta para um cavalo sem cavaleiro galopando pela floresta. O cavaleiro profere uma única palavra, “Guenièvre”: reconhecemos a voz como a de Lancelot. Ele solta sua espada e desmorona ruidosamente sobre uma pilha de corpos com armadura. Corta para outro plano do pássaro no céu. A cabeça de Lancelot queda com um tremor metálico e seu corpo se torna imóvel.

A violência aterradora que abre e fecha *Lancelot* nos apre-

senta a guerra como um massacre anônimo e indiferente, com fantasmas sem rosto na escuridão lutando e perecendo debaixo de pesada armadura que instantaneamente se torna sucata tão logo os corpos ficam mudos. O jorro de sangue do cavaleiro decapitado e a última palavra de Lancelot são os únicos sinais concretos de que estamos testemunhando homens e não máquinas, morte e não uma abstração da morte.

Bresson tem sido sempre extraordinariamente lúcido em relação a seus métodos de trabalho. Em diversas declarações ao longo dos anos, ele tem traçado repetidamente as seguintes estratégias: (1) usar indivíduos sem nenhuma experiência prévia em atuação e instruí-los a recitar sua falas com menos emoção possível, sem expressão. (2) Filmar sempre em locações naturais. (3) Substituir uma imagem por um som sempre que possível. (4) Estruturar a “sintaxe” visual não em torno de imagens isoladas, mas em torno da relação entre imagens - um processo que é alcançado parcialmente ao favorecer imagens que são relativamente planas e não-expressivas, neutras e uniformes⁵. (5) De maneira geral, aparar tudo que for “desnecessário”, i.e. inorgânico.

O rigor da economia de Bresson é evidentemente belo nas primeiras falas de diálogo que ouvimos no filme, enunciadas pela senhora de Escalot enquanto ela reúne um punhado de gravetos com a ajuda de uma garotinha: “Aquele cujos passos se ouve antes de ser visto morrerá em um ano”. “Mesmo se forem os passos de seu cavalo?” pergunta a garota. “Mesmo se forem os passos de seu cavalo”.

Nessa breve conversa, somos apresentados à ideia de predestinação, tanto temática quanto concretamente; as palavras acima são imediatamente seguidas pelo som de um cavaleiro se aproximando com seu cavalo, o qual em seguida podemos ver. Também somos apresentados à noção de som precedente à imagem – que se torna o princípio central de montagem da sequência do torneio, e que também é muito usado em outros momentos. Finalmente, há uma previsão das maneiras explícitas em que os destinos dos cavalos estão atados àqueles dos homens que os cavalgam: o retorno de Lancelot à Camaalot é entrecortado com planos de seu cavalo respondendo a suas criaturas companheiras em um estábulo próximo (evocando o encontro de Balthazar com os animais do circo); a morte do cavalo de Lancelot

⁵ ‘Quanto mais plana uma imagem, menos ela expressa, e mais facilmente ela é transformada em contato com outras imagens.’ ‘É necessário para as imagens que tenham algo em comum, para participarem em uma espécie de união.’

na sequência final imediatamente precede a sua própria morte; e ao longo do filme, muito do diálogo é pontuado pelos sons dos cavalos, para que sua presença ou proximidade seja frequentemente sentida mesmo quando eles não são vistos.

O modo com que Bresson infunde detalhes naturalistas com significação formal é particularmente magistral no uso maravilhoso que ele faz da armadura; em suas mãos, ela serve como extensões práticas das estratégias de trabalho citadas acima, com exceção da segunda. Ela serve como uma camada adicional de não-expressividade, aumentando a neutralidade e uniformidade em imagens separadas e ocultando identidades em muitas cenas cruciais – tanto no torneio como nas batalhas na floresta. (De fato, com exceção da senhora e da garotinha, nenhuma identificação positiva de qualquer das personagens se torna possível até que Lancelot chegue em Camaalot, e levanta seu visor para cumprimentar Gauvain.) Quando Gauvain está defendendo Lancelot perante Artus contra as acusações de Mordred enquanto os três estão montados em seus cavalos, cada fala do diálogo é precedida pela personagem levantando seu visor para falar: novamente, um detalhe naturalista, mas aquele que enaltece a base anti-teatral do estilo de Bresson precisamente ao *jogar*⁶ com um recurso “teatral” – cada visor levantado servindo de equivalente à cortina levantada, a qual apenas revela outra superfície em branco.

A concentração em mãos e pés que é uma constante no trabalho de Bresson se torna ainda mais influente aqui quando é colocada contra as superfícies brilhantes de metal dos outros planos. Ou considere o efeito geral do contraste obtido entre a vestimenta de armadura e a imagem de Guenièvre de pé em sua banheira, fazendo com que o corpo pareça de uma só vez rarefeito e vulnerável, mais macio e gracioso, mais palpável e precioso. O sacudir das armaduras dentro e fora de campo ao longo do filme reforça essa impressão, ao mesmo tempo em que isola os sons mais vivos vindos de cavalos e homens, e enfatiza sua expressividade (mínima) – acrescentando à última palavra de Lancelot um impacto sensual que de outra forma poderia não acontecer.

Bresson se descreveu tanto como um pintor quanto um *metteur-en-ordre*. Combinando essas noções, ele determina e mistura

⁶ NT. no original há o trocadilho com a palavra *playing* que abarca tanto o sentido de encenação, no caso o teatro, quanto o sentido de jogo e brincadeira.

seus sons como cores em uma paleta e então os posiciona “em ordem”, determinando relações que são puramente sonoras assim como visuais-sonoras. O escasso uso de tambor e gaita de fole, de armadura, de passos de cavalos, de sons de sangue e água (incluindo uma tempestade, vislumbrada em um extraordinário plano fixo), uma porta batendo, pássaros cantando, bandeiras tremulando ao vento, uma rajada de flechas sibilando no ar, o estalo de lanças atingindo escudos, são apenas alguns dos ingredientes essenciais. Dizem que enquanto trabalhava na trilha sonora, Bresson quis incluir em determinado momento o som de um cavalo ruminando; sem ter exemplos gravados que lhe fossem satisfatórios, ele acabou produzindo o ruído com seus próprios dentes. É uma história que irresistivelmente nos lembra dos métodos de Tati – talvez o único contemporâneo de Bresson que componha e organize suas trilhas sonoras em nível comparável.

A extrema escuridão das muitas cenas de floresta – fonte por si só de grande beleza – frequentemente ajuda a acentuar a função dos sons em guiar nossa atenção, porém o frequente uso expositivo do som em locações iluminadas é igualmente marcante. Na cabana da senhora de Escalot, primeiro descobrimos a presença de um fogo queimando na lareira pelo som de seus estalos. E na fascinante sequência do torneio, o som se torna a força narrativa primordial: a multidão é ouvida, mas permanece virtualmente invisível, e ouvimos a colisão das lanças nas armaduras dos dois primeiros duelos antes que nos permitam ver os resultados.

Muitos críticos têm falado do estilo de Bresson como aquele que idealmente elimina a possibilidade de suspense – geralmente citando o título de *Um condenado à morte escapou*, que entrega a resolução da trama, como evidência crucial. Mas como Hitchcock nos lembra em seu livro de entrevistas com Truffaut, saber a resolução de um evento pode *intensificar* o suspense, e é certo que *Um condenado à morte* frequentemente brinca com nossas expectativas para gerar tensão, mesmo que a forma dessa tensão seja rigidamente disciplinada. E no torneio de justa de *Lancelot*, quer saibamos (através de alguma familiaridade com a lenda) os desfechos ou não, estamos sendo “direcionados” de maneira tão rigorosa quanto em qualquer exemplo de Hitchcock: há poucas sequências de ação em todo o cinema que

criam tanta expectativa e entusiasmo.

Finalmente, é claro, existem as vozes – neutras e uniformes em sua aparente falta de expressividade, mas presenças carregadas de significado e efeito em relação à totalidade do complexo de som e silêncio, onde a falta patente de emoção se torna um metal contra o qual as próprias palavras são capazes de ressoar. “Você está vivo, e você está lá,” diz Guenièvre a Lancelot, de volta da busca pelo Graal. “Nada, nunca mais, o separará de mim!” No sistema de significados estabelecido por Bresson, presença define ausência, vida (“Você está vivo”) define morte (“Guenièvre!”), uma terra sombria define um céu luminoso, e amor define a renúncia do amor – armadura e corpo, som e imagem, Lancelot e Guenièvre compondo um ao outro através de diversas vias para formar uma superfície indissolúvel que fala.





“Forjar leis de ferro para você mesmo, nem que seja para obedecer ou desobedecê-las com dificuldade”

Notas sobre o cinematógrafo.



Reflexo, ressonância e liberdade

Dalila Camargo Martins

“O fim está no começo e no entanto continua-se.”

Fim de Partida, Samuel Beckett

Se nada mais ao redor faz sentido, por que insistir? Talvez porque a vida resista aos desdobramentos da razão. Há movimento nos corpos mesmo depois da linguagem ser exaurida, como um reflexo nervoso. Em *O Diabo provavelmente* (1977), Robert Bresson experimenta a qualidade desse reflexo, tensionando-o na tentativa de gerar uma reflexão. Essa mutação consiste na tomada de consciência por meio da incorporação. Entenda-se incorporar como restituir o controle do aparelho vital, de modo que ele deixe de responder a estruturas falidas, de ser simples reflexo fantasmático, e exerça livre expressão – ideia próxima aos fundamentos do butoh, a *dança da escuridão*, inventado no Japão pós-guerra.

O filme sustenta um momento após, retomando um anterior para esclarecer o inevitável. Esse movimento de retardo às avessas, onde o fim do evento já é conhecido de antemão e sua continuidade é uma maneira de alcançar o que lhe é essencial – ou seja, de assentá-lo –, corresponde justamente ao ponto catalisador da mudança mencionada acima. *O Diabo provavelmente* comporta a travessia até uma fatalidade anunciada: sabemos que Charles se suicidará desde o início. O motivo do suicídio é seu sentimento de abjeção perante um mundo programático – ilustrado pela leitura que Charles faz, no consultório do psicanalista, da listagem de etapas da vida do Homem –, em que a racionalidade se retroalimenta, demarcando os limites da existência e condicionando os corpos. A rigorosa decupagem instaura a dissolução do espaço e a fragmentação corpórea, funcionando como sistema de abstrações do qual é extremamente difícil escapar. Paris se torna uma instituição, isto é, deixa de ser Paris para ser cidade com vias de circulação e postos de serviços. E os jovens perdem suas idiosincrasias ao ganharem fisionomias idênticas, vestirem roupas em paleta de cores restrita e falarem em entonações monocórdicas.

A morte então se apresenta enquanto resistência vital. Em termos biológicos, viscerais e concretos, morrer é a única certeza existente. Ser capaz de precipitar esse instante equivale a escolher efetivamente pelo que o corpo será afetado, ao invés de abandoná-lo ao acaso de determinações externas. O suicídio passa a ser compreendido como domínio sobre o próprio aparelho, uma forma de liberdade. Porém, é preciso saber da morte, conhecê-la e admiti-la para exercer tal potencialidade, para que ela se realize enquanto postura política. Talvez seja por isso que o destino de Charles é revelado de prontidão. Essa inversão, tão cara ao estilo bressoniano, impediria que a morte fosse mera consequência e reação a fatos, mas sim, ato fundante e original, possível autonomia do sujeito.

O realismo de Robert Bresson é sintético, pois descreve a realidade a partir da elaboração de esquemas que modulam interferências sofridas por corpos-personagens, de maneira a condensar as dinâmicas do real, entendidas como oscilações entre situações de aprisionamento e libertação – a exemplo de *Um condenado a morte escapou* (1956), *Pickpocket* (1959), entre outros filmes do diretor.

Em *O Diabo provavelmente*, a dificuldade de reagir à imposição do cotidiano leva a uma sensação de esgotamento que toca o niilismo. Segundo Nietzsche¹, o niilismo consiste na anulação de valores superiores, o que pode ser encarado positiva ou negativamente. Ele é positivo porque destrói verdades absolutas, abrindo campo para renovações, e negativo por perpetuar a descrença, como no caso do filme. Se considerarmos o pensamento de Deleuze², o esgotado é aquele que exauriu todo o possível, que abdicou da lógica das coisas e do mundo e que permanece impassível e indiferente. Charles não quer convencer ou ser convencido, suas preferências faltam – ele não sabe quem mais ama, Alberte ou Edwige –, renega os pais, interrompe antigas ligações com grupos militantes. Sua dificuldade também se estende à decisão mais importante que toma.

Essa incapacidade de levar adiante o suicídio decorre justamente do esgotamento de toda e qualquer possibilidade. O possível é um processo de realização. Mas para Charles, qualquer atitude que ele tome irá subjugar-lo a estatísticas e probabilidades. Charles não detém o controle de seu corpo. Ele está preso a uma rede e, mesmo possuindo total clareza dessa condição, não ultrapassa seus limites e, portanto, não se reconhece fora ou independente dela. Logo, até mesmo a morte vem através desse sistema. E assim sucede: tendo hesitado algumas vezes, ele opta por alguém confiável para executá-lo, Valentin. E Valentin apenas aceita porque necessita do dinheiro oferecido para suprir seu vício em heroína. Não há escolha efetiva, não há autonomia. A estrutura atravessa ambos e são as relações de dependência que os definem. Nas palavras de Antonin Artaud³, “mesmo para chegar ao suicídio, devo esperar o retorno do meu eu, preciso do livre jogo de todas as articulações de meu ser”. O que resta é aguardar em desespero quietado até quando o fôlego permitir.

O cinematógrafo de Robert Bresson recorta e formata os corpos-personagens, reduzindo-os a planos-fragmentos de pés e mãos. Pés que se encarregam da distribuição do peso – como nas solas de sapatos verificadas no começo do filme, contando quem sabe andar propriamente e quem permanece preso a amarras –, dosando gravidade e graça, aquilo que a estrutura fixa e aquilo que ainda se move por força

¹ NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

² DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos – o esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

³ ARTAUD, Antonin. *Sobre o suicídio*. In: *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995. Pg. 249.

da subjetividade ou do espírito. Os pés são de extrema importância em *O Diabo provavelmente*. É com eles que se faz a marcha e a marcha é a extensão das reivindicações políticas dos estudantes de Maio de 68. Já as mãos estabelecem relações de troca. Mas essa troca não é necessariamente impessoal, monetária, como nos planos-fragmentos de pessoas pagando a passagem do ônibus em que Charles e Michel estão. As mãos também demonstram carinho atento – como nas malas que Charles carrega para Alberte ao decidir sair da casa dos pais e depois quando ela retribui o gesto, retirando o vidro de veneno da bolsa azul que ele usa. Surge nesses planos-fragmentos uma ambivalência. Essas partes do corpo são aquelas que permitem a conexão com o mundo. São zonas neutras por onde vínculos se delineiam incessantemente, não havendo, portanto, estados duradouros ou apego a valores específicos. Mas existe em seus micro-movimentos de respiração celular, ou na maciez de sua pele, certa fragilidade que transparece intenções, medos e até mesmo amor.

Os três primeiros planos-fragmentos resumem a estrutura criada por Bresson, que não deixa outra alternativa para a afirmação da liberdade expressiva e atuante do sujeito senão o suicídio, pois entre as pessoas prevalece a incomunicabilidade – não pela falta de enunciações, mas pela falta de contundência. O plano noturno das luzes refletidas de embarcações marca o lugar onde a morte habita em seu fluxo de escoamento. O som grave de motores gera uma ambiência rígida que pontua o controle sofrido pelos corpos-personagens. E a foto de Charles no jornal aponta para a morte não apenas pela chamada da notícia, mas também por ter sido reproduzida ao esquecimento – os célebres entendimentos da fotografia como furto da alma e perda da aura⁴.

Esse movimento de desvio do previamente dado como tentativa de chegar a suas fundações, estende-se ao retrato da juventude contemporânea ao filme. Na verdade, Charles é apenas seu ponto proeminente. Bresson põe em xeque as atitudes de jovens perante resquícios de ideais revolucionários da geração de 1968, em especial a questão do meio-ambiente e a crítica do progresso. E o resultado é a constatação de uma crise do discurso, da capacidade apaixonada de argumentação, como percebido na projeção do filme que Michel

⁴ Ideias desenvolvidas por Claude Lévi-Strauss e Walter Benjamin, respectivamente.

e outros dois amigos elaboram. As imagens são fortíssimas: derramamento de petróleo, um filhote de foca recebendo golpes na cabeça, pesticidas sendo despejados de aviões, uma criança japonesa deficiente por exposição a radioatividade. Porém, os comentários por eles feitos e reiterados beiram o esvaziamento de significado. Todas as palavras são lidas e relidas em monotonia sob a luz fria de lanternas. Não passam de números e informações abstratas.

A derrubada de árvores, em uma magnífica sucessão de planos-fragmentos de troncos em queda, vai ensurdecer Charles e sobrepor qualquer ímpeto de Michel. Não há nada que possa ser feito para resgatar o controle da situação e para a linguagem voltar a ser instrumento de livre expressão. Algo semelhante ocorre na catedral. Nela, há uma discussão sobre o futuro do Catolicismo e o fim da religião, contudo, as colocações dos jovens são secas, desidratadas. Cada um deles pronuncia apenas uma frase e o organista as contrapõe com notas em alta intensidade, reduzindo sua importância ainda mais. E, como já bem colocado por Serge Daney em *O órgão e o aspirador (Bresson, o diabo, a voz off e alguns outros)*⁵, a inserção de um aspirador de pó termina por arruinar qualquer possibilidade de discurso contundente. A tal ponto que a presença extensiva de jovens parece se justificar apenas como ratificação da utilidade do grande número de cadeiras na igreja, como observado no começo da sequência.

Robert Bresson trabalha suas personagens como corpos modelados por acontecimentos simultaneamente racionalizados e absurdos, advindos de um sistema moto-contínuo que faz esvaír os sentidos de qualquer discurso. São corpos ressonantes que vibram de acordo com as circunstâncias, mas não entendem o princípio e o significado dos sons. Em *O Diabo provavelmente*, os jovens são como paredes de cavernas que ecoam ideais de um momento histórico de dez anos atrás, de uma juventude que acreditava e agia com disposição convulsiva e libertadora. Os ecos acabam por aumentar a distância entre esse passado, onde a comunicação erodia vigas da estrutura, e o período de esgotamento de forças mutantes e expressivas em que vivem Charles e seus amigos. Ainda assim, essas paredes são constituídas por estalactites persistentes, duras e fluídas, porque formadas pela água que brota, e desafiam a gravidade da estrutura as-

⁵ DANEY, Serge. O órgão e o aspirador (Bresson, o diabo, a voz off e alguns outros). In: A rampa. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Pg. 189.

sim como o caminhar mecânico mas leve dos corpos-personagens do filme. Porém, afirmar que tais estados de graça vislumbrados – como o abraço que Michel recebe de Edwige ou os casais de mãos dadas na beira do lago – conseguem vencer o enredamento diabólico seria o mesmo que conseguir enxergar na escuridão dessa caverna.

Há de fato algo de cristalino na estrutura arquitetada pelo cinematografista em *O Diabo provavelmente*, com uma parte turva e outra reflexiva. A formação de cristais⁶ de rocha se dá através da ordenação de um meio amorfo. Mas essa ordenação é considerada limítrofe e crítica, porque depende de uma diferenciação energética e dinâmica – de caráter entrópico – entre seu germe ordenado e seu exterior amorfo para poder se expandir. Ou seja, uma estrutura rígida necessita de rupturas para se fortalecer. Em certa medida, os desvios que a juventude retratada no filme procura produzir acabam enfatizando a hegemonia do sistema sócio-político que ela quer combater. Cada vez que palavras revolucionárias são pronunciadas, esvai-se seu poder efetivo. O mesmo ocorre com Charles. Ele só consegue morrer quando oferece dinheiro pelo serviço. A morte se torna mercadoria. E o suicídio, enquanto potência libertadora, dá lugar ao extermínio da autonomia. Se há no filme a transformação do reflexo nervoso e involuntário em alguma reflexão, é na reflexão cristalina, que só existe devido à interdependência entre estruturas rigidamente ordenadas e deslocamentos responsáveis pela manutenção desse sistema formativo. Contudo, tais deslocamentos geram mudanças qualitativas em suas estruturas: há pontos de inversão, como os afetos que transparecem nos planos de mãos e pés tão recorrentes. São os interstícios que o cinema sintético de Robert Bresson escava ao intensificar sua sistematização.

⁶ Tal concepção da formação cristalina encontra-se em: PEIXOTO, Nelson Brissac. Deslocamentos. In: Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010. Pg. 11.



“O público não sabe o que quer. Imponha-lhe suas vontades, suas volúpias”

Notas sobre o cinematógrafo.



Bresson: O dinheiro e seu espectador

Alain Bergala

O dinheiro começa com uma cena de recusa em negociar. O pai, que acaba de dar ao filho a quantia exata de sua mesada, logo interrompe a tentativa deste último em negociar para conseguir um acréscimo. Com uma frase breve e seca que não dá ao outro a menor saída: deixe-me em paz, por favor. Essa recusa em dialogar vai ser a causa inicial – não tão fútil ou irrisória quanto parece – de uma série de acontecimentos que vai unir a futilidade e o cinismo dos burgueses do começo do filme à selvageria e à necessidade do assassinato final. Essa sucessão de eventos é muito edificante e seria até irônica diante da ordem monstruosa da criação, ao mesmo tempo em que se propõe a ser a expressão mais crua de uma visão cruelmente reduzida da sociedade na qual os que estão embaixo – as pessoas do povo – são condenados a pagar com atos demasiado reais pelas falsidades e faltas que aqueles que estão no topo contentam-se em disseminar com elegância.

A recusa em negociar não passa de uma causa dentro da série

Bresson, O dinheiro e seu espectador – Alain Bergala: publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, número 348, 1983, França. – traduzido por Daniela da Silva Prado.

de acontecimentos. É um traço constitutivo de todos os personagens do filme. Quando eles falam é para afirmar, com enorme parcimônia, suas exigências ou convicções, nunca para negociar ou transigir. As frases que saem de suas bocas são como blocos mostrando imediatamente para o outro que não há espaço para nenhuma negociação. Tão incorruptíveis quanto uma nota de 100 francos que sai de um caixa eletrônico. Lucien se deixa perseguir por seu chefe sem discutir. Yvon recusa secamente a proposta de sua mulher para se explicar com seu chefe a fim de manter seu emprego: é através de atos que eles irão responder – como a repetição de um refrão – à injustiça que lhes foi feita. Na moral bressoniana (da qual derivam todos os personagens de *O dinheiro*, que Bresson visivelmente respeita com igualdade: os fúteis, os cínicos, os traidores, assim como o homem ferido e a mulher generosa) é preferível trair o outro, roubá-lo, até mesmo matá-lo, do que trair a si mesmo numa barganha ou numa negociação na qual seria inevitavelmente necessário ceder um pouco aos desejos do outro em nome de um vínculo social. Se, nesse ponto, Bresson se mostra fascinado pela circulação casual do dinheiro, é porque, para ele, isso representa a forma mais pura, na sua abstração incorruptível, da circulação de um desejo que não teria tempo de se apegar a um pedido. Essa é sem dúvida a razão pela qual cada vez menos ele filma a troca de olhares entre dois personagens e cada vez mais se concentra nos gestos e nos objetos existentes entre eles. É o imprevisível dos verdadeiros encontros e o indizível do puro desejo (que não poderia ater-se a nenhum pedido e condena o personagem à repetição e ao trabalho de morte¹) que brilham em *O dinheiro*, enquanto tantos outros roteiros se contentam em tecer o velho fio usado das condutas e exigências.

O Bresson cineasta se recusa igualmente a todas essas negociações com o espectador, que são essenciais para o *savoir-faire* dos criadores de cinema. Ele sempre demonstrou ter um horror instintivo aos que partilham a ideia de que “uma mão lava a outra”², formando o pacto habitual entre o cineasta e o espectador: eu lhe dou um pouco de psicologia, alguns indícios, você aceita minhas pequenas investidas e minha pequena explicação. Em Bresson, cada plano, cada frase do diálogo, cada entonação é literalmente *para pegar ou largar*. O

¹ NT: Oeuvre de mort no original.

³ NT: Donnant-donnant no original.

dinheiro é um filme que nunca negocia nada, nem os encontros, nem os abandonos, nem as bifurcações. Já estamos na curva antes mesmo de ter tido tempo para discutir sobre ela, como um passante que está numa cena de assalto acreditando estar na rua lendo tranquilamente o jornal do dia. Lembro do encontro sublime, mais para o fim do filme, entre Yvon e a mulher que vai dar-lhe abrigo, cuja família ele vai massacrar. Bresson sabe muito bem que é impossível roteirizar esse pacto silencioso que vai precipitar o encontro muito improvável entre uma camponesa que começa a envelhecer e um jovem assassino da cidade: você me empresta sua confiança generosa e absoluta e eu realizo seu desejo, do qual você nada quer saber; eu te liberto dessa vida morta. Em todo caso, ele escolhe, como sempre, a solução menos negociada, que está baseada numa sólida confiança no poder de evidência da coisa mostrada da forma mais simples e mais banal: a mulher olha para Yvon e ele a segue. Lembro também, sempre em relação a esses dois personagens, da irrupção dos planos, de uma liberdade louca, nos quais o simples gesto de colher e oferecer avelãs torna-se simplesmente tudo numa relação muda da qual mesmo o mais hábil dos roteiristas não conseguiria transmitir a crueza e a violência. No cinema de Bresson, os desejos verdadeiros não existem senão despidos de qualquer exigência, encerrados numa nota de 500 francos ou num gesto totalmente improvável.

Evidentemente, não há nenhum traço de desprezo – muito pelo contrário – nessa recusa em negociar com o espectador. A integridade de Bresson consiste justamente no fato de estar pronto a dar tudo sem jamais ceder às exigências do espectador, cuja origem ele não cessa em afirmar o horror que lhe inspira (a falsidade do cinema), e que ele, absolutamente, não leva em consideração a fim de se realizar como cineasta. Bresson está pronto para dar até sua parte de monstruosidade e de estupidez obstinada – que os outros cineastas se esforçam mais ou menos em dissimular –, mas ele recusa totalmente qualquer negociação que o obrigaria a se rebaixar. Na selvageria e na monstruosidade de *O dinheiro* não existe o menor traço desse rebaixamento que se encontra em todos os outros filmes que pretendem ceder ao espectador. Se o cinema de Bresson atinge diretamente cada um, é porque Bresson não faz mais do que ser

atento e fiel a si mesmo.

O dinheiro confirma que Bresson foi-se tornando cada vez menos o cineasta do extracampo³ e dos planos fechados – e menos ainda da abstração – do qual se falou no passado. Existem poucos extracampos verdadeiros nesse filme. Por outro lado, deparamo-nos não poucas vezes com um estranho *raccord*⁴. Plano bressoniano clássico: o personagem entra num cômodo, a porta se fecha logo atrás da câmera, deixando o espectador no extracampo. Plano seguinte: estamos do outro lado da porta, com o personagem que acabou de entrar. Mesma técnica de montagem usada várias vezes nas tomadas de prisão. Estamos junto com os prisioneiros, dentro da cela, e só percebemos o que vem do exterior, do corredor, passando por debaixo da porta: uma sombra, um barulho de motor, uma voz. Plano seguinte: a câmera está do lado externo, no corredor, e vemos tranquilamente o aspirador de onde vinha o barulho e o homem cuja voz se ouvia.

Esse parece ser o modo encontrado por Bresson de dizer que entrar num filme, ou num quadro, não é um direito que o espectador adquire quando compra seu ingresso. Ele não recusa a entrada do espectador no filme, mas é necessário primeiro aceitar a ideia de não entrar para poder entrar. E que, em todo caso, ele, cineasta, só nos deve seu respeito próprio como a forma mais segura de respeitar o outro. Ou ainda: que só podemos ver realmente se tivermos aceitado não ver, fechar os olhos a tudo o que nos é mostrado, sempre e em todo lugar. Ao assistir ao filme *O dinheiro*, somos inevitavelmente tocados por todos os objetos e gestos que pensamos nunca ter visto antes no cinema: uma mobilete, um caixa eletrônico, o ato de tirar uma etiqueta de uma máquina fotográfica ou de segurar uma nota. Se nunca vimos isso antes, é porque são coisas que estão em todos os lugares, na publicidade, nos filmes, na televisão e porque tudo isso é filmado como se fosse um elemento do cenário ou mesmo por sua transitividade, pois o cineasta precisa disso para fazer o filme avançar.

Quando um caminhão-pipa aparece na tela, percebemos que Bresson é o único que sabe fechar os olhos antes de reabri-los sobre um caminhão-pipa, como se fosse a coisa mais importante do mundo e como se ele só dispusesse de uma única imagem, vital, para

³ NT: Hors-champ no original. Também pode ser traduzido como “fora-de-campo”.

⁴ NT: Modo de unir dois planos num filme (resultado da montagem); plano feito para manter a continuidade de um filme.

dar conta disso.

O dinheiro custou 12,7 milhões de francos. Ao assistir ao filme – do qual não participam atores profissionais, há poucos cenários, o maquinário é mínimo – poderíamos pensar que se trata de um filme pobre e nos perguntar onde foi parar tanto dinheiro. Sabemos que a honestidade, quando se trata das despesas de produção, quer que, de acordo com uma fórmula natural, “o dinheiro esteja na tela”. Posso imaginar o horror que essa fórmula deve causar a Bresson se tomarmos o sentido vulgar de expor na tela as coisas e o preço das coisas. Porém, de certo modo, o dinheiro está na tela, também nesse filme, mas sob a forma paradoxal de tudo aquilo que não está ali. Para Bresson, o dinheiro serve para eliminar, de cada uma das imagens e de cada um dos sons, tudo o que obstrui os outros filmes: a cacofonia das cores (ele consegue eliminar a cor vermelha em todos os planos do filme, exceto quando aparece a toga dos juízes), a naturalidade falsa dos atores (é sem dúvida à custa de um grande número de tomadas que ele consegue, nesse ponto, retirar dos atores o desejo de tudo querer expressar), as aproximações de cena (fico imaginando o tempo que ele levou, em dado momento, para encontrar o ângulo de ataque certo – de uma certeza infalível – e para organizar com extrema precisão o deslocamento dos corpos, o ritmo dos gestos e a direção dos olhares). Imagino ainda o tempo necessário para chegar à rigidez⁵ dos vários movimentos de câmera, mas de uma tal precisão que os espectadores saem do cinema com a impressão de que acabaram de ver um filme em planos fixos.

A lógica da indústria cinematográfica consiste em gastar muito dinheiro quando se quer colocar tudo na frente do espectador. Bresson, por sua vez, prefere ouvir o dinheiro e se aproveita dele para despir suas imagens e seus sons de tudo o que obstrui, satura, parasita o olhar. Ele só começará a filmar o objeto mais simples ou o mais trivial – uma xícara de café, uma mobilete – ao final de um longo trabalho de busca pela rarefação e pela precisão. Observemos bem o modo como Bresson filma os gestos de um vendedor de gasolina enquanto outros cineastas gastam dinheiro para filmar de maneira aproximativa maquetes de nave espacial. A partir daí veremos que, na verdade, é Bresson quem está do lado dos extraterrestres e iremos facilmente admitir que *O dinheiro*, além de salvar o cinema, não é um filme caro.

5 NT: Sécheresse no original (secura, aridez).



Notas biográficas

Coleção CINUSP

Autores:

Cristian Borges é professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECAUSP. Cineasta formado pela Universidade Federal Fluminense, onde também foi professor, é mestre pela Universidade de Bristol (Grã Bretanha) e doutor pela Universidade de Paris III (França). Dirigiu sete curtas metragens em cinco países, codirigiu por vários anos o Festival Brasileiro de Cinema Universitário e foi cocurador das mostras *Agnès Varda* (2006), *Alain Resnais* (2008), *Novo Cinema Independente Alemão: uma outra política do olhar* (2009) e *Harun Farocki* (2010).

Emilio Bustamante, licenciado em Ciências da Comunicação pela Universidad de Lima e egresso do mestrado em literatura peruana e latino-americana da Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Atualmente é professor da Faculdade de Comunicação da Universidad de Lima e da Faculdade de Ciências e Artes da Comunicação da Pontifícia Universidad Católica do Peru. É membro do conselho editorial das revistas de cinema *La Gran Ilusión*, *Tren de Sombras* e *La Ventada Indiscreta*. Tem trabalho também como roteirista de televisão.

Mariel Manrique, nascida em 1968, estudou Direito e História da Arte. Exerceu a docência universitária na Faculdade de Direito da Universidade de Buenos Aires. Escreveu ensaios sobre cinema, literatura e pintura, publicados em diversas mídias da América Latina e Espanha. Integra a equipe de redação da revista cultural espanhola *Shangrila*. Publicou os “poemarios” *A Constelação de Andrômeda* (Crack-

Up, 2008), apresentados nos Estados Unidos em janeiro e fevereiro de 2009 e, em abril de 2009, por Fogwill, em Buenos Aires, e *Descartes em Holanda* (Paradiso Ediciones, 2010).

Mantém os blogs *Pájaro de China* (www.pajarodechina.blogspot.com) e *Putas de Babilonia* (www.putasdebabilonia.blogspot.com) e, junto com a poeta espanhola Ruth Llana, o blog *Pensieri in volo radente* (www.pensieri-involoradente.blogspot.com). Dirige a revista cultural digital *The Chelsea Papers* (www.thechelseapapers.blogspot.com).

Patrícia Moran é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo, professora do Curso Superior do Audiovisual na ECA-USP. Na direção e criação audiovisual realiza pesquisa de linguagem em diversos meios explorando as possibilidades de jogos entre gêneros. Prepara o lançamento do seu primeiro longa-metragem, o filme de ficção *Ponto Org*. Seus documentários, vídeo-artes e ficções foram exibidos e premiados em mostras e festivais nacionais e internacionais, entre eles: *Maldito Popular Brasileiro: Arnaldo Baptista; Clandestinos; Plano-Sequência; A plenos-pulmões*. Atualmente desenvolve pesquisa acadêmica sobre a poética de projeções em tempo real.

David Bordwell é Professor Emérito *Jacques Ledoux* de Estudos Fílmicos da Universidade de Wisconsin–Madison. Ele é autor de muitos livros sobre a estética e a história do cinema, dentre os mais recentes *Poetics of Cinema* e *Planet Hong Kong* (segunda edição), ambos inéditos no Brasil. Ele escreve sobre cinema com Kristin Thompson em *Observations on Film Art* (www.davidbordwell.net).

Kristin Thompson é Membro Honorário do Departamento de Artes da Comunicação da Universidade de Wisconsin–Madison, EUA. Junto a David Bordwell, ela é autora de *Film Art and Film History*, ambos inéditos no Brasil. Seus livros mais recentes são *The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood* (2007) e, com Bordwell, *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking* (2011) — reunião de textos publicados em seu *blog* conjunto *Observations on Film Art* (www.davidbordwell.net).

Jean-Louis Comolli é um escritor, montador e diretor francês. Foi redator-chefe da *Cahiers du cinéma* de 1966 a 1978, tendo escrito uma série de artigos nesse período. Alguns de seus artigos foram reunidos no livro *Ver e Poder - a inocência perdida*, publicado pela UFMG em 2008.

Jean-Luc Godard acredita que apenas seus filmes podem delinear seu percurso.

Michel Delahaye foi crítico de cinema e entrevistou uma série de cineastas nos anos sessenta pela revista *Cahiers du cinéma*. Além disso, atuou em uma série de filmes, alguns dirigidos por Jean-Luc Godard (*Bande à part* e *Alphaville*), e escreve atualmente para *La lettre du cinéma*.

Lucy Stone McNeece é Professora Emérita de Francês e Literatura Comparada na Universidade de Connecticut. Ela escreveu sobre autores da França, do Caribe, da África Ocidental, do Maghreb e do Oriente Médio. Atualmente, ela está encarregada da tradução para inglês do trabalho do marroquino Abdelkebir Khatibi. Sua pesquisa recente se foca nos rastros de formas de pensamento antigas e nos textos de escritores pós-coloniais de várias regiões do mundo Islâmico.

Laura Carvalho é pós-graduanda pelo Programa Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP) e desenvolve um projeto de pesquisa sobre a cor no moderno cinema europeu, tendo apresentado os resultados de sua pesquisa acadêmica em conferências internacionais (Bristol, 2009; Leeds, 2010). Paralelamente, atua como diretora de arte e decoradora de cenários em filmes de curta e longa-metragem.

Rafael Nantes é graduando em Audiovisual pela ECA-USP, participante da Oficina de Crítica autogerida por alunos do LAICA (Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual) e faz parte da equipe do CINUSP “Paulo Emílio”. Atualmente pesquisa acerca das possibilidades do desvio e do neutro na produção de vídeos.

Jonathan Rosenbaum cresceu numa casa projetada por Frank Lloyd Wright em Florence, Alabama. Neto e filho de exibidores de filmes, começou a escrever críticas no começo dos anos 1970 e é autor de muitos livros, dentre eles: *Moving Places: a life at the movies* (1980), *Greed* (1991), *Placing Movies: the practice of film criticism* (1995), *Movies as Politics* (1997), *Abbas Kiarostami* (com Mehrmaz Saeed-Vafa, 2003), *Essential Cinema: on the necessity of film canons* (2004) e *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia* (2010), inéditos no Brasil.

Dalila Camargo Martins é graduanda em audiovisual pela ECA-USP e membro do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual. Atualmente desenvolve iniciação científica sobre filme-ensaio pela FAPESP. Também produz vídeos e videoinstalações que versam sobre a experiência da paisagem.

Alain Bergala, crítico, ensaísta, roteirista e diretor francês, escreveu para a revista *Cahiers du cinéma* nos anos oitenta e publicou uma série de livros, dedicando boa parte de seu estudo a Jean-Luc Godard. Dirigiu seu primeiro longa-metragem (*Faux-fuyants*) em 1983.

Organizadores:

Daniel Ifanger é graduando em Audiovisual pela ECA-USP e fez parte da equipe do CINUSP “Paulo Emílio” por dois anos. Recentemente finalizou o curta-metragem *Leron mede os espaços*, seu trabalho de conclusão de curso.

Ricardo Miyada é graduando em Audiovisual pela ECA-USP e faz parte da equipe do CINUSP “Paulo Emílio”. Realiza curtas-metragens como diretor e diretor de fotografia e publica cotidianamente no blog literário elevado a três (elevadoatres.blogspot.com).

Filmografia

Robert Bresson

AFFAIRES PUBLIQUES

França, 1934, 25', PB

Roteiro: Robert Bresson. **Diálogos:** Robert Bresson, André Josset e Paul Weill. **Fotografia:** Nicolas Toporkoff. **Som:** Georges Gérardot. **Música:** Jean Wiener. **Produção:** Arc-films. **Elenco:** o palhaço Béby, Andrée Servilanges, Marcel Dalio.

Comédia burlesca estrelada por um exuberante ditador.

LES ANGES DU PÉCHÉ (Os anjos do pecado)

França, 1943, 100', PB

Roteiro: Robert Bresson, Jean Giraudoux e consultoria do reverendo Bruckberger. **Diálogos:** Jean Giraudoux. **Fotografia:** Philippe Agostini. **Som:** René Louge. **Montagem:** Yvonne Martin. **Música:** Jean-Jacques Grunewald; *Salve Regina* cantada por Irène Joachim. **Produção:** Les films Roger Richebé. **Elenco:** Renée Faure, Jany Holt, Mila Parély.

A jovem Anne-Marie acha que encontrou sua vocação quando entra para um convento como noviça. O convento é especializado na reabilitação de ex-prisioneiras, e Anne-Marie torna-se especialmente fascinada por Thérèse tentando convertê-la para que se redima de seus pecados, mas Thérèse alega ser inocente.

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (As damas do bosque de Boulogne)

França, 1945, 90', PB

Roteiro e adaptação: Robert Bresson, baseado em *Jacques, o fatalista* de Diderot. **Diálogos:** Jean Cocteau. **Fotografia:** Philippe Agostini. **Som:** René Louge. **Montagem:** Jean Feyte. **Música:** Jean-Jacques Grunewald. **Produção:** Raoul Ploquin. **Elenco:** Paul Bernard, Maria Casarès, Élina Labourdette, Lucienne Bogaert.

Hélène, dama da alta sociedade, desejando se vingar do abandono de seu amante Jean, pede a uma dançarina de cabaré que o seduza. Só que a vingança acaba se transformando em um escandaloso romance.

JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE (Diário de um padre)

França, 1951, 110', PB

Roteiro e adaptação: Robert Bresson, baseado no romance homônimo de Georges Bernanos. **Fotografia:** Léonce-Henri Burel. **Som:** Jean Rieul. **Montagem:** Paulette Robert. **Música:** Jean-Jacques Grunewald. **Produção:** Union générale de cinématographie. **Elenco:** Claude Laydu, Léon Arvel, Nicole Admiral.

Um jovem padre é nomeado padre em Ambricourt, uma pequena aldeia em Artois, na França. Os moradores locais o recebem com hostilidade. Com personalidade frágil e saúde debilitada, o padre tem dificuldades de se impor. Busca, então, conforto moral e espiritual com o padre da cidadela vizinha.

UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ

OU LE VENT SOUFFLE OÙ IL VEUT (Um condenado à morte

escapou)

França, 1956, 100', PB

Roteiro e diálogos: Robert Bresson, baseado na história de André Devigny. **Fotografia:** Léonce-Henri Burel. **Som:** Pierre André Bertrand. **Montagem:** Raymond Lamy. **Música:** Mozart. **Produção:** Gaumont Nouvelles Éditions de films. **Elenco:** François Leterrier, Charles Le Clainche, Maurice Beerblock.

Conta a história real do ativista André Devigny da resistência francesa durante a ocupação nazista. Quando ele é preso e jogado numa cela, passa suas noites em claro orquestrando um plano de fuga. Porém, no mesmo dia que ele recebe sua sentença de morte, ganha um novo colega de cela. Seria ele um espião da Gestapo?

PICKPOCKET

França, 1959, 75', PB

Roteiro: Robert Bresson. **Fotografia:** Léonce-Henri Burel. **Som:** Antoine Archimbaud. **Montagem:** Raymond Lamy. **Música:** J.-B. Lulli (transcrição de F. Oubradous). **Produção:** Agnès Delahaie. **Elenco:** Martin Lassalle, Marika Green, Jean Pelegri

Inspirando livremente no romance *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, o filme mostra a trajetória de um batedor de carteiras chamado Michel. Acompanhamos os seus assaltos e sua tentativa de mudar de vida.

PROCÈS DE JEANNE D'ARC (Processo de Joana d'Arc)

França, 1962, 65', PB

Roteiro: Robert Bresson. **Fotografia:** Léonce-Henri Burel. **Som:** Antoine Archimbaud. **Montagem:** Germaine Artus. **Música:** Francis Seyrig. **Produção:** Agnès Delahaie. **Elenco:** Florence Carrez, Jean-Claude Fourneau, Roger Honorat. Baseado nas minutas históricas do processo inquisitivo de Joana d'Arc, o filme apresenta o cárcere, o julgamento e a execução de Joana.

AU HASARD, BALTHAZAR (Ao azar, Balthazar)

França, 1966, 95', PB

Roteiro: Robert Bresson. **Fotografia:** Ghislain Cloquet. **Som:** Antoine Archimbaud, Jacques Carrère. **Montagem:** Raymond Lamy. **Música:** Schubert (sonata nº 20), Jean Wiener. **Produção:** Argos Films, Parc Film, Athos Films (Paris), Institut suédois du film, Svensk Filmindustri. **Elenco:** Anne Wiazemsky, Walter Green, François Lafarge, Jean-Claude Guilbert. A vida e a morte de Balthazar, um jumento. De sua infância idílica cercado por crianças que o adoravam até a idade adulta tiranizado como animal de carga. Sua vida é mostrada junto com o cotidiano de Marie, a filha de seu dono, que se depara com a perda da inocência.

MOUCHETTE

França, 1967, 82', PB

Roteiro: Robert Bresson, baseado em *La Nouvelle Histoire de Mouchette* de Georges Bernanos. **Fotografia:** Ghislain Cloquet. **Som:** Séverin Frankiel. **Montagem:** Raymond Lamy. **Música:** Monteverdi, Jean Wiener. **Produção:** Argos Films, Parc Film. **Elenco:** Nadine Nortier, Jean-Claude Guilbert, Paul Hébert, Maria Cardinal. A vida difícil da adolescente Mouchette, garota do campo que precisa lidar com a mãe moribunda, a irmã bebê e o pai alcóolatra. O ambiente repressor da escola, da família e da pequena cidade se mostra implacável. Numa noite de tempestade a garota é estuprada por um caçador e o mundo parece cada vez mais cruel.

UNE FEMME DOUCE (Uma criatura dócil)

França, 1969, 88', cor

Roteiro: Robert Bresson, baseado em *Uma criatura dócil* de Dostoiévski. **Fotografia:** Ghislain Cloquet. **Som:** Jacques Maumont. **Montagem:** Raymond Lamy. **Música:** Jean Wiener. **Produção:** Parc Film, Marianne Productions. **Elenco:** Dominique Sanda, Guy Frangin, Jane Lobre. Uma jovem mulher se suicida, não deixando explicação para o marido vendedor de penhores. Em *flashback* vemos como eles se conheceram, casaram, e como ela não conseguiu adaptar seu estilo de vida à dele.

QUATRE NUITS D'UN RÊVEUR (Quatro noites de um sonhador)

França, 1972, 83', cor

Roteiro: Robert Bresson, baseado em *Noites brancas* de Dostoiévski. **Fotografia:** Pierre Lhomme.

Som: Roger Letellier. **Montagem:** Raymond Lamy. **Música:** Michel Magne, Groupe Batuki, Christopher Hayward, Louis Guitard, F. R. David. **Produção:** Albina Productions, i Film dell'Orso, Victoria Film e Gian Vittorio Baldi, ORTF. **Elenco:** Isabelle Weingarten, Guillaume des Forêts, Jean-Maurice Monnoyer.

Jacques salva Marthe do suicídio. Nas noites seguintes ambos se aproximam mais e mais. Marthe espera pelo retorno de seu amante que a deixara há um ano, e Jacques, nessas quatro noites, se apaixona por ela.

LANCELOT DU LAC (Lancelot do lago)

França, 1974, 93', cor

Roteiro: Robert Bresson. **Fotografia:** Pasqualino De Santis. **Som:** Bernard Blats. **Montagem:** Germaine Lamy. **Música:** Phillippe Sarde, Michel Magne. **Produção:** Mara Films (Paris), Laser-Production, ORTF, Gerico Sound (Itália). **Elenco:** Luc Simon, Laura Duke Condominas, Humbert Balsan.

O retorno dos cavaleiros da Távola Redonda da busca fracassada pelo Graal. Lancelot coloca sua fidelidade ao rei Artur acima de seu amor por Guenièvre, a rainha. O sacrifício se estende à guerra absurda entre cavaleiros que são aniquilados por detrás de suas pesadas armaduras.

LE DIABLE PROBABLEMENT (O diabo provavelmente)

França, 1977, 97', cor

Roteiro: Robert Bresson. **Fotografia:** Pasqualino De Santis (e William Lubtchansky para alguns planos). **Som:** Georges Prat. **Montagem:** Germaine Lamy. **Música:** Philippe Sarde. **Produção:** Sunchild GMF, M. Chandlerli. **Elenco:** Antoine Monnier, Tina Irissari, Henri de Maublanc, Laetitia Carcano.

A história de um jovem que vive em Paris que quer mais da vida do que verdades superficiais e coisas materiais que se põem em oferta para ele. Ele estende a mão para seus amores, para a religião, para um psiquiatra em busca de respostas, mas o mundo parece se esvaziar em sentido e o suicídio parece a única ação coerente.

L'ARGENT (O dinheiro)

França, 1983, 85', cor

Roteiro: Robert Bresson, baseado em *Nota falsa* de Tolstói. **Fotografia:** Pasqualino De Santis, Emmanuel Machuel. **Som:** Jean-Louis Ughetto, Luc Yersin. **Montagem:** Jean-François Naudon. **Música:** J. S. Bach (*Fantasia cromática*). **Produção:** Marion's Films, FR3 (França), Eos Films (Suíça). **Elenco:** Christian Patey, Vincent Risterucci, Caroline Lang.

Por estar com uma falsa nota de 500 francos em mãos, sendo totalmente inocente, Yvon sofre uma série de injustiças que o levarão ao homicídio.

Bibliografia adicional

Coleção CINUSP

- ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*. Paris: Cahiers du Cinéma, col. "Auteurs", 1986; reed. "Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma", 2005.
- BAZIN, André. *O Journal d'un curé de campagne e a estilística de Robert Bresson*, in *O Cinema: Ensaios*, São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- COLETIVO. *Robert Bresson. Éloge*, Paris: Cinémathèque Française / Mazotti, 1997.
- ESTÈVE, Michel. *Robert Bresson: la passion du cinématographe*. Paris: Albatros, 1983.
- MALLE, Louis. *Sur 'Pickpocket'*, revista *Positif*, 419, 1996.
- SÉMOLUÉ, Jean. *Bresson ou l'Acte pur des métamorphoses*, Paris: Flammarion, 1993.
- SONTAG, Susan. *O estilo espiritual dos filmes de Bresson*, in *Contra a Interpretação*, Porto Alegre: L&PM, 1987.
- TAYLOR, John Russel. *Cinema eye, cinema ear: some key filmmakers on the sixties*, Londres: Methuen, 1964.

Lista, bastante completa, de textos publicados sobre Robert Bresson (em inglês, checada em 02 de abril de 2011):
<http://www.mastersofcinema.org/bresson/Bibliography/Bresson.html>

Créditos

Coleção CINUSP

Realização: CINUSP “Paulo Emílio” e Centro Cultural São Paulo

Organização do catálogo: Daniel Ifanger, Rafael Nantes e Ricardo Miyada

Colaboração curatorial: Dalila Martins, Laura Carvalho, Esther Hamburger e
Patrícia Moran

Projeto gráfico: Alison Zago

Fotografia da capa: Ricardo Miyada

Tradução dos textos: Daniela da Silva Prado, Marina Nantes, Claudia Milena
Quijano Mejía e Chico Toledo

Revisão dos textos: Sabrina Moura Aragão, César Turim, Ricardo Miyada, Rafael
Nantes, Daniel Ifanger

Lista, bastante completa, de textos publicados sobre Robert Bresson (em inglês, checada em
02 de abril de 2011):

<http://www.mastersofcinema.org/bresson/Bibliography/Bresson.html>

Expediente CINUSP

Reitor da Universidade de São Paulo: João Grandino Rodas
Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária: Maria Arminda do Nascimento Arruda
Diretora do Cinusp 'Paulo Emílio': Esther Império Hamburger
Vice-Diretora: Patrícia Moran Fernandes
Estagiários de Produção: Rafael Nantes, Daniel Ifanger, Jacqueline Praça, Bruna Carvalho, Breno Benedykt, Ricardo Miyada
Projeção: Fransueldes de Abreu
Secretária: Maria José Ipólito
Auxiliar Administrativa: Maria Aparecida Santos
Programação Visual e Arte: Alison Zago Brito

Expediente CCSP

Prefeitura de São Paulo: Gilberto Kassab
Secretaria de cultura: Carlos Augusto Calil
Centro Cultural São Paulo - Direção: Ricardo Resende
Divisão administrativa: Gilberto Labor e equipe
Divisão de curadoria e programação: Alexandra Itacarambi e equipe
Divisão de acervo, documentação e conservação: Isis Baldini e equipe
Divisão de bibliotecas: Waltemir Jango Belli Nalles e equipe
Divisão de produção e apoio a eventos: Luciana Mantovani e equipe
Divisão de informação e comunicação: Durval Lara e equipe
Divisão de ação cultural e educativa: Alexandra Itacarambi e equipe
Coordenação técnica de projetos: Yone Sassa e equipe
Curadoria do audiovisual: Célio Franceschet e equipe

Agradecimentos

Coleção CINUSP

Alain Bergala	Laura Carvalho
Alexandra Cliff	Laurence Berbon (Tamasa Distribution)
Carlos Augusto Calil	Lucy McNeece
Cassie Browne	Luis Felipe Labaki
Camila Lucheti	Mariel Manrique
Catherine Faudry (Cinefrance)	Olivia Colbeau-Justin (Gaumont)
Cristian Borges	Patrícia Mourão
Dalila Camargo	Paulo Miyada
David Bordwell	Rubens Machado
Emilio Bustamante	Saadia Karim (MK2)
Jean-Louis Comolli	
Jean-Luc Godard	
Jean-Paul Battaglia	
Jonathan Rosenbaum	
Kristin Thompson	
