

Luiz Roberto Takayama

Robert Bresson E O CINEMATÓGRAFO das sensações



Luiz Roberto Takayama

Robert Bresson E O CINEMATÓGRAFO das sensações



| São Paulo | 2024 |



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

T136r

Takayama, Luiz Roberto -
Robert Bresson e o cinematógrafo das sensações / Luiz
Roberto Takayama. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-154-3

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-154-3

1. Estética. 2. Filosofia. 3. Sensação. 4. Cinema.
5. Pintura. 6. Teatro. I. Takayama, Luiz Roberto. II. Título.

CDD 791.409

Índice para catálogo sistemático:

I. Arte - Cinema

Simone Sales - Bibliotecária - CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 o autor.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Edição eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Imagens da capa	Vectonauta - Freepik.com
Tipografias	Acumin, Bebas Neue, CastlePressNo1, Euphorigenic-Regular
Revisão	Landressa Rita Schiefelbein
Autor	Luiz Roberto Takayama

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski

Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Agumario Pimentel Silva

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand

Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah

Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos

Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa de Amaral Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.

Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues

Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva

Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del México, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

*"Tão longe que se vá, tão alto
que se suba, é preciso começar
por um simples passo"*

Shitao

Robert Bresson
E O CINEMATÓGRAFO
das sensações

*Ao pequeno Hiro, grande
herói, dedico esse livro.*

SUMÁRIO

Introdução	12
CAPÍTULO 1	
O cinematógrafo entre o cinema e o teatro.....	18
CAPÍTULO 2	
Os modelos e suas vozes	53
CAPÍTULO 3	
Bresson pintor: a luta contra os clichês	88
CAPÍTULO 4	
Filmar as sensações	118
Considerações finais.....	158
Referências.....	161
Anexo 1.....	168
Filmografia de Robert Bresson.....	168
Affaires Publiques (1934).....	168
Les Anges Du Péché (1943).....	168
Les Dames Du Bois De Boulogne (1945).....	168
Journal D'un Curé De Campagne (1951).....	169

Un Condamné À Mort S'est Échappé Ou Le Vent Souffle Où Il Veut (1956).....	169
Pickpocket (1959)	169
Procès De Jeanne D'arc (1962).....	169
Au Hasard Balthazar (1966).....	170
Mouchette (1967).....	170
Une Femme Douce (1969).....	170
Quatre Nuits D'un Rêveur (1971)	171
Lancelot Du Lac (1974)	171
Le Diable Probablement (1977).....	171
L'argent (1983).....	171
Anexo 2.....	172
Filmes e programas de TV sobre Bresson.....	172
Bresson Ni Vu Ni Connu (1965)	172
Pour Le Plaisir (1966)	172
Étoiles Et Toiles (1983).....	172
Le Chemin Vers Bresson (1984).....	173
Anexo 3.....	174
Vídeos sobre Bresson	174
Sobre o Autor.....	176
Índice remissivo.....	177

INTRODUÇÃO

De volta à sua casa após ter assistido a uma encenação de *Hamlet* no teatro, a jovem esposa de *Une femme douce* se apressa em consultar o livro de Shakespeare. Ela lê em voz alta um trecho da peça que, como suspeitava, havia sido negligenciado no espetáculo que acabara de presenciar. Trata-se de uma passagem na qual o príncipe Hamlet instrui alguns atores sobre a maneira como gostaria de ver interpretado seu texto: sem afetação na pronúncia, evitando-se as gesticulações, usando sempre de moderação. Que seja essa igualmente a atitude que Bresson preconizava sem cessar a seus intérpretes, não é mera coincidência. Nem tampouco ironia, o fato de prescrever sua célebre receita antiteatral para o cinema através justamente de um dos expoentes da dramaturgia. Se Hamlet se via obrigado a fazer aquelas exigências aos atores é porque a peça que havia escolhido a dedo para ser encenada na corte lhe servia menos como entretenimento do que como um meio de revelação da verdade. É bem provável que Shakespeare, pela boca de um de seus mais ilustres personagens, tenha formulado aqui o que via como sendo o requisito básico para que sua arte atingisse o fim nobre que lhe destinava. Bresson mostra-se, de sua parte, um discípulo atento ao procurar dar voz, através de sua *femme douce*, ao que concebia como condição de possibilidade da arte cinematográfica e de sua verdade: a recusa de integrar qualquer forma de interpretação teatral.

Grande parte de suas reflexões se consagra, com efeito, a explicitar e desenvolver essa tomada de posição. Elas se encontram expostas nas *Notas sobre o cinematógrafo*, livro publicado em 1977 e que reúne, divididas em duas partes, suas anotações colhidas entre os anos 1950 e 1958, estas as mais numerosas, e aquelas que vão de 1960 a 1974. Apresentado na forma de aforismos, muito mais

que um texto de teoria ou de crítica de cinema, trata-se de uma verdadeira *ars poetica* ao tratar das condições de possibilidade de uma arte cinematográfica, sem por isso deixar de ser, como nota Le Clézio, o diário de bordo de uma aventura pessoal e solitária. Salta aos olhos, ao longo de suas páginas, a vigência de um confronto declarado e acirrado contra a incorporação das formas teatrais pelo “cinema” tradicional, denunciado de maneira impiedosa por Bresson como “teatro fotografado”, mera reprodução sem nenhum valor artístico. Em contraposição, faz questão de frisar a diferença daquilo que busca realizar, definindo sua arte como uma espécie de escrita feita de imagens e de sons, onde a “expressão” se dá pela relação dessas imagens e desses sons e não pelo que representam e significam em si mesmos. A adoção do termo *cinematógrafo* ao invés do usual *cinema* em referência ao que fazia e a recusa categórica do emprego de atores, profissionais ou não, em seus filmes, dão já uma ideia da distância que desejava manter tanto do teatro quanto da chamada sétima arte. Se a medida dessa distância coincide de fato com aquela que ele julgava existir, trata-se de algo, a nosso ver, passível de discussão. De todo modo, essa recusa irremissível da interpretação teatral encontra sua manifestação mais clara nos *modelos*, verdadeiros autômatos assim batizados por Bresson a fim de realçar sua diferença radical em relação aos atores, herança bastarda e indesejada vinda do teatro. À tão criticada “inexpressividade” dos choros, dos rostos e dos gestos dos tais modelos bressonianos, vem se somar suas “monótonas” e não menos inexpressivas “vozes brancas”. Uma estética da expressão obtida à custa da “inexpressividade” dos *modelos* e da “insignificância” das imagens, paradoxo de base do cinematógrafo.

Há uma “metafísica” em Bresson, centrada numa estética da sensação entendida como comunicação com uma realidade pré-objetiva e originária em oposição a uma estética do “sensacional” assentada sobre os clichês da representação. Ora, o traço distintivo que mais chama atenção – e que, seguramente, provoca mais

perturbação – dos tais modelos bressonianos são, sem dúvida, suas famosas “vozes brancas.” Elas ocupam um lugar de extrema importância no sistema do cinematógrafo, razão pela qual também lhes dedicamos algumas páginas.

Todas essas discussões iniciais servem como uma espécie de preâmbulo ao tema central de nosso estudo que busca examinar como uma “lógica da sensação”, tal como Deleuze a concebe, ou uma “lógica dos sentidos”, tal como Cézanne a viveu, atravessa com vigor a obra de Bresson. Pois esse divórcio forçado com o teatro, é possível pensá-lo correlativamente à intimidade que, em contrapartida, une o cinematógrafo à pintura. Com efeito, sabe-se que Bresson se consagrou a essa arte antes de se dedicar às imagens-movimento. Entretanto, mais importante é o fato de assumir nunca ter deixado de ser pintor mesmo tendo deixado de pintar e, sobretudo, mesmo quando se entregou integralmente a fazer filmes. Isso é ele próprio quem o declara de maneira explícita em diversas ocasiões, o que suas *Notas* não fazem senão confirmar. O cinematógrafo é obra de um *pintor* e não de um diretor, de um realizador ou de um *metteur-en-scène*, títulos que Bresson, aliás, sempre fez questão de recusar. Bresson pintor? Pois é justamente em torno da *sensação* ou do *sentir* que acreditamos poder esboçar uma tentativa de resposta a essa questão; é a partir desse conceito que se abre, assim nós entendemos, uma via de acesso à obra bressoniana em sua relação problemática com a arte pictórica.

Esse encontro entre cinema e pintura ganhou estudos notáveis de pensadores da envergadura de um Bazin e, mais recentemente, de críticos importantes como Bonitzer e Aumont. Já se tornaram mesmo clássicas as considerações de Bazin sobre a função da moldura no quadro de pintura, delimitando um espaço centrípeto em oposição ao espaço centrífugo criado pela “máscara” da tela de cinema. Foi também seguindo os passos de sua campanha sempre lúcida a favor de um “cinema impuro” que se pôde contemplar a emergência de um novo “ser estético” a partir dos filmes pedagógicos

de Resnais sobre pintura. De igual modo, deve-se à agudez de seu olhar o desvelamento da genialidade de Clouzot em seu filme sobre Picasso, quase sempre ofuscada pelo gênio do próprio pintor.

Aumont, por sua vez, busca situar as relações entre cinema e pintura na perspectiva mais vasta de uma história da representação visível ou das transformações sofridas pelo que denomina “olho variável”. É dentro desse quadro que ele busca entender o nascimento do cinema com Lumière, o “último pintor impressionista”, segundo a fórmula de Godard. De sua parte, afastando-se igualmente das confrontações mais diretas sugeridas pelos filmes sobre pintura, Bonitzer procura estabelecer certos pontos de contato entre pintura e cinema propondo-se percorrer ambos os sentidos dessa relação: da pintura ao cinema, identificando certos elementos da pintura moderna em filmes que parecem renunciar, na mesma proporção, aos componentes dramáticos e narrativos do cinema tradicional (Antonioni, Godard); e, inversamente, do cinema para a pintura, onde esses mesmos componentes tendem a se incorporar em determinadas obras pictóricas (Cremonini, Edward Hopper, Ralph Goings).

No que diz respeito mais precisamente aos filmes de Bresson, somente em *Quatre nuits d'un rêveur* a pintura aparece com alguma relevância, mas, ainda assim, muito pouca para fazer dele um filme sobre pintura nos moldes daqueles que analisa Bazin. Visto sob outro aspecto, é mesmo um desafio encontrar nas imagens criadas por Bresson algo que justifique aproximá-las da pintura, apesar de haver, é verdade, quem descubra influências de *Giotto*, *de Uccello*, *de Vermeer e mesmo de Pollock*. De todo modo, é inegável que uma grande distância os separa daquelas “pinturas filmadas” que o cinema, por vezes, oferece, como no deslumbrante *Barry Lyndon* de Kubrick, e de outros filmes que tratam de deixar bem claras, por uma razão ou outra, suas referências a determinadas pinturas. Nesse sentido, o pictórico, assim entendido, pouco se percebe na obra cinematográfica do pintor Bresson, alimentando assim a suspeita de que


suas ligações com a pintura sejam, talvez, mais subterrâneas, mas nem por isso, menos essenciais.

Partimos dessa hipótese e temos a intenção de mostrar que essa ausência de “pitoresco” não é, de modo algum, fortuita, mas antes, uma recusa deliberada que vai a par com aquela que se verifica a respeito da interpretação dramática dos atores. É que a lógica da sensação que se encontra em ato na pintura, ou pelo menos na grande pintura como a de Cézanne ou a de Bacon, acreditamos que também ela governe o cinematógrafo de Bresson. E o faz enquanto uma espécie de síntese temporal que, coincidindo com o próprio processo de criação, comporta, de acordo com Deleuze, basicamente três momentos. Uma primeira dimensão pré-pictural na qual se efetua uma espécie de trabalho preparatório que antecede o ato de pintar propriamente dito, mas que, apesar disso, não deixa de pertencer plenamente à pintura. Trabalho quase sempre invisível e silencioso onde se trava um combate intenso contra os clichês mentais que cobrem a tela antes mesmo de se começar a pintar. Como mostra D. H. Lawrence num ensaio visceral que acompanharemos de perto, ninguém viveu essa luta de modo mais dramático que Cézanne. Ora, citando, a propósito, o próprio pintor de Aix-en-Provence, Bresson, como veremos, compartilha desse combate. Seu conhecido “anti-intelectualismo” pode assim ser entendido como um confronto pré-filmico contra os clichês mentais, um dos aspectos a consolidar sua condição de pintor.

A luta contra os clichês não se esgota nesse trabalho prévio, mas ao contrário, se estende ao próprio ato de pintar. Pois os clichês nada mais são que os “dados da representação”, e a pintura propriamente dita se inicia através do “diagrama”, ou seja, através de procedimentos que visam suprimir esses dados, que fazem com que a representação seja submetida a uma “catástrofe”. Bresson, como todo pintor, tem seu modo particular de executar seu diagrama, seus meios próprios de combate à representação. Daí todo o sentido de seu confronto com o “cinema”, mera ilustração do teatro, e dos recursos que

dispõe para abolir esse seu maior clichê. A adoção de “modelos” em detrimento de atores; a importância conferida ao “automatismo” e a concomitante renúncia da “interpretação dramática”; o tratamento dado às vozes e aos sons; a recusa da imagem “pitoresca” e da própria noção de imagem; a “fragmentação” dos corpos e do espaço e a formação da “paisagem”; em suma, tudo aquilo que compõe a estilística bressoniana se insere, como veremos, no quadro dessa luta contra a representação. Nesse sentido, o estilo, aqui, se converte em uma verdadeira estratégia. “Cinematógrafo, arte militar. Preparar um filme como uma batalha”, diz Bresson em uma de suas notas.

Mas todo esse combate não se basta a si mesmo, ele é somente uma das faces do ato de pintar, condição necessária que torna possível a *presença* ou o *fato pictural*, que prepara o terreno para que a *sensação* possa, enfim, acontecer. Mas, o que se entende, afinal, por *sensação*? Não essa espécie de alteração interior de um sujeito frente a um objeto, mas algo mais originário, de algum modo anterior a essa cisão entre sujeito e objeto e que a torna mesmo possível. Pré-objetiva e pré-individual, a *sensação* desvela um mundo pré-humano e inumano, tal como Cézanne soube mostrar como poucos. A *sensação* é, pois, um “momento pathico”, emocional, que se opõe ao “momento gnóstico” da percepção, e no qual se efetua a comunicação com um mundo originário composto não de coisas e objetos, mas de fenômenos. A *sensação* ou o sentir é nosso contato com o aparecer das coisas, com o surgimento do mundo e de nós mesmos. Possibilitar esse contato, oferecer a ocasião para a experiência do sentir, tal nos parece ser a tarefa que Bresson impõe ao seu cinematógrafo. É Henri Maldiney quem traz essa concepção fenomenológica da *sensação*, extraindo uma estética das análises de Erwin Straus aplicadas à psicologia e apoiando-se nas experiências vividas por Cézanne. Seguimos esse caminho para mostrar como o cinematógrafo de Bresson, essa arte das relações entre imagens e sons, busca pintar ou filmar as *sensações*, ou dito de outro modo, captar a própria realidade.



1

**O CINEMATÓGRAFO
ENTRE O CINEMA
E O TEATRO**

Num dado momento de seu livro-diário no qual acompanha as filmagens do segundo longa-metragem de Robert Bresson, *As damas do Bois de Boulogne*¹, o então jovem jornalista Paul Guth (1989, p. 121-125) se pergunta, profundamente impressionado, de quais “tanques interiores”, de que “desesperos” a atriz Maria Casarès vinha abastecer seu estoque aparentemente infundável de lágrimas. Acabara de repetir, pela sétima vez seguida, sem o auxílio de qualquer artifício, uma cena em que Hélène, sua personagem, devia chorar. Ora, tal proeza, digna de uma grande atriz, parece não ter causado o mesmo impacto no diretor do filme. Segundo o que nos revela o mesmo autor, Bresson dizia preferir, ao contrário, “lágrimas de glicerina”, exigindo de sua intérprete que ela mantivesse, enquanto chorasse, o rosto imóvel, sem contrações de nenhum tipo, somente os olhos bem abertos². Pretendia filmar, desse modo, algo no mínimo insólito: um choro “sem drama”, um choro “desdramatizado”.

Desde Anne-Marie e de Thérèse em *Anges du peché*, passando por Michel em *Pickpocket*, até chegar ao fotógrafo e a Yvon em *O dinheiro*, pode-se observar, com efeito, que todos esses personagens choram de maneira cada vez mais estranha a ponto de chegar a ser mesmo difícil dizer que eles choram realmente, ou então, que choram tal como deveriam chorar. Se eles são um tanto dramáticos em seus dois primeiros filmes, quando ainda se utiliza de atores, percebe-se nos demais que os choros filmados por Bresson caminham em direção a uma espécie de depuração. Silenciosos, imóveis, sem convulsões ou gemidos, servidos de lágrimas muitas vezes abundantes, eles parecem ser mostrados sob a perspectiva de sua pura materialidade; aparecem, de certo modo, mais como fenômenos fisiológicos do que, propriamente, como expressões de

1 Para a citação dos filmes, utilizaremos, quando houver, o título adotado no Brasil, mantendo-se o original em caso contrário. Todas as citações das obras em língua estrangeira foram traduzidas por nós.

2 Paul Guth (1945, p. 123) acrescenta um comentário bastante sugestivo a respeito do choro de Casarès: “Será que ela chora de verdade? – eterno problema do Paradoxo sobre o Comediante”.

alguma forte emoção. É como se eles viessem de fora, como se as lágrimas fossem antes depositadas sobre as faces do que provenientes de algum fundo interior. Cumpre notar, entretanto, que eles irrompem, não de maneira arbitrária, mas em meio a circunstâncias que os justificam plenamente: o rompimento inesperado de Hélène com seu amante, a humilhação sofrida por Mouchette, as mortes de Anne-Marie, da mãe de Michel, da filha de Yvon. Ao buscar desdramatizar aquilo que é dramático por excelência, ao recusar a representação teatral e convencional de suas imagens, Bresson não as torna menos expressivas por causa disso. Do mesmo modo, elas não são menos providas de “sentimentos” ou de “emoções”, como uma crítica apresada poderia a princípio sugerir. Isto porque a *expressão*, a *sensação*, a *emoção*, Bresson busca alcançá-las através de uma espécie de escrita ou pintura composta de relações entre as imagens e os sons, e não pela mímica, pelos gestos e entonações de voz característicos da interpretação dramática tradicional.

Filme de cinematógrafo em que a expressão é obtida pelas relações de imagens e de sons, e não por uma mímica, gestos e entonações de voz (de atores ou de não-atores). Que não analisa nem explica. Que *recompõe* (Bresson, 2005, p. 21)³.

Emocionar não com imagens emocionantes, mas com combinações de imagens que as tornem ao mesmo tempo vivas e emocionantes (NC, 71).

Ora, essa profissão de fé de Bresson não passou despercebida por aqueles que viram aflorar, a partir desse estilo marcado pela austeridade, uma gama nova de emoções. É assim que, num ensaio importante sobre Bresson, Susan Sontag (1987, p. 207-227) mostra como esse mestre da “arte reflexiva” e do “estilo espiritual” cria uma nova “forma narrativa” que, ao promover “o distanciamento e o retardamento das emoções”, “torna-as, no fim, muito mais fortes e mais

3

Citaremos doravante as passagens extraídas de *Notas sobre o cinematógrafo* de Bresson (2005) pelas iniciais NC seguidas do número da página.

intensas". Truffaut (1989, p. 220-230) fala, por sua vez, de uma emoção de uma natureza "mais rara" e "mais pura", ainda que experimentada por um dentre vinte espectadores, proporcionada pelos filmes de Bresson, essa "espécie de sucesso miraculoso que desafia a análise". Mas, é preciso salientar, trata-se de emoções de outra ordem, derivadas de sensações que só podem ser alcançadas recusando-se justamente o emocional, o sensacional obtidos pelos meios convencionais importados do teatro. "Produção da emoção obtida por uma resistência à emoção" (NC, 99).

Ao desdramatizar o choro, ao buscar despojá-lo de toda representação teatral de um sentimento qualquer, ele nos mostra algo novo, ao mesmo tempo em que nos faz ver de uma nova maneira: pela primeira vez, nos parece, o cinema consegue mostrar o choro em toda sua materialidade, em toda sua concretude e sensualidade, o choro, pura e simplesmente, de um "corpo expressivo", e não a expressão do desespero ou da tristeza representado por um ator de teatro. Assim como o pintor Francis Bacon buscava pintar o grito e não a representação do horror, pode-se dizer que Bresson busca filmar o choro e não a representação da tristeza ou do desespero⁴. A arte cinematográfica cria a sensação e uma nova ordem de emoções somente quando consegue se desvencilhar do sensacional, do espetacular, da representação, daquilo, enfim, que Bresson não cessa de apontar como "o terrível hábito do teatro" (NC, 19).

Em suas *Notas*, ele deixa claro que não faz *cinema*, e sim, *cinematógrafo*, apropriando-se assim da distinção realizada por Cocteau entre os filmes produzidos regularmente e aqueles de exceção, frutos de uma verdadeira *arte* cinematográfica. Atividade que só se torna propriamente artística na medida em que obtém sua autonomia, rejeitando a herança teatral assumida pelo cinema.

4

"Você poderia dizer que um grito é uma imagem de horror. Na realidade, quis pintar mais o grito do que o horror" (Sylvester, 1995, p. 48).

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* (NC, 19).

O cinema, diz Bresson, nada mais é que “teatro fotografado”, ou seja, “teatro bastardo” que se limita apenas a reproduzir outra arte e que, por essa razão, não chega ele mesmo a constituir-se enquanto arte.

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 (NC, 20).

Um filme não pode ser um espetáculo, porque um espetáculo exige a presença em carne e osso. No entanto, ele pode, como no teatro fotografado ou CINEMA, ser a reprodução fotográfica de um espetáculo. Contudo, a reprodução fotográfica de um espetáculo é comparável à reprodução fotográfica de uma tela de pintor ou de uma escultura. Mas a reprodução fotográfica do *São João Batista* de Donatello ou da *Jovem com colar* de Vermeer não tem nem o poder, nem o valor, nem o preço dessa escultura ou dessa tela. Ela não a cria. Ela não cria nada (NC, 19).

O cinematógrafo, ao contrário, afirma sua atividade criadora ao recusar a representação dramática oriunda do teatro, renegando assim os meios advindos de um domínio artístico que lhe é ou que deveria ser-lhe estranho: “Não há casamento do teatro com o cinematógrafo sem o extermínio dos dois” (NC, 21), conclui radical. De maneira ostensiva, Bresson não se cansa de denunciar a impossibilidade de qualquer conciliação entre essas duas artes, ao mesmo tempo em que relega o cinema, em função de sua impureza congênita, ao âmbito de uma mera reprodução sem valor artístico,

destituído que se acha de qualquer poder criador. A esse julgamento implacável submete-se, portanto, praticamente tudo aquilo que se abriga sob a rubrica da chamada sétima arte; razão pela qual o mentor do cinematógrafo atraiu sobre si um sem número de incompreensões, opondo-se, irreduzível, à *mise-en-scène* de um cinema que, a seus olhos, encontrava-se irremediavelmente contaminado.

É bem verdade que a crítica do “teatro filmado” estava longe de ser exclusividade de Bresson na época em que começava a rodar seus primeiros filmes. Mas ela, então, se realizava noutros moldes, incidindo predominantemente sobre as adaptações cinematográficas de peças teatrais, cujos repetidos fracassos não faziam senão fortalecer seu principal argumento. Como mostra Bazin (1991, p. 123-125), enquanto condenava peremptoriamente o “teatro filmado” assim entendido, essa mesma crítica cobria de elogios certas formas cinematográficas que acreditava serem “puras”, mas que revelavam, sob o olhar de uma análise mais atenta, um débito não menor à arte dramática. A começar pela comédia americana que nada devia, em termos de recursos teatrais, à adaptação para o cinema de uma peça qualquer. Assim, o teatro, mesmo que pouco visível, marca já, bem cedo, sua presença virtual na nova arte que via nascer; suas relações íntimas com o cinema remontam, portanto, a um período ainda anterior ao cinema falado, embora, a crer em Panofsky (2005, p. 347), a imitação dos desempenhos teatrais tenha conhecido um desenvolvimento relativamente tardio⁵. Em todo caso, nos filmes burlescos antigos, tanto americanos quanto franceses, o desempenho dos atores traía, de forma inegável, o parentesco com o teatro e isso, não por acaso, pois boa parte deles era recrutada dentre os cômicos do *music-hall* ou do bulevar.

5 Segundo o grande crítico de arte alemão, o elemento narrativo, nos primórdios do cinema, era alcançado através de um acréscimo de movimento a “obras de arte originariamente estacionárias” e não pela reprodução do dinamismo teatral (Panofsky, 2005, p. 347).

Não deixa de ser curioso o fato de Bresson ter debutado em sua carreira cinematográfica justamente com um filme que, à primeira vista, parece pertencer ao gênero "burlesco", o média-metragem *Affaires publiques* de 1934, dado como perdido e redescoberto somente em 1986 pela *Cinemathèque Française*. Com efeito, o emprego de um conhecido palhaço de circo da época como protagonista, o "clown" Beby no papel de um ditador, e a intensidade e o ritmo mesmo das ações parecem nos autorizar a que coloquemos esse filme ao lado das produções de um Max Linder ou de um Gordo e o Magro, por exemplo, para não citar Carlitos nem os irmãos Marx. No entanto, o que *Affaires Publiques* nos mostra é menos a atuação de atores cômicos do que a sucessão alucinante de acontecimentos os mais extravagantes: uma casa que foge de bombeiros que tentam incendiá-la numa demonstração pública; a inauguração de uma estátua do ditador que, com seu discurso, faz adormecer toda a cidade; uma princesa que cai com seu avião sem nada sofrer; o malogrado batismo de um navio com uma garrafa que teima em não se quebrar; e tudo isso acompanhado pelo ritmo frenético da música que acompanha o filme. Onde, talvez, sua afinidade maior com a *avant-garde* francesa do que com o burlesco propriamente dito, embora seja o próprio Bresson quem manifesta a dificuldade em classificá-lo de modo adequado: "Ele era, como poderei dizer, não um 'burlesco', nem um 'filme fantasista': tenho horror tanto à fantasia quanto ao pitoresco. Enfim, digamos: 'uma comédia louca'" (Amengual, 1983, p. 31). Em outra ocasião, ele declara: "É um filme, digamos 'burlesco', ainda que a palavra não corresponda verdadeiramente ao que ele era" (Ciment, 1996, p. 93). O que não o impede, deve-se acrescentar, de ser um filme "engajado", em sintonia com o ar de uma época frequentada pelo tema da "ditadura" e do "ditador louco", como testemunham, de acordo com Amengual (1983, p. 18), os filmes de Richard Oswald (*Der Hauptmann von Köpenick*, 1931), dos irmãos Prévert (*L'affaire est dans le sac*, 1932), dos irmãos Marx (*Duck soup*, 1933), de René Clair (*Le dernier milliardaire*, 1934) e, mais próximo de nós, de Chaplin (*O grande ditador*, 1940).

Assim, apesar da presença de ingredientes a princípio fortemente teatrais, já desde seu primeiro filme Bresson faz valer, ainda que de forma incipiente, os fundamentos de seu cinematógrafo:

Nesse filme, havia o clown Beby que era o ser mais inconcebível que se possa imaginar. Ele não interpretava absolutamente. Eu o deixava fazer o que quisesse. E é a partir desse momento que pensei que um filme não era feito do jogo dos atores, mas da sucessão de invenções (Ciment, 1996, p. 93-94).

Espécie de pintura ou escrita feita de imagens e de sons e não reprodução de interpretações de atores, vê-se por aí que as bases da arte de Bresson, em franco confronto com o teatro, estavam já plantadas desde o início, a partir mesmo de um filme que se enquadrava, bem ou mal, num gênero que primava originalmente pela “teatralidade”.

Por certo, as relações entre o cinema e o teatro não se reduzem à interpretação de atores, embora se encontre aí, sem dúvida, a tônica das restrições que o cinematógrafo enquanto tal reservava à arte dramática. Dessas restrições, pouco bastou para se chegar a inferir sobre a hostilidade irrestrita de Bresson contra o teatro tomado em si mesmo, o que constitui, é evidente, uma falácia. Num certo sentido, pode-se até arriscar-se a dizer que o cinematógrafo de Bresson, queira ou não, se acha mais próximo do teatro do que ele mesmo talvez imaginasse; assim como é possível também dizer que a “desdramatização” das imagens, como notamos a respeito do choro, não implica que seus filmes sejam isentos de “drama”, contanto, é verdade, que se precise aqui o sentido dessas noções. Expliquemos.

Do ponto de vista do que se poderia chamar de uma psicologia do espectador, uma peça de teatro, mesmo imperfeitamente interpretada, teria o poder de proporcionar a seu público, baixadas as cortinas, uma satisfação de um grau e de uma natureza tal, que um filme de cinema, ainda que estrelado por grandes atores, seria,

por sua conta, incapaz de propiciar aos seus espectadores. É como se o teatro fizesse brotar algo como uma “consciência” em oposição a essa espécie de “desencanto” gerado pelo cinema ao acender das luzes. Essa constatação feita por Bazin tem todo o interesse uma vez que explicaria, em grande medida, a sobrevivência do teatro ao cinema, contrariando aqueles que, como Marcel Pagnol, previam a inexorável substituição do palco pela tela. Rosenkrantz observava, assim, a distinção capital entre a *oposição* verificada na plateia do teatro e a *identificação* ocorrida nas salas de cinema:

[...] os personagens da tela são naturalmente objetos de identificação, enquanto os do palco são muito mais objetos de oposição mental, pois a presença efetiva deles lhes dá uma realidade objetiva e, para transformá-los em objetos de um mundo imaginário, a vontade ativa do espectador deve intervir, a vontade de abstrair a presença física deles. Tal abstração é fruto de um processo de inteligência que só se pode pedir a indivíduos plenamente conscientes (Bazin, 1991, p. 143).

Visto desse modo, o teatro exigiria uma inteligência ou uma consciência ativa de cada um de seus espectadores, movida por uma vontade de se opor à presença em carne e osso dos atores, sem a qual a peça deixaria mesmo de existir. Tal seria, portanto, o comprometimento requerido a quem assiste ao teatro, o esforço que lhe é imposto para que ele se torne simplesmente possível: esquecer-se do ator para ver surgir o herói. Era só o que pedia *A dama das camélias*, matar Sarah Bernhardt para dar vida a Marguerite Gautier.

Em contrapartida, no cinema, como também no romance, a embriaguez ocasionada pela identificação com os personagens se daria na forma de uma inclinação natural, caracterizada, se não por uma completa passividade, pelo menos a expensas de um menor esforço, uma vez que não se impõe nesse caso aquela vontade ativa de abstração demandada pelo espetáculo teatral. Todavia, a diferença entre essas duas atitudes mentais, oposição e identificação, não pode ser elucidada levando-se em conta somente a presença física do ator

no primeiro caso e sua ausência no segundo. Como observa Bazin, essa noção mesma de “presença”, que constitui para muitos o traço distintivo, a própria essência do fenômeno teatral, recebe um golpe nada desprezível com o aparecimento da fotografia e, sobretudo, do cinema. Como veremos, a gênese automática da imagem fotográfica vem subverter a própria natureza da imagem e de suas relações com o “real”, abalando a convicção de uma alternativa exclusiva entre dois termos: menos que uma presença em carne e osso, como o próprio pleonasma faz ressaltar, mas mais que uma pura ausência associada tão-somente a uma maior ou menor semelhança.

Não se pode, portanto, invocar uma irredutível “presença” do ator como fator determinante da diferença entre teatro e cinema, tampouco encontrar nessa noção discutível a raiz da disparidade das disposições psicológicas provocadas por cada um deles. Do contrário, a questão estaria liquidada e um fosso intransponível separaria, de uma vez por todas, o palco da tela. Mas, fato é que o teatro pode dispor de meios que facilitem sobremaneira a identificação com seus personagens e, inversamente, o cinema pode, por sua vez, suscitar uma consciência ativa que o faz se aproximar da oposição proporcionada pelo teatro. Ora, é justamente sob esse aspecto que o cinematógrafo de Bresson se avizinha daquilo mesmo que, por princípio, pretende se afastar. Pois, em seus filmes, Bresson não só não procura fazer com que o público se identifique com seus personagens, como torna, além disso, essa identificação impossível⁶. Como observa Bergala (1983, p. 8) a respeito de *O Dinheiro*, Bresson, de maneira análoga aos personagens que põe em ação, se fecha a toda e qualquer negociação com seu espectador: pode-se dizer que entrar em seus filmes “não poderia ser um direito que o espectador compra ao mesmo tempo que seu ingresso. Que ele não impede que o espectador entre em seu filme, mas que lhe é preciso não entrar para poder entrar”. Ou, como veremos, que lhe é preciso perder-se

6

É o que diz Truffaut (1989, p. 228) a respeito de *Un condamné a mort s'est échappé*, mas o mesmo se aplica, notadamente a partir desse filme, a todos os demais.

nele para ter acesso a ele. A recusa do jogo teatral de atores, o registro dos sons e o regime das vozes, a fragmentação dos corpos e do espaço, a montagem e o ritmo dos planos, tudo, enfim, que compõe esse estilo único conspira para dificultar e, no limite, impedir a identificação apaziguadora produzida pelo cinema. Mas, em assim procedendo, o cinematógrafo mune-se de meios que o tornam capaz, como poucos, de excitar a consciência de seus espectadores, de forçá-los mesmo a pensar, de provocar algo análogo à oposição produzida pelos atores no palco. Segundo essa perspectiva, através de meios não teatrais e mesmo antiteatrais, o cinematógrafo acaba indiretamente por se aproximar do teatro. De Bresson se pode dizer o mesmo que Rohmer já afirmava sobre Jean Renoir: ele "é o menos teatro de todos os cineastas, aquele que vai mais longe na crítica do teatro, e ao mesmo tempo aquele que é o mais próximo dele" (Rohmer, 2004, p. 33-34).

Vemos, portanto, que a desdramatização operada pelo cinematógrafo, entendida aqui como renúncia da interpretação teatral de atores, por si só não garante a cisão completa, a independência tão desejada por Bresson de sua arte em relação ao teatro. Por outro viés, ela também não basta para que seus filmes se tornem isentos de todo e qualquer tipo de drama, e isso, não por causa de alguma singularidade inerente ao seu cinematógrafo, mas antes, em virtude da própria natureza do cinema. Como bem nota Bazin (1991, p. 145), "só há teatro do homem, mas o drama cinematográfico pode dispensar atores" e, desse modo, existem filmes nos quais "o ponto de apoio da alavanca dramática não está no homem, mas nas coisas". É precisamente segundo essa tendência que parecem se inclinar os filmes de Bresson.

Que se tome como exemplo a antológica sequência inicial de *Une Femme Douce*: após a passagem dos créditos sobre a filmagem noturna de uma rua movimentada de Paris, vemos em primeiro plano a porta envidraçada de um cômodo; uma mão a abre girando a maçaneta e no interior da peça adentra uma mulher da qual não

vemos senão parte de suas costas e não ouvimos senão o som de seus passos – tudo leva a crer que é uma empregada já de certa idade, o que será mais tarde confirmado; no plano seguinte, através da abertura de uma porta-balcão branca, se descortina, tal qual um palco, a varanda do apartamento (sabemos que ela está situada num andar superior pelo plano de fundo composto de outros prédios); nessa varanda, uma cadeira de balanço está a oscilar freneticamente ao lado de uma mesa que tomba com violência ao chão, levando consigo um prato e um vaso de flores que se encontravam sobre o tampo; ao barulho intenso da queda desses objetos se segue o da freada brusca de um carro; a empregada, sempre de costas, aperta o passo e estanca defronte dessa mesma varanda; em seguida, há uma tomada externa onde a câmera acompanha, em *contra plongée*, uma echarpe branca flutuando lentamente em sua queda (enquanto isso, ouvem-se novas freadas de carro); por fim, já ao nível do chão, vemos várias pernas a circundar o corpo inerte de uma jovem na calçada; estendida de bruços, um filete de sangue escorre de sua cabeça. É assim que Bresson se propôs a filmar o trágico suicídio de sua heroína: na ausência completa de qualquer jogo de atores. Seria preciso dizer mais: na ausência quase completa da própria presença humana, de cujos corpos vemos somente algumas partes, mãos, dorsos, pernas, pés, nunca os rostos. Por outro lado, é nos objetos que se concentra praticamente toda a ação: o balanço da cadeira, o tombar da mesa, a echarpe esvoaçando. É como se eles fossem providos de uma vida autônoma, em pleno contraste com o corpo defunto da jovem mulher. E então, logo descobrimos de onde provém todo o drama: justamente das coisas e não dos homens; são elas que “encenam” o suicídio como um derradeiro vestígio ou como um último suspiro e não a própria protagonista desse ato final – ato desdramatizado, na medida em que prescinde do jogo de atores, mas de forma alguma isento de drama, posto que ele emana, agora, do jogo intenso das coisas. “O real”, diz Bresson, “não é dramático. O drama nascerá de uma certa evolução de elementos não dramáticos” (NC, 75).

O mesmo poderíamos dizer sobre o papel conferido aos objetos em *Un condamné a mort s'est échappé*. Aqui também, todo o drama, dessa vez o drama da evasão, se encontra menos na interpretação de atores do que na transformação ou, como diz Rohmer (1997), no “milagre dos objetos”: uma pequena corda e um lenço como um meio de transporte; um alfinete para abrir as algemas; um lápis como meio de comunicação; uma colher transformada em cinzel para a desmontagem da porta; o arame da armação da cama e tecidos para a confecção das cordas; a moldura da lanterna da cela para a feitura dos ganchos. A respeito da sequência do filme em que Fontaine mata a sentinela, Bresson faz o comentário seguinte:

[...] O tema não está nessas mãos que estrangulam; ele está alhures, nessas correntes que passam. Nesse momento, os objetos são – é bem curioso – muito mais importantes que os personagens. O terraço no alto, esse muro, essa escuridão, o barulho do trem são mais importantes ainda do que aquilo que se passa. Os objetos e os ruídos são então, num sentido místico se você quiser, em comunhão íntima com o homem, e é muito mais grave, mais importante que as mãos que estrangulam uma sentinela (Propos [...], 1957, p. 8).

François Leterrier, o intérprete do personagem principal do filme, tem, pois, toda razão ao declarar que também os objetos deveriam ser citados nos créditos, tamanha a importância que assumem nessa obra extraordinária.

Essa cela, essas barras, essa porta e essas algemas, são, em primeiro lugar, um toco de lápis, um alfinete, uma colher afiada no solo que as vencem. E o sinistro corredor entre as muralhas, é uma corda trançada com pano do colchão que o transpõe. Os objetos temperam a obstinação do prisioneiro com sua estranheza plástica, alguns dirão metafísica. É por eles, mais que pelo jogo do intérprete, que um ‘mundo’ é conduzido à existência. Dever-se-ia citá-los nos créditos (Leterrier, 1956 *apud* Sémolué, 1993, p. 78).

Cumpre notar, entretanto, que os objetos nem sempre desempenham assim tão claramente seu papel e nem tampouco de modo homogêneo em todos os filmes de Bresson. Wagner (1960, p. 49-50) destaca que a importância dos objetos na obra bressoniana não está dada desde o início, mas se revela de forma crescente no que se poderia chamar de processo de “objetivação” do homem:

O objeto, após estar totalmente ausente no começo da obra, impregna o homem até devorá-lo. Explico-me: nos dois primeiros filmes, os objetos não desempenham nenhum papel (embora em *Les anges du péché*, haja presença constante do cenário, e Bazin sublinhe o caráter catalisador dos objetos em *As damas do Bois de Boulogne*). No *Diário de um padre*, o objeto faz sua aparição da maneira a mais concreta: é a lembrança em leitmotiv dessas grades e dessa garrafa de vinho que acabam sendo a panóplia obsedante do herói. Ao mesmo tempo, Bresson impõe a seus intérpretes essa voz branca, essa dicção neutra, impessoal, objetiva. Em *Le Condamné à mort s'est échappé*, nós subimos um degrau: o objeto não acompanha mais o herói, ele o prolonga, ele está na extremidade de sua mão. Ele se torna o instrumento mesmo de sua libertação. A pequena colher faz parte da anatomia mesma de Fontaine. Em *Pickpocket*, o círculo se fecha: o objeto, o instrumento torna-se a própria mão do homem. Como Fontaine afiava sua colher, Michel treina seus dedos para se tornarem ágeis. O homem se fez objeto.

Poder-se-ia acrescentar ainda o caso singular de *Lancelot do Lago* no qual presenciamos também algo como uma fusão entre o homem e o objeto, onde os cavaleiros não mais se distinguem de suas armaduras, onde não mais sabemos dizer se são mesmo os homens que as animam ou o contrário:

[...] o detalhe de uma joelheira, de um elmo, de uma luva não está lá para deixar adivinhar o corpo do cavaleiro que os anima. Ao contrário, dir-se-ia que o cavaleiro torna-se exclusivamente essa carapaça – ou o fragmento dessa carapaça (Vitoux, 1974, p. 72).

Gracq (1997, p. 56) conta que, em seu projeto inicial, vinte anos antes de sua realização, Bresson imaginava uma conclusão diferente para o seu filme sobre a lenda arturiana: no campo da batalha final coberto de armaduras, "uma jovem camponesa, ao cair da noite, vagueia entre os corpos estendidos e, movida por uma curiosidade triste, levanta a viseira de um elmo: a armadura está vazia". Desta vez, pode-se dizer que é o objeto que se fez homem.

Em *O Dinheiro*, o plano em que Yvon conversa pela primeira vez com a mulher de cabelos grisalhos ilustra bem, a nosso ver, a dimensão que as coisas tomam, pelas mãos de Bresson, correlativamente aos próprios personagens: entre ambos vemos se interpor sobre a mesa, de modo quase acintoso, por assim dizer, parte de uma bacia, um bule de metal e outro de porcelana como que rivalizando, de igual para igual, com o rosto do personagem em meio à sua refeição. Como já observava Ayfre (1957), em Bresson, "os próprios rostos não são senão objetos dentre outros, objetos privilegiados sem dúvida, mas que estão lá sobretudo por seu caráter concreto, singular, e não por sua expressividade." E ainda com relação a esse filme, o fato inédito de ter sido escolhido, precisamente, o nome de um objeto como título – e, aliás, não um objeto qualquer, mas aquele que, em certa altura, é definido como "deus visível" – parece coroar essa tendência, cada vez mais forte nos filmes de Bresson, em acentuar o peso das coisas. Aliás, o dinheiro, como objeto privilegiado, sempre associado às mãos que o manuseiam e o fazem circular, marca sua presença explícita em vários momentos da obra, e isso, já desde cedo. Em *Pickpocket*, em função da atividade mesma do protagonista, ele aparece inúmeras vezes: logo no início, na sequência do jôquei; em seguida, na delegacia de polícia; na visita de Michel à sua mãe, entregando dinheiro nas mãos de Jeanne; no banco, onde sua tentativa de furto é malograda; na célebre sequência na estação de trem; no táxi, momentos antes de sua viagem; em seu auxílio à Jeanne, abandonada pelo pai de sua filha; e, por fim, em seu retorno ao jôquei quando é preso. Em *A Grande Testemunha*, a imagem do

dinheiro aparece pelo menos em quatro oportunidades: na fusão de um plano em que Gérard recolhe as moedas da venda dos pães em uma bolsa, para outro plano em que seu patrão as despeja dentro de uma gaveta; ao final do baile dos adolescentes em homenagem a Arnold, quando um homem manuseia um bolo de notas como pagamento ao proprietário do bar pelos estragos provocados; na casa do mercador de grãos, interpretado por Pierre Klossowski, quando o avaro paga por Marie; e, por fim, perto da conclusão do filme, quando Gérard agita moedas de ouro dentro de uma caixa a serem usadas no contrabando. Em *Mouchette*, vemos o pai alcoólatra da heroína receber o pagamento pela entrega das bebidas, dobrando as notas lentamente e colocando-as no bolso entre um gole e outro; e após lavar os copos, num dia de festa, desta vez é ela própria quem recebe o pagamento pelo seu trabalho, entregando as moedas a seu pai. Não é preciso lembrar, *Une femme douce* tem como cenário principal uma loja de penhores, oportunidade não desperdiçada por Bresson para fazer desfilarem uma variedade de objetos sendo trocados por dinheiro: uma joia, um jogo de compasso, uma máquina fotográfica, uma piteira, um crucifixo, uma caneta.

Exemplos não faltam, portanto, para atestar a filiação de Bresson ao “partido das coisas”; eles são por demais evidentes e se encontram espalhados, em maior ou menor grau, por toda parte em seus filmes. Inútil também dizer que a ação dos objetos, nós podemos localizá-la, com uma carga ainda maior de dramaticidade, em várias outras produções. Hitchcock nos fornece exemplos notáveis em vários de seus filmes: assim, a brasa do cigarro em *Janela Indiscreta*, o baú e a corda em *Festim diabólico*, os óculos e o isqueiro

SUMÁRIO

- 7 Existe, de fato, uma admiração mútua entre Bresson e Ponge, tal como o próprio cineasta a confirma em uma de suas entrevistas: “Ele me escreveu cartas extraordinárias sobre meus filmes e sobre cinema. Eu amo seu amor pelos objetos, pelas coisas inanimadas” (Ciment, 1996, p. 100). Do mesmo modo, essa primazia dada aos objetos aproxima Bresson do *Noveau Roman*. Apesar de não fazer menção explícita a esse respeito, é, talvez, significativo o fato de o escritor francês Claude Ollier, um dos integrantes do “movimento”, ter feito uma breve aparição em *Une femme douce* no papel do médico.

em *Pacto sinistro*, os pratos em *O homem que sabia demais*. Por sua vez, as chamadas “naturezas mortas”⁸ dos filmes de Ozu logram alcançar um sentido quase metafísico e, seguramente, raras são as imagens do cinema que conseguem ser tão pungentes sendo ao mesmo tempo tão banais como aquela de uma maçã sendo descascada na sequência final de *Pai e filha*. Não obstante, como veremos noutra parte, não é o objeto em si e nem o que ele supostamente significa na ação do filme, aquilo com que se preocupa Bresson, mas sim, o aparecer das coisas, sua manifestação ou seu vir-a-ser em sua realidade bruta a mais elementar.

Se está claro que essa virtualidade em relação aos objetos ou essa dramaturgia das coisas só pode ser realizada no cinema e não no teatro, é porque este, por essência, como Bazin nos ensina uma vez mais, não pode ser concebido independentemente de um “lugar dramático” que se distingue da natureza:

Não poderia haver teatro sem arquitetura, seja ela o átrio da catedral, as arenas de Nîmes, o palácio dos Papas, o tablado, o hemiciclo, como decorado por um Bérard delirante, do teatro de Vincence, ou o anfiteatro rococó de uma sala dos bulevares. Interpretação ou celebração, o teatro não pode por essência se confundir com a natureza, sob pena de se dissolver e cessar de existir. Fundado na consciência recíproca dos participantes em presença, ele precisa opor-se ao resto do mundo como a interpretação à realidade, a cumplicidade à indiferença, a liturgia à vulgaridade do útil. A roupa, a máscara ou o disfarce, o estilo da linguagem, o proscênio concorrem mais ou menos para essa distinção, porém seu signo mais evidente é o palco, cuja arquitetura variou sem, no entanto, deixar de definir um espaço privilegiado, real ou virtualmente distinto da natureza (Bazin, 1991, p. 146).

SUMÁRIO

Para essa distinção contribuem ainda as paredes do palco, ou seja, o cenário, ao circunscrever, como parte integrante da arquitetura cênica, um espaço fechado inteiramente voltado para o interior, centrípeto, destituído de além. E é precisamente por impossibilitar, dessa maneira, um infinito espacial que o infinito do teatro só pode ser o da “alma humana”:

Cercado por esse espaço fechado, o ator está no foco de um espelho côncavo duplo. Da sala e do cenário convergem nele o ardor das consciências e as luzes da ribalta. Mas esse ardor em que ele queima é também o de sua própria paixão e de seu ponto focal; ele acende em cada espectador uma chama cúmplice. Como o oceano na concha, o infinito dramático do coração humano ressoa e repercute entre as paredes da esfera teatral. Por isso, essa dramaturgia é de essência humana, o homem é sua causa e tema (Bazin, 1991, p. 148).

É, portanto, em função da essencial “artificialidade” de seu espaço, dessa sua distinção em relação à natureza, e não apenas em razão da “presença” de seus personagens, que o teatro demanda uma consciência ativa, uma vontade ou um esforço de abstração por parte de seu público. Mas é também por causa dessa heterogeneidade em relação ao mundo, obtida através do estabelecimento de um lugar privilegiado, que todo o drama teatral só pode ser de natureza humana e alcançado tão-somente pelo desempenho dos atores.

No cinema, a tela não delimita um espaço fechado orientado para o interior como o fazem o cenário e o palco do teatro, mas age, segundo Bazin (1991), como uma máscara ou uma janela que deixa à vista apenas uma porção de um espaço aberto que se confunde com a própria natureza exterior. Trata-se, pois, de um espaço centrífugo que se estende ao infinito, transbordando os limites mesmos da tela. Como observa Bazin, quando um ator de teatro se retira da cena, sabemos bem que ele se dirige para o seu camarim; no cinema, quando o ator escapa de nosso campo visual, sentimos que ele continua a existir, idêntico a si mesmo, em outro lugar não

delimitado pela tela⁹. O cenário do cinema não tem bastidores, ele é o próprio mundo que continua a existir além da sala escura e por essa razão o foco dramático não tem de advir necessariamente do homem e nem a partir exclusivamente da interpretação de atores. Donde se pode perceber todo o desafio envolvido na adaptação de uma peça teatral ao cinema: conseguir transpor um texto adequado a um determinado sistema dramático para um outro bem diferente; como ponto de partida, um sistema constituído por um espaço fechado voltado unicamente para o interior, centrado exclusivamente na interpretação dos atores; como ponto de chegada, um outro sistema, quase às antípodas, desenvolvido a partir de um espaço que se abre para o exterior ou para o universo, do qual o homem faz parte, sem dúvida, sem ser necessariamente seu centro. É a capacidade ou a incapacidade de perceber e de realizar essa transposição espacial que explica, de acordo com Bazin, o fracasso generalizado do chamado "teatro filmado" e que confirma de outra parte a genialidade de um Orson Welles em suas adaptações de Shakespeare.

Por razões distintas embora não muito distantes, Panofsky (2005, p. 348-349) vai chegar a essa mesma conclusão, observando que bem cedo se percebeu que a imitação do espetáculo teatral era tudo o que o cinema devia evitar, sendo-lhe necessário, por sua vez, desenvolver suas "possibilidades originais e específicas" definidas, segundo ele, como "dinamização do espaço" e "especialização do tempo":

[...] tudo o que existe no espaço, mesmo as paredes de um aposento ou o rochedo de Gibraltar pode e deve ser investido de uma aparência de movimento, enquanto tudo o que acontece no tempo, mesmo os pensamentos e os sentimentos nas almas dos homens, pode e deve ser tornado visível.

9 Bonitzer (1999, p. 69), ao contrário, não assume essa distinção: "[...] o fenômeno que descreve Bazin não é de nenhuma forma próprio ao cinema: quando, no teatro, um personagem sai de cena, nós admitimos igualmente que ele continua a existir 'idêntico a si mesmo' numa antecâmara adjacente ou alhures, e quando Horácio mata Camila nos bastidores, ele não cessa de ser Horácio por isso".

Em outras palavras, na experiência estética do cinema, tudo está em movimento: o espectador, em primeiro lugar, na medida em que “seu olho se identifica com as lentes da câmera que muda permanentemente de direção”; da mesma forma, o espaço que é apresentado, no qual não somente os corpos se movem como também ele próprio, “aproximando-se, recuando, girando, dissolvendo-se e recristalizando-se” segundo o movimento da câmera, dos cortes e da seleção das tomadas. No teatro, ao contrário, o espaço é estático, sendo fixo o espaço representado no palco tanto quanto fixada a relação espacial estabelecida entre quem assiste e o espetáculo que tem diante de si: “O espectador não pode deixar o lugar, e o cenário não pode mudar durante um ato”. Em contrapartida, o tempo e o meio de emoção são transmissíveis no teatro pela interpretação do ator, podendo ser reduzida tão-somente às suas palavras, independentemente do espaço visível e do movimento. Assim, “Hamlet pode dizer o seu famoso monólogo deitado num canapé no meio da cena, sem fazer nada e apenas vagamente discernível ao espectador e ouvinte”, e no entanto, produzir “a mais intensa ação emocional”. No cinema, essa independência é impossível, sendo aquilo que ouvimos “inextricavelmente fundido com o que vemos”, segundo o que Panofsky (2005, p. 351) chama de “princípio de coexpressibilidade”. Por outro lado, como já acompanhamos com Bazin, é essa mesma inexorável e singular espacialização visível do cinema que lhe garante a capacidade de criar uma dramatização por intermédio das coisas, podendo mesmo dispensar a interpretação teatral levada a cabo por um ator.

Tão importante quanto essa distinção operada com relação ao teatro, é aquela que tanto o crítico alemão quanto o crítico francês vão realizar entre o cinema e as artes plásticas, conduzindo-os, ambos, ainda que por caminhos diferentes, a posições semelhantes a respeito da relação complexa das imagens do cinema com o chamado “real” ou “realidade objetiva”. Para Panofsky (2005, p. 363), todas as “artes representacionais primitivas” – pintura e escultura, por exemplo – participam, em maior ou menor grau, do que ele

chama de “concepção idealística do mundo”, quer dizer, de um processo mediante o qual parte-se, não da realidade, mas de uma ideia para, em seguida, atualizá-la numa matéria:

O pintor trabalha numa parede ou numa tela vazia que organiza numa semelhança de coisas e pessoas de acordo com sua ideia (por mais que essa ideia tenha sido alimentada pela realidade); ele não trabalha com as próprias coisas e pessoas, ainda que parta de um modelo. O mesmo sucede com o escultor, com a sua massa amorfa de barro ou seu bloco de pedra ou de madeira não trabalhado; com o escritor, com a sua folha de papel ou seu ditafone; e até mesmo com o cenógrafo, com a sua seção de espaço vazia e aflitivamente limitada.

É somente o cinema que faz jus a uma concepção materialista do mundo, na medida em que “organiza coisas materiais e pessoas”, tendo, portanto, como meio, não uma matéria neutra, mas a “própria realidade física como tal”; daí seu essencial e particular realismo.

Sendo a imagem do cinema de natureza fotográfica e seu espaço definido por sua abertura para o universo, por sua homogeneidade em relação à natureza, por sua continuidade em relação ao mundo, torna-se claro que o realismo do cinema é igualmente essencial na concepção de Bazin. O que o leva, de pronto, a colocar o problema da ontologia da imagem cinematográfica (e fotográfica)¹⁰. Inserindo a fotografia e o cinema na história e na “psicologia” das artes plásticas, Bazin (1991, p. 21) lhes confere um papel redentor: eles seriam responsáveis por liberá-las “de sua obsessão pela semelhança”, de redimi-las de seu desejo pseudo-realista que culminou com a invenção da perspectiva, “pecado original da pintura ocidental”. Ora, essa redenção não foi obtida graças a uma maior semelhança alcançada pelo aperfeiçoamento técnico trazido pela fotografia, mas antes pela maneira inédita como isso se dava:

10

“Ontologia da imagem fotográfica” é justamente o título de um dos textos capitais de Bazin (1991, p. 19-26).

Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese (Bazin, 1991, p. 21).

Pois há uma diferença genética crucial da fotografia em relação à pintura e que constitui mesmo sua singularidade: a reprodução automática da realidade objetiva, isto é, a formação de imagens do mundo exterior sem a intervenção criadora do homem; uma "objetividade essencial" obtida mecanicamente através das "objetivas" da máquina fotográfica em oposição à subjetividade sempre presente em todo e qualquer outro meio de expressão artística. "Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que usufruímos de sua ausência" (Bazin, 1991, p. 22). É precisamente essa "gênese automática" ou essa "a-subjetividade" original da fotografia que acarreta uma mudança radical na percepção ou na psicologia da imagem: somos levados a crer necessariamente na existência do objeto que é assim "re-presentado", isto é, "tornado presente": "A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução [...] ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo" (Bazin, 1991, p. 22-24).

Ora, essas intuições de Bazin parecem demandar uma nova configuração da *mimésis* platônica, pelo menos daquela que se encontra na distinção entre duas espécies de artes imitativas tal como exposta no *Sofista* (235d – 236d). Pois, se numa extremidade há os *simulacros* que se afastam de tal forma do modelo a ponto de não mais poderem ser chamados de cópias, com a fotografia seria preciso acrescentar uma extremidade oposta onde as imagens, inversamente, se encontram tão próximas do modelo a ponto de se confundirem com ele. Como observa Deleuze a respeito da *mimésis* de Platão, entre o simulacro e a cópia se estabelece não uma diferença

de grau – o simulacro como cópia mais degradada do modelo – e sim uma diferença de natureza – a cópia como uma imagem dotada de semelhança, o simulacro constituído a partir de uma diferença (Deleuze, 1974, p. 263). Simetricamente, com Bazin nós podemos dizer que entre a imagem fotográfica e a cópia (imagem pictórica) não se estabelece uma diferença de grau – a fotografia como cópia mais semelhante do modelo –, mas uma diferença de natureza – a cópia dotada de semelhança, a imagem fotográfica constituída a partir de uma *identidade*. Entre a imagem fotográfica e aquela obtida através do retrato em pintura, não haveria somente uma diferença de grau relativa à maior ou menor semelhança a um ser ausente, mas, mais do que isso, uma diferença de natureza, tal como a que existe, por exemplo, entre o busto de uma personalidade e sua máscara mortuária. Nesse sentido, a imagem de um ser captado pela câmera é mais que uma imagem, é seu “vestígio”; ela traz consigo, mais que uma semelhança, uma identidade obtida por um processo que seria mais adequado assimilá-lo a uma “moldagem” (Bazin, 1991, p. 141).

É preciso admitir, entretanto, que essas análises iluminadoras de Bazin, se elas marcam, sem dúvida, o início da problematização de uma ontologia da imagem cinematográfica através de uma crítica à ideia de representação, elas não constituem seu termo final e nem estão isentas de dificuldades. Com efeito, não se pode negar uma ambiguidade ao se conceber uma imagem que se recusa a ser uma, sem, no entanto, poder deixar de sê-lo; que busca se confundir sem jamais conseguir se identificar plenamente com o objeto do qual continua a ser, malgrado ela mesma, uma imagem. Apesar de afastar-se significativamente da ideia de representação, recusando-se a pensar a fotografia através da relação de semelhança entre cópia e modelo, Bazin não parece, contudo, alcançar um rompimento completo e definitivo. A operação de identidade entre o objeto e a imagem fotográfica não se efetua sem restos, sendo a proximidade ontológica ou a “transferência de realidade” entre eles, considerada muito mais sob a perspectiva psicológica da crença no que é reproduzido do que

no sentido de alguma igualdade de essência. As noções de vestígio ou de moldagem, por mais que subvertam a relação mimética entre cópia e modelo, não impedem a distinção, ainda que de outra natureza, do objeto e de sua reprodução. Se podemos, de algum modo, continuar a diferenciar a imagem de seu original é porque subsiste ainda algum resíduo de representação a prevalecer entre eles.

Rendendo homenagens a Bazin e a Panofsky, e ao mesmo tempo, propondo-se a completar a tarefa de eliminar esse resquício representativo, o problema sobre a ontologia, não só da imagem cinematográfica, mas do próprio cinema, será recolocado por Stanley Cavell – um dos primeiros filósofos, se não o primeiro, a dedicar um livro inteiro à sétima arte, reservando-lhe mesmo um lugar de destaque no campo de suas investigações. Para ele, não é com o cinema e nem com a fotografia que um meio de expressão, rivalizando com a pintura, alcançaria, finalmente, a mais fiel reprodução da realidade, e isto simplesmente porque o cinema “*não representa absolutamente nada*” (Marrati, 2008), ou em outras palavras, porque seu vínculo singular com a realidade não pode ser pensado, de modo adequado, segundo a categoria da representação. “Uma fotografia não nos apresenta semelhanças com as coisas; ela nos apresenta, gostaríamos de dizer, as próprias coisas” (Cavell, 1999, p. 44). Com efeito, diante de uma foto de Greta Garbo, não dizemos que se trata de uma imagem semelhante à atriz, mas simplesmente, que “*é*” Greta Garbo. Por outro lado, não queremos dizer com isso, evidentemente, que nos encontramos frente a frente com a grande estrela de cinema em carne e osso.

Tais dificuldades para se notar um fato tão evidente sugerem que nós não sabemos o que é uma fotografia; nós não sabemos situá-la ontologicamente. Poderíamos dizer que não sabemos pensar a *ligação* entre uma fotografia e aquilo do qual ela é a fotografia. A imagem não é um retrato; não é exatamente uma réplica, nem uma relíquia, nem uma sombra, nem uma aparição, ainda que todos esses termos, que se apresentam naturalmente, tenham em comum com as fotos um traço marcante – a aura de história ou de magia que as envolve (Cavell, 1999, p. 44).

Se tais questões, como nota Cavell, não se colocam em relação à reprodução sonora, é porque estamos habituados a ouvir coisas que não nos são visíveis, enquanto que, ao contrário, nos parece um tanto estranho ver coisas que são invisíveis ou que não estão presentes: ora, tal é justamente o caso da fotografia. Há, portanto, uma ligação ou uma proximidade entre a foto e seu objeto que não tem equivalente em outros domínios. “Uma fotografia é, pois, uma fotografia *da* realidade (no sentido objetivo do genitivo): ela não nos fornece, da realidade, uma representação, nem uma reprodução, nem uma cópia ou uma matriz, mas, antes, uma *transcrição*” (Marrati, 2008, p. 52). Uma fotografia é, se assim podemos dizer, um modo de apresentação da realidade; da mesma forma, o que o cinema nos mostra não é uma reprodução, mas a própria realidade projetada numa tela, ou então mais precisamente, “uma sucessão de projeções automáticas do mundo” (Cavell, 1999, p. 109-110). Desse modo, o problema que se coloca para Cavell (1999, p. 42) é saber o que ocorre com a realidade quando ela é projetada sobre uma tela, e por extensão, o que se passa conosco, espectadores, quando olhamos o mundo assim apresentado. O automatismo da fotografia e do cinema, a objetividade ou a-subjetividade que caracteriza seu modo de produção, tal como Bazin já havia assinalado, é elemento fundamental do desenvolvimento teórico realizado pelo filósofo americano. É também seu principal argumento contra o emprego, para se pensar o cinema, da noção sempre subjetiva de representação, incompatível, portanto, com o automatismo cuja força reside precisamente no fato de dispensar o sujeito (Marrati, 2008, p. 53). Em virtude de sua essência automática assim entendida, o cinema nos permite, segundo Cavell, algo que a filosofia moderna havia decretado como sendo um sonho impossível, ou seja, uma percepção não subjetiva do mundo, um contato imediato com a realidade objetiva, nua e crua. “A filosofia moderna nos ensinou que é justamente isso

que está metafisicamente além de nosso alcance (seja pelas razões de Kant, de Locke ou de Hume) ou (como talvez diriam Hegel, Marx ou Nietzsche) além de nosso alcance metafísico” (Cavell, 1999, p. 151). Todavia, se há esse ceticismo moderno sustentado pela existência de uma subjetividade ou de uma interioridade a nos separar inelutavelmente da realidade objetiva exterior, o automatismo cinematográfico, ao nos dar acesso direto ao mundo sem a mediação contaminadora de um sujeito, não nos livra, entretanto, de um outro ceticismo, assentado, dessa vez, sobre outros pilares. Pois apesar de o cinema transgredir a interdição metafísica imposta pela filosofia moderna, a “conexão com o mundo não é, com isso restabelecida, pois um mundo que posso ver sem ser visto é um mundo do qual sou *excluído*” (Marrati, 2008, p. 55). O cinema, por seu automatismo, nos oferece a chance única de ver a realidade exterior objetivamente, e não representações subjetivas da realidade; no entanto, trata-se de um mundo que só pode ser visto, que não pode ser tocado, do qual estou irremediavelmente apartado, “um mundo à distância, sempre *diante* de mim e, portanto, fora do meu alcance” (Marrati, 2008, p. 56). É por essa razão que Cavell pode dizer, do cinema, que ele é uma imagem movimento do ceticismo, sugerindo, assim, uma nova maneira de se entender sua modernidade.

Essa ideia de uma objetividade ou de uma “neutralidade” da câmera, garantida pela captura mecânica das imagens, tal como Cavell a sustenta seguindo os rastros de Bazin, não deixou, é claro, de ser questionada, fomentando mesmo certa polêmica, pelo menos no interior do cenário francês¹². De um lado, os que denunciavam o caráter ideológico do aparelho cinematográfico por produzir um código perspectivo herdado do *Quattrocento*, tornando, assim, impossível qualquer vínculo objetivo da câmera com o real. De outro lado, os partidários da neutralidade do aparelho cinematográfico por reproduzir mecanicamente a percepção ocular natural, a câmera

12 Como mostra Provoyeur (2003), uma série de artigos debateu esse problema nos anos setenta: Schefer (1970), Comolli (1970), Lebel (1970) e Baudry (1970).

sendo então capaz de registrar objetivamente o real. Como bem observa Bonitzer (1985, p. 12-13) em sua análise crítica, uma dezena de anos após seu surgimento, o debate trazia já marcas evidentes de envelhecimento nos termos em que era posto: com efeito, a tarefa de determinar o caráter ideológico ou não da câmera, tão relevante noutros tempos, havia deixado de suscitar as mesmas paixões, e numa época posterior marcada por “um subjetivismo sem freio”, a divulgada objetividade do aparelho de cinema tornava-se decerto algo um pouco mais difícil de aceitar e de compreender. Todavia, por mais datada e equivocada que se apresentasse, a polêmica trazia à tona um problema fundamental que o cinema jamais cessou de colocar e recolocar, ou seja, aquele da produção de imagens em sua relação com o real.

Ora, esse problema Deleuze o enfrenta, em seus livros consagrados ao cinema, caminhando também em direção a uma concepção “metafísica” do cinema, recusando-se igualmente a pensá-lo em termos de representação. O fato de recorrer ao pensamento de Bergson nessa tarefa parece ser, a princípio, bastante compreensível, uma vez que é a *Evolução Criadora*, pelo que se tem notícia, o primeiro livro de filosofia a abordar, numa extensão considerável, o cinema então nascente. Porém, o que essa aproximação tem de surpreendente é que Bergson, nesse mesmo livro, apropria-se do cinema não para enaltecer o surgimento de uma nova arte, mas ao contrário, para denunciá-lo como o promotor ilustre de um erro ou de uma ilusão fundamental: aquela que consiste, como ele mesmo diz, “em acreditar que é possível pensar o instável por intermédio do estável, o movente por meio do imóvel” (Bergson, 1964, p. 270). Trata-se, na verdade, da mais velha ilusão, inerente à própria condição humana e sobre a qual se constitui tanto a percepção natural quanto a inteligência, isto é, nosso contato com o mundo, nossa capacidade de conhecê-lo, de agir sobre as coisas, de reagir a elas e de transformá-las. É por isso que essa ilusão se encontra na base de toda tentativa de reconstituição do movimento conhecida pela

história do pensamento. Ou melhor dizendo, de toda falsa reconstituição do movimento, como nos adverte Bergson, na medida em que sempre se buscou realizá-la a partir da confusão com o espaço percorrido, infinitamente divisível. E isso, desde os primórdios, como o testemunham os famosos paradoxos de Zenão. O erro sempre consistiu, de acordo com Bergson, em pensar o movimento como uma sucessão de instantes, em si mesmos imóveis, num tempo homogêneo que se confundiria, assim, com o espaço percorrido.

Na Antiguidade, isolavam-se certos instantes ou momentos privilegiados com os quais se acreditava dar conta não só do movimento de deslocamento de um corpo – a física aristotélica, por exemplo, através dos conceitos de “baixo” e de “alto”, ou de “lugar próprio” e de “lugar alheio” –, como também da própria metafísica antiga – as formas ou ideias de Platão e de Aristóteles como momentos privilegiados da história das coisas a exprimir sua essência, sendo o resto preenchido pela mera passagem de uma forma a outra (Bergson, 1964, p. 320).

Na época moderna, assistimos a uma renovação ou mesmo a uma revolução nas ciências da natureza e nas matemáticas, cuja ideia diretriz, segundo Bergson, foi a de pensar o movimento não mais através de instantes privilegiados como na Antiguidade, mas a partir do que ele define como “instante qualquer”. A verdadeira ciência do movimento, de acordo com o pensamento moderno, é aquela que determina, para qualquer instante do tempo, a posição do corpo no espaço; em outras palavras, o movimento de um corpo só é devidamente conhecido quando sabemos dizer em que ponto do espaço ele se encontra em qualquer um de seus momentos, ou seja, em um instante qualquer de seu trajeto. Assim, se a grande descoberta de Galileu foi uma lei que relacionava o espaço percorrido por um corpo em queda ao tempo gasto para realizá-lo, através dessa relação tornava-se possível determinar a posição desse corpo em qualquer um dos momentos de sua queda. Do mesmo modo, a essência da geometria cartesiana residia no fato de definir uma

curva plana pelo movimento de um ponto sobre uma reta móvel deslocando-se ao longo do eixo das abscissas, sendo possível a partir daí, a partir da equação da reta assim obtida, indicar a posição desse ponto em qualquer momento de seu trajeto. Ora, se o cinema figura como o último rebento dessa linhagem nobre, é porque compartilha plenamente dessa concepção do movimento trazida pela revolução científica moderna. Pois o mecanismo cinematográfico pode ser resumido a uma sequência de instantâneos, em si mesmos imóveis, cuja sucessão seria obtida pela equidistância dos fotogramas alcançada pela perfuração da película (invenção de Edison), impulsionados através de garras (invenção de Lumière) reguladas por meio de um movimento, uniforme, impessoal e abstrato localizado no aparelho de projeção. Dessa maneira, o cinema é um sistema que reproduz o movimento à maneira moderna, ou seja, em função do instante qualquer, constituindo-se, aos olhos de Bergson, como um caso exemplar da falsa reconstituição do movimento:

Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características dessa realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse mesmo devir. Percepção, inteligência, linguagem procedem em geral assim. Quer se trate de pensar o devir ou de o exprimir, ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior (Bergson, 1964, p. 298-299).

O que faz o cinema não é senão reproduzir um mecanismo montado a partir de uma ilusão que falseia a realidade movente, e do qual depende tanto nossa percepção quanto nossa inteligência. Mas, como observa Deleuze, da artificialidade dos meios não se pode concluir necessariamente a artificialidade do resultado. Que o cinema opere por meio de uma sucessão de imobilidades (fotogramas), ou seja, através de uma falsa reconstituição do movimento, isto não implica que aquilo que encontramos reproduzido na tela seja um falso movimento. Pelo

contrário, é justamente por reproduzir a ilusão que o cinema torna-se mesmo capaz de corrigi-la. O que ele nos oferece não é um fotograma se sucedendo a outro a certa velocidade, mas “uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem média enquanto dado imediato” (Deleuze, 1985, p. 10-11). O que o cinema produz não é, portanto, uma imagem a qual se acrescentaria o movimento, mas imediatamente, uma imagem que seria o próprio movimento, uma verdadeira reconstituição do movimento, numa palavra, uma “imagem-movimento”.

Trata-se, como quer Deleuze, daquela mesma prodigiosa invenção bergsoniana do primeiro capítulo de *Matéria e memória*, que colocava em xeque os pressupostos de uma psicologia tradicional derivada do dualismo cartesiano¹³. Pois, com Bergson, assistimos a abolição dessa oposição moderna entre um mundo físico e um mundo psicológico: a imagem deixa de ser uma representação localizada no interior de uma consciência, radicalmente separada e distinta da matéria em movimento constitutiva de uma realidade objetiva exterior. Ao contrário, ela se funda, enquanto imagem-movimento, sobre uma tripla identidade: da imagem, do movimento e, por conseguinte, da matéria (Deleuze, 1985). Assim, de acordo com essa apropriação deleuziana de Bergson, as imagens não são mais “o duplo das coisas”, “elas são as

13 Dualismo nascido da cisão do mundo em dois mundos e que já se encontrava preparado, de acordo com Husserl, na física de Galileu, pois em seu projeto de operar a matematização da natureza, devia abstrair dos corpos tudo o que se relacionava com o espírito, abrindo, dessa maneira, um novo campo: um mundo subjetivo ou um “mundo do psicológico”. “Galileu, no olhar que dirige sobre o mundo a partir da geometria e a partir do que aparece como sensível e matematizável, faz abstração dos sujeitos enquanto pessoas, portadores de uma vida pessoal, abstração de tudo o que pertence ao espírito em qualquer sentido que seja [...]”. Dessa abstração resultam coisas puramente corporais, mas consideradas, entretanto, como realidades concretas e tematizadas em sua totalidade como formando um mundo. Pode-se bem dizer que é somente com Galileu que a ideia de uma natureza enquanto *mundo-de-corpos realmente separado e fechado sobre si* vem à luz. [...] É manifesto que por aí mesmo se acha igualmente preparado o *dualismo* que logo aparecerá em Descartes.[...] nós devemos, agora, tomar uma clara consciência do fato de que a concepção de uma nova ideia da “natureza”, enquanto mundo-de-corpos separado, realmente e teoricamente fechado sobre si mesmo, traz logo com ela uma mutação completa da ideia de mundo absolutamente falando. O mundo se dissocia, por assim dizer, em dois mundos: natureza e mundo-do-psicológico [...]” (Husserl, 1976, p. 69-70).

próprias coisas”; e como consequência lógica disso, o cinema deixa de ser unicamente “o nome de uma arte”; para se tornar “o nome do mundo” (Rancière, 2001, p. 147-48). Ele nos dá acesso, portanto, à própria realidade enquanto movimento puro, identificado tanto à imagem quanto à matéria, algo que nem a percepção natural, nem nossa inteligência, em função da ilusão que as funda, são capazes de proporcionar¹⁴.

Em suas *Notas*, Bresson subscreve, à sua maneira, essa ideia de uma metafísica da arte cinematográfica. Também para ele, a percepção natural está longe de nos restituir a realidade: “O real que chega ao espírito já não é mais real. Nosso olho pensante demais, inteligente demais” (NC, 64). Ou então, se ainda podemos chamar de real aquilo que a percepção nos entrega, seria preciso acrescentar que se trata de um real “deformado por nossa memória e por falsos cálculos” (NC, 64). Aqui, Bresson parece retomar, por sua conta, a “interdição metafísica” que, como vimos, Cavell já diagnosticava na filosofia moderna. No entanto, ao lado desse real que não chega verdadeiramente a ser um, Bresson discrimina outro tipo: “O real bruto registrado tal qual pela câmera” (NC, 64); parecendo fazer alusão, dessa vez, à objetividade alcançada pelo automatismo do aparelho cinematográfico, tal como pressupunha Bazin. Com efeito, “capturar o real” ou “pedaços do real”, é assim que Bresson define, amiúde, o ato de filmagem. Ao ser questionado certa vez sobre o porquê de ter feito questão de rodar uma das mais célebres sequências de *Pickpocket* numa tumultuada estação de trem em pleno início de férias, Bresson respondia: “Para capturar somente o real”.

SUMÁRIO

14 De acordo com Deleuze, o grande projeto bergsoniano não se limitaria apenas a criticar a ciência como um modo de conhecimento inadequado para se pensar a duração, mas mais profundamente, consistiria em elaborar a nova metafísica da duração demandada pela ciência moderna e que a filosofia moderna foi por seu turno incapaz de fazê-lo. Assim, o cinema não somente seria responsável pela criação de uma percepção cinematográfica do movimento puro (imagem-movimento), como também teria um papel a cumprir na constituição dessa nova metafísica da duração (imagem-tempo), originando um pensamento propriamente cinematográfico (imagem-pensamento). Onde toda a importância filosófica do cinema para Deleuze.

Ora, esse esforço obstinado do cinematógrafo pela captura de pedaços do real parece se chocar com a censura que faz Bresson ao registro fotográfico, mera reprodução destituída de qualquer força criadora:

[...] a reprodução fotográfica do SÃO JOÃO BATISTA de Donatello ou da JOVEM COM COLAR de Vermeer não tem a força, o valor, nem o preço dessa escultura ou dessa tela. Ela não a cria. Ela não cria nada (NC, 19).

Seu filme terá a beleza, ou a tristeza, ou etc. que encontramos numa cidade, numa paisagem campestre, numa casa, e não a beleza, ou a tristeza, ou etc., que encontramos na fotografia de uma cidade, de uma paisagem campestre, de uma casa (NC, 58).

No entanto, para Bresson, o real capturado pela câmera por si só não traduz toda a realidade: "O real em estado bruto não produzirá sozinho o verdadeiro" (NC, 83). Mais ainda, o real, uma vez registrado na película é coisa morta assim como o filme na medida em que é transposto ao papel:

De duas mortes e de três nascimentos. Meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas e os objetos reais que eu utilizo, que são mortos na película, mas que, colocados numa certa ordem e projetados sobre uma tela, se reanimam como flores na água (NC, 24).

A realidade não está já dada toda pronta como realidade objetiva, esperando apenas ser captada por meio de uma máquina supostamente neutra. Pois há uma realidade que não está dada nem pronta, mas sempre se fazendo a partir de si mesma, realidade originária, pré-objetiva, mundo da sensação do qual o cinematógrafo busca ser a expressão através da relação entre imagens e sons.

O verdadeiro não está incrustado nas pessoas vivas e nos objetos reais que você utiliza. É um ar de verdade que suas imagens adquirem quando você as reúne numa certa ordem. Por outro lado, o ar de verdade que suas imagens adquirem quando você as reúne numa certa ordem confere a essas pessoas e a esses objetos uma realidade (NC, 65).

Esse “ar de verdade” das imagens ou essa “realidade” restituída às pessoas e às coisas, Provoyeur (2003, p. 215-277) a denomina “efeito de real”, apropriando-se da noção cunhada por Barthes originalmente aplicada à literatura. E embora ele se apresse a opor o “efeito de real” do cinematógrafo à chamada “impressão de realidade” do cinema, ambas as noções parecem padecer de um mesmo mal: a recusa de assumir a produção do “real” ou da “realidade” com todas as suas letras. De nossa parte, como trataremos de mostrar, o cinematógrafo é a tentativa de comunicação com uma cosmogênese, com o aparecer das coisas e dos seres através da forma enquanto manifestação ou formação de si mesma. A forma, no cinematógrafo, não se encontra na imagem, mas entre as imagens, nas relações entre imagens e sons que se produzem enquanto a obra se faz obra, enquanto o próprio filme se faz. Nem “efeito de real” e menos ainda “impressão de realidade”, mas “sensação” enquanto comunicação com uma realidade originária, pré-objetiva.

O que eu busco não é uma descrição, mas uma visão das coisas. [...] Pois eu busco cada vez mais, e isso foi quase um método para *O dinheiro*, restituir a impressão que eu sinto [sensação]. É a impressão da coisa e não a coisa que comanda. O real é nós mesmos que o fazemos (Ciment, 1996, p. 97).

Isso não impede que Bresson possa se considerar um “maníaco do verídico”¹⁵ e indignar-se com as acusações de inverossimilhança

15 Perguntado sobre o motivo de ter se exigido filmar todos os planos exteriores de *A grande testemunha* sob o sol, Bresson respondia: “É muito simples; porque vi demasiados filmes em que cá fora estava o tempo cinzento ou sombrio – o que podia dar lugar, aliás, a efeitos muito belos –, em que se entrava imediatamente em salas soalheiras. Ora sempre achei isso insuportável. Mas acontece quando passamos dos interiores para os exteriores, pois no interior, há sempre a luz acrescentada, artificial, e quando passamos ao exterior, ela já não existe. Donde um desfazamento absolutamente falso. Ora, sabe – e é com certeza igual a mim nesse ponto – que sou um maníaco do verídico. E na menor das coisas. Ora, uma falsa iluminação é tão perigosa como uma falsa palavra, ou como um falso gesto. Daí a minha preocupação em equilibrar as luzes de maneira que, quando entramos numa casa, haja mesmo assim menos sol que lá fora” (Delahaye; Godard, 1976, p. 327). É o que confirma Kébadian (2000, p. 18), assistente de Bresson nesse e em outros filmes: “Bresson queria de todo modo filmar no verão. Para o preto e branco, ele tinha um princípio: se não rodasse os exteriores em pleno sol, a luz dos interiores pareceria falsa. Tratava-se de um detalhe de primeira importância”.

ou mesmo de falsidade costumeiramente dirigidas a seus filmes, ou mais precisamente, à “interpretação” de seus modelos. Nesse aspecto, se é um tanto difícil não ser mesmo tomado de certa estranheza diante das falas e dos gestos dos personagens de seus filmes, é preciso admitir que a verossimilhança está longe de ser um dado natural, e que a interpretação teatral de atores incorporada pelo cinema encontra-se, talvez, tão ou mais distante do verídico quanto a não-interpretação dos modelos bressonianos. É por causa de um longo hábito adquirido que se creem serem “naturais” as convenções teatrais assumidas pelo cinema e, inversamente, “falsos” os procedimentos que delas se afastam como no caso do cinematógrafo.

Compreende-se bem, a partir disso, a razão do insucesso comercial dos filmes de Bresson, a dificuldade de sua aceitação por parte do grande público que se vê frustrado assim em suas expectativas as mais básicas: pelas ausências da representação teatral de atores ou de “estrelas” (*star system*) e de uma forma de narrativa a sustentar um “sistema de emoções” com o qual fomos acostumados desde cedo¹⁶. A subversão desse sistema por parte de Bresson pode tornar seus filmes inverossímeis ou irrealis do ponto de vista da convenção impossibilitando, desse modo, a identificação com os personagens e até mesmo a própria entrada do espectador no filme. Por outro lado, é aquilo que dá condições ao cinematógrafo de tornar possível nossa comunicação com uma realidade que não se dá como objeto na percepção, mas que se doa a si mesma como fenômeno no “sentir”. Mas, sentir é uma experiência rara num mundo dominado pelo perceber e pelo conhecer, pois a emergência de um mundo pré-humano implica, ao mesmo tempo, a emergência de um “eu” que vem abolir o sujeito da percepção e do conhecimento. Nos filmes de Bresson, como procuraremos mostrar, é preciso perder-se neles e de nós mesmos para que neles possamos entrar.

16 É Bonitzer (1999, p. 95-102) quem analisa o “sistema de emoções” do cinema tradicional ou as “emoções de massa”, como as chama Hitchcock – o riso, as lágrimas e o medo – constituídos a partir da relação de planos bem definidos.

A fundação do cinematógrafo de Bresson envolve mais um paradoxo: os meios de que dispõe para conjurar o “teatro fotografado” são aqueles mesmos que revelam seu incontornável parentesco tanto com o teatro quanto com o cinema. Com o teatro, em primeiro lugar, pois tais meios, impossibilitando a identificação característica do cinema, promovem dessa maneira algo próximo ao que se chamou de oposição teatral. Com o cinema, enfim, pois esses mesmos meios que conferem um aparente “irrealismo” ao cinematógrafo por causa de sua recusa das convenções teatrais são também aqueles que dão condição ao seu realismo – realismo das coisas ou dramaturgia da natureza, caráter singular do cinema que, desse modo, não se reduz, como quer Bresson, a ser tão-somente “teatro fotografado”. No entanto, o seu realismo das coisas, se ele é possível graças ao cinema, afasta-se dele à medida que se aproxima da pintura. “Se Bresson é sedento pelo real”, escreve Prédal (1992, p. 6), “ele não o cultiva como Zola ou Courbet, mas antes à maneira de Van Gogh ou de Cézanne”. Pois como um quadro de Van Gogh ou de Cézanne, um filme de Bresson não busca representar objetos, mas comunicar sensações, ou seja, nos colocar em contato com um mundo originário, com a maneira como as coisas aparecem, como elas surgem ou como se manifestam, antes mesmo que se deem enquanto coisas.

2

**OS MODELOS
E SUAS VOZES**

Essa ênfase dada pelo cinematógrafo ao mundo das coisas e sua recusa da interpretação teatral não implicam, todavia, que a dimensão humana esteja ausente em seus filmes. Bem ao contrário, o homem se afirma como uma preocupação constante ao longo de toda a obra de Bresson, mas o faz através de uma nova forma que se opõe à figura do ator. De outra parte, se com o decorrer de suas realizações e principalmente após a publicação de suas *Notas*, tornou-se claro que essa recusa da representação teatral era fruto de uma deliberação estética, durante um bom tempo acusou-se Bresson de ser um péssimo diretor de atores. Como se não bastasse, à “inexpressividade” facial e corporal de seus intérpretes vinha se juntar o tom monocórdio e “falso” de suas falas. Lugar comum da crítica dirigida aos filmes de Bresson – da qual, diga-se de passagem, nem mesmo Bazin escapou –, seus atores definitivamente interpretavam mal. E tal fato não podia ser justificado pelo emprego de profissionais de capacidade duvidosa. Os papéis principais de seus dois primeiros longas-metragens haviam sido desempenhados por estrelas da época, dentre as quais Jany Holt, Sylvie, Paul Bernard, Maria Casarès, e também por atrizes que, se não eram vedetes, gozavam de prestígio no cenário francês, como Elina Labourdette, Renée Faure, Lucienne Bogaert. É verdade que com *Diário de um padre* os atores profissionais começam a rarear e, a partir de *Um condenado à morte*, eles estão já completamente extintos. Mas, mesmo que levemos em conta essa “involução” no que diz respeito ao elenco, a suposta “precariedade” das atuações dramáticas só pode ser creditada no final das contas ao trabalho de direção de atores. Trabalho tanto mais problemático na medida em que, com Bresson, não se trata mais de “direção” ou de *mise-en-scène* e tampouco de “atores”:

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) no lugar de PARECER (atores) (NC, 18).

Ao invés do uso de atores que interpretam, ou seja, que têm como essência o *parecer* com um outro diferente de si mesmo, o emprego de *modelos* que não representam e dos quais se exige *serem* tão-somente eles mesmos.

Jean Epstein, Robert Flaherty, Joris Ivens, Jean Rouch e seu cinema-verdade, os cineastas do neorrealismo italiano, do *Kino-Glass* de Vertov, da escola soviética do mudo, inúmeros foram aqueles que, afora Bresson, se utilizaram de atores não profissionais em seus filmes. Por essa via alcançava-se uma autenticidade que vinha preencher, segundo Pinel (1962, p. 79), uma nova expectativa:

Cansado do aspecto convencional e falso de muitos atores de *métier*, cansado desses gestos mecânicos e fabricados, desses rostos revistos e corrigidos por Max Factor onde a perfeição dos traços sublinha a vacuidade do olhar e a ausência de uma real personalidade, o espectador descobre em um não-profissional a poesia da verdade.

De modo geral, essa verdade, apesar de apreendida em diferentes níveis segundo a tendência cinematográfica a qual se vinculava – verdade física na escola russa, verdade social no neorrealismo, por exemplo –, era obtida à custa da transformação do não-ator em um ator não profissional, ou seja, através de seu emprego dramático tal um ator de verdade. Para Visconti, após ter selecionado pessoas verdadeiras das ruas para utilizá-las em alguns de seus filmes, tratava-se em seguida de treiná-las pacientemente para extrair delas um resultado próximo daquele que obteria se usasse atores profissionais. Por seu turno, se Rossellini, num primeiro momento, impede seus não-atores de interpretarem, é para que, após um trabalho de reconstrução, eles acabem de alguma forma também como atores, se bem que interpretando a si mesmos (Pinel, 1962, p. 79).

Além disso, a incompatibilidade entre a interpretação teatral e a interpretação cinematográfica era já, desde cedo e principalmente a partir do advento do sonoro, quase um consenso tanto por parte da crítica teatral quanto da crítica do cinema; era mesmo evidente que o modo de atuação teatral, se ele se encontrava bem adequado ao palco, mostrava-se, contudo, fora de lugar uma vez transposto, tal qual, à tela de cinema.

Mas, com Bresson, não se tratava apenas de um problema de adaptação da representação dramática, mas de sua renúncia como condição de possibilidade do cinematógrafo enquanto arte; não se tratava mais do uso de atores profissionais ou não profissionais, mas simplesmente da recusa do uso de atores *tout court*. De igual modo, não é verdade que eles interpretam mal em seus filmes, melhor seria dizer que eles se recusam a interpretar ou simplesmente que eles não interpretam: "Não se trata de interpretar "simples", ou de interpretar "interior", mas de não interpretar de modo algum" (NC, 79). A seus não-atores, Bresson preconiza: "Não se deve interpretar nem um outro, nem a si mesmo. Não se deve interpretar *ninguém*" (NC, 56).

Com efeito, em Florence Delay de *O Processo de Joana D'Arc*, em Christian Patey de *O Dinheiro*, em Humbert Balsan de *Lancelot do Lago*, só para citar alguns dos modelos utilizados por Bresson, não é difícil perceber neles a quase completa ausência de representação teatral, ou, pelo menos, o esforço despendido para tentar evitá-la a todo custo. Não surpreende, portanto, que reações contrárias e incompreensões pudessem advir, como de fato ocorreu, a partir dessa postura radical. Maria Casarès, não pôde deixar de registrar, como grande atriz de teatro e de cinema, seu inconformismo quanto ao tratamento conferido à arte dramática por aquele que ela definia como um "doce tirano":

[...] Jamais odiei alguém como odiei Robert Bresson no set de filmagem – pois fora dali, eu gostava muito dele. Ah! Sim, eu o odiava. Mas, ao mesmo tempo, eu o compreendia e mesmo me interessava por ele. Achava que

ele levava até o absurdo seu papel de diretor de cinema. [...] ele nos matava docemente, gentilmente, para ficar apenas com nossa carapaça [...].

Achava que Bresson tinha ido longe demais. Ele era um caso raro. E eu pensava que o cinema reservava talvez ao ator uma parte mais nobre do que aquela que ele lhe concedia (Semolué, 1977, p. 77).

De modo bem mais indelicado, Renée Faure, atriz que pertencia à *Comédie-Française* e uma das protagonistas de *Anges du Péché*, declara que teria chegado, junto com outras atrizes do elenco, a ofender Bresson diante de sua obstinação por forçá-las a diminuir a carga dramática de suas interpretações (Virmaux, 2000). É ele próprio, aliás, que nos conta sobre os problemas enfrentados na realização desse filme:

Em meu primeiro longa-metragem, *Les Anges du péché*, desde os primeiros dias de filmagem, senti como o efeito de uma bomba. Não tinha senão atrizes sobre o palco – elas interpretavam religiosas – e, já na primeira vez, disse-lhes: ‘Se for assim, vou embora. Não haverá mais filme.’ O que não me convinha era sua forma exterior de falar e suas gesticulações inúteis. Toda noite o produtor me enviava um ‘pneumático’ pedindo para que as fizesse atuar. E, toda noite, havia choros e ranger de dentes. Essas senhoras eram encantadoras, aliás, e conseguiram modelar-se um pouco sobre aquilo que eu lhes pedia para fazer. Mas, era mais meu ouvido que meu olho que se incomodava, eram suas entonações, suas modulações mais que seus movimentos – aliás, mais fáceis de fixar – que me desagradavam (Ciment, 1996, p. 94).

Mal-entendido maior, certamente, seria concluir disso tudo que Bresson desprezava a figura do ator enquanto tal e, por extensão, o próprio teatro. E é exatamente para tentar dissipar esse equívoco que ele não se cansa de declarar, em diversas ocasiões, sua

admiração por eles¹⁷. A decisão de empregar modelos e não mais atores não pode ser entendida, portanto, como a manifestação de uma hostilidade qualquer ou como uma mera questão de orgulho, como por vezes também acusaram Bresson¹⁸. Tratava-se apenas de tornar factível o cinematógrafo segundo sua total imiscibilidade com o teatro e, para tanto, era preciso que o ator não representasse ou, o que dá no mesmo, que ele deixasse de ser aquilo que ele era. Tarefa bastante complicada, para não dizer, impraticável: “Um ator (profissional ou não profissional) permanece ator, mesmo no meio de um deserto” (NC, 96); “O jogo do ator é definitivo, imutável. Ele permanece o que ele é” (NC, 85). À hipótese de uma eventual utilização do ator impedindo-o justamente de representar, Bresson respondia de maneira enfática:

Não, não podemos impedi-lo. Oh! Mas eu tentei!... Não podemos impedi-lo de representar. Não há absolutamente nada a fazer: não podemos impedi-lo de representar. [...] Não podemos, não podemos... O hábito é muito forte. O ator é ator (Delahaye; Godard, 1976, p. 343-344)¹⁹.

Não obstante, se o trabalho com não-atores se afirma como o único possível, fazer com que eles chegassem a *ser* (modelos) ao invés de *parecer* (atores) estava longe de ser algo simples.

- 17 “[...] Tenho atores dentre meus melhores amigos. É como se dissesse: ‘Ele é pintor, logo ele não gosta de escultores! Amo o teatro, amos os atores’” (Lancelot [...], 1975, p. 49).
- 18 “Há também outra censura que me fizeram. Disseram-me: é por orgulho que não utiliza atores. Mas o que isso quer dizer? Respondo: julga que me diverte não empregar atores? Pois não somente não me diverte como representa um trabalho terrível. E, depois, nunca fiz mais do que seis ou sete filmes... Acredita que me diverte ficar na miséria? Estar desempregado? Não acho isso nada engraçado! Tenho vontade de trabalhar, gostaria muito mais de trabalhar sempre. E por que não consegui filmar mais? Porque não empregava atores! Porque ignorava assim um aspecto comercial do cinema, baseado nas vedetes. Portanto, dizer coisas como essa, é absurdo!” (Delahaye; Godard, 1976, p. 354).
- 19 A essa altura, a posição de Bresson a respeito do não emprego de atores parece decidida e irrevogável. É bom lembrar que alguns anos antes ele ainda aventava a possibilidade e mesmo o desejo de contar com atores do *star-system* como Burt Lancaster e Natalie Wood para os papéis principais de *Lancelot*, tal como deixa manifesto em sua correspondência com George Cukor de 1964 (Ehrenstein, 1996).

Começando, em primeiro lugar, pela escolha deles. Para uma arte que, a princípio, é toda feita de imagens, onde prima obviamente o aspecto exterior, causa espanto que a aparência física seja um dos critérios que menos pesam para Bresson na escolha de seus modelos. E isso, mesmo quando possui referências bastante precisas quanto aos personagens em questão. Bernanos dá em seu romance uma descrição pormenorizada do pároco de Ambricourt, à qual nem de perto corresponde Claude Laydu, o intérprete de *Diário de um padre*²⁰. De igual modo, François Leterrier, o tenente Fontaine de *Un condamné à mort*, não se sobressai por alguma semelhança física com André Devigny, autor e protagonista do relato verídico em que se baseia o filme. Num certo sentido, que cumpre precisar, é muito mais o "interior" do que o "exterior" o fator preponderante não só na seleção dos modelos como também do próprio fazer fílmico: "É o interior que comanda. Eu sei que isso pode parecer paradoxal numa arte que é toda exterior. [...] Somente os nós que se atam e se desatam no interior dos personagens dão ao filme seu verdadeiro movimento" (Queval, 1946 *apud* Estève, 1974, p. 110). Todavia, é preciso evitar concluir daí uma espécie de psicologismo no cerne do cinematógrafo. Bresson, aliás, nunca escondeu seus sentimentos em relação à psicologia: "Não gosto da psicologia e tento não fazê-la" (Capdenac, 1962 *apud* Estève, 1974, p. 119); nas *Notas*, ele é taxativo quanto à sua pertinência: "Nada de psicologia (aquela que descobre somente o que ela pode explicar)" (NC, 66). E, tal atitude não surpreende, se sabemos que ela é assumida por aquele que não cessa de declarar a primazia da emoção frente à razão, do sentimento em relação ao entendimento: "Quando o público está pronto para sentir antes de entender, quantos filmes lhe mostram e lhe explicam tudo!" (NC, 91). É justamente porque não interpretam, escreve Bazin (1991, p. 112-113), que os rostos bressonianos se opõem a qualquer

20

"Fisicamente, Claude Laydu evoca muito mal o herói de Bernanos: ele não possui nem essa triste figura que não pode mais emagrecer, nem esse longo nariz, a dupla ruga profunda que desce até as comissuras dos lábios, a barba rara, mas dura, que uma navalha ruim não podia dar conta" (Estève, 1974, p. 81).

expressão psicológica, impondo, por causa disso, tanto mais imperiosamente suas “qualidades carnis”, à medida que deixam de ser “a marca privilegiada do ser, o rastro mais legível da alma”; eles nos orientam, desse modo, não para uma psicologia, mas antes, para uma “fisiognomia existencial”.

Assim, o interior de que fala Bresson não se pode confundi-lo com alguma subjetividade psicológica que viria trazer a chave para a compreensão do personagem. Trata-se mais propriamente de um ritmo ou de um movimento interior por essência invisível e que só se torna visível através das relações entre as imagens e os sons e não pelo jogo de atores como expressão de uma complexidade psíquica qualquer. “Sua câmera atravessa os rostos, caso uma mímica (desejada ou não desejada) não se interponha. Filmes de cinematógrafo feitos de movimentos internos que se deixam ver” (NC, 67). Ora, esse movimento interior ou essa realidade interior das personagens se revela fundamentalmente através dos modelos e é por essa razão que estes devem ser escolhidos, segundo Bresson, pela semelhança moral que podem apresentar com aqueles.

Mas, sobretudo, meu sistema permite, com bastante esforço, encontrar no intérprete, não uma semelhança física e de escolhê-lo porque é loiro ou moreno, grande ou pequeno, mas uma semelhança moral, assim, a partir do momento em que toma parte no trabalho do filme, ele não terá que ser senão ele mesmo (Propos [...], 1957, p. 4).

De certo modo, é forçoso que assim seja uma vez que, não havendo interpretação, isto é, não havendo mais o jogo do ator de se parecer com um outro diferente de si mesmo, resta apenas ao modelo ser ele mesmo. Mas, para que o modelo, sendo ele mesmo, possa também ser ao mesmo tempo o próprio personagem, é preciso que intervenha entre ambos algo como uma semelhança interior. “Modelos. O modo de eles serem as pessoas do seu filme é serem eles mesmos, permanecerem o que eles são”, confirma Bresson, acrescentando em seguida: “(Mesmo em contradição com o que você

tinha imaginado)" (NC, 69). Ora, essa advertência final coloca um problema nessa exigência de uma semelhança moral entre modelo e personagem, ao mesmo tempo em que introduz outro aspecto importante da arte de Bresson. Pois, se pode haver contradição entre o personagem inicialmente imaginado e o modelo escolhido é porque ambos não estão inteiramente determinados de antemão.

Modelo que, *a despeito dele mesmo e de você*, liberta o homem verdadeiro do homem fictício que você tinha imaginado (NC, 83).

Na realidade, o que é belo num filme, o que eu procuro, é uma marcha ao desconhecido. É preciso que o público sinta que me dirijo ao desconhecido, que eu não sei de antemão o que vai acontecer. Eu não o sei porque não conheço a fundo meu intérprete, embora o tenha escolhido com todas as precauções possíveis. É maravilhoso descobrir um homem na medida em que se avança num filme, ao invés de saber antecipadamente o que será... que, de fato, não será senão a falsa personalidade de um ator. Num filme, é preciso ter esse sentimento de uma descoberta do homem, de uma descoberta profunda. Em todo caso, o dado, é a natureza, o homem; não é o ator. É preciso voltar à natureza; é preciso procurar muito, ter os meios de buscar mais (Propos [...], 1957, p. 6).

No processo criativo do cinematógrafo, é imprescindível que haja uma margem para o imprevisto, para o desconhecido, para a improvisação como instrumentos de uma busca e de uma descoberta do novo: "Filmar com improviso, com modelos desconhecidos, em lugares inesperados propícios a me manter num estado tenso de alerta" (NC, 32); "é proveitoso que o que você encontra não seja o que você esperava. Intrigado, excitado pelo inesperado" (NC, 87). E é tanto mais importante ter isso em conta visto que há uma tendência bastante difundida de classificar Bresson, ao lado de Eisenstein, como um dos típicos diretores-ditadores que não mediam esforços para manter o controle absoluto de sua obra até em seus mais insignificantes pormenores. Mas, se é verdade que há todo esse zelo

extremo em Bresson – que chega mesmo a beirar o “absurdo” como diz Maria Casarès –, à diferença de Eisenstein, ele não se encontra a serviço de um projeto ou de um universo pré-concebido que se quer executado à risca. O acaso, a improvisação se afirmam na obra de Bresson como elementos essenciais de criação: “Não ter a alma de um cumpridor de tarefas. Encontrar, a cada plano, um novo sal no que eu tinha imaginado. Invenção (reinvenção) imediata” (NC, 17); “alta súbita do meu filme quando eu improviso, baixa quando eu executo” (NC, 40). O que não significa, é claro, que tudo não seja bem elaborado e bem pensado antes da filmagem propriamente dita:

Para mim, a improvisação está na base da criação do cinema. Mas também é certo que, num trabalho tão complicado, é preciso ter uma base, uma base sólida. Para poder modificar uma coisa, é necessário que à partida essa coisa seja muito nítida e muito forte. Pois se não houver, não só uma visão muito nítida das coisas, mas também uma escrita no papel, arriscamo-nos a perder-nos. Arriscamos a perder-nos nesse labirinto de dados extremamente complexos. Sentimos, pelo contrário, tanto mais liberdade frente ao próprio fundo do filme, quanto mais estamos adstritos a cercar e construir fortemente esse fundo (Delahaye; Godard, 1976, p. 324).

Traçar bem os limites dentro dos quais você procura se deixar surpreender por seu modelo. Surpresas infinitas num quadro definido (NC, 83).

Bresson gostava de definir sua atividade como uma arte de “se fazer surpresas”, citando a propósito uma fórmula de Valéry. E, se boa parte dessas surpresas provém de seus modelos, é porque, em torno deles e, conseqüentemente, em torno dos próprios personagens, paira sempre uma salutar e necessária sombra de indeterminação:

Mas não podemos mudar o ser íntimo do intérprete; um olhar autêntico é algo que não podemos inventar, quando o capturamos, é admirável. Admirável também certa expressão que não tínhamos desejado. É preciso se fazer surpresas com os intérpretes; então conseguimos coisas

extraordinárias. Mas se tomamos um ator, não temos nenhuma surpresa. É por isso, aliás, que os distribuidores e os produtores os contratam (Propos [...], 1957, p. 5-6).

Resulta daí que uma “semelhança moral” torna-se difícil de ser precisada, uma vez que deve ser atribuída a algo ainda indefinido, em vias de ser construído com todas as surpresas que uma tal obra reserva e, nesse caso, deseja. Por esse motivo, esse critério de seleção baseado na semelhança interior foi sendo aos poucos abandonado, dando lugar, cada vez mais, à intuição e ao acaso. Mas, ao mesmo tempo em que se serve largamente deles, Bresson não esconde que se utiliza ainda de outro meio que julga ser dos mais preciosos:

Outrora eu os procurava e os escolhia [os modelos] por sua semelhança moral com os personagens. Isso me tomava muito tempo. Hoje, contanto que nada pareça contrário, minha decisão está tomada. [...] Os personagens de nossa invenção são demasiado rígidos. A realidade é plena de estranhezas que só aparecerão mais tarde. Eu me reporto, sobretudo, ao meu faro e ao acaso. Há, entretanto, a voz que é coisa divina. Tomada à parte, fora do aspecto físico, ela permite que não nos enganemos, ou quase (Lancelot [...], 1975, p. 49).

Bresson encontra na voz, melhor ainda se dissociada da aparência exterior, um poder de revelação sem par, o que faz dela seu método de eleição: “*Da escolha dos modelos*. Sua voz me desenha sua boca, seus olhos, seu rosto, me faz seu retrato inteiro, externo e interno, melhor do que se ele estivesse na minha frente. A melhor decifração obtida pelo ouvido apenas” (NC, 23). Assim, não deve causar surpresa se, em mais de um lugar, Bresson declara que, na escolha de seus modelos, o contato telefônico é muito mais decisivo que o encontro

pessoal²¹: "Telefone. Sua voz o torna visível" (NC, 95). A voz natural, aquela não trabalhada pelo teatro, é "alma feita carne" (NC, 55), ou seja, é ela que dá a ver a realidade interior do modelo e da personagem, "sua personalidade, sua filosofia, bem mais que seu aspecto físico" (NC, 62). Portanto, é a voz que constitui o instrumento mais confiável de que dispõe para escolher as pessoas com as quais irá trabalhar a partir de então e, como veremos, a importância e o alcance que Bresson lhe confere ultrapassam largamente essa função seletiva.

Pois tendo sido feita a escolha, tudo ainda resta por se fazer. Para que os não-atores escolhidos se tornem modelos, ou que dá no mesmo, para que os intérpretes se tornem os personagens, é preciso que eles renunciem justamente a interpretá-los. *Ser* o personagem ou *ser* modelo se opõe a representar ou a se *parecer* com algo diferente de si mesmo como faz o ator, por mais que se possa apelar para processos de identificação ou de encarnação tal como aqueles preconizados pelo *Actor's Studio*, por exemplo. Aliás, nada mais distante do cinematógrafo do que essa espécie de incorporação no qual o ator busca, num *tour de force*, a se desfazer de si mesmo para, desse modo, *viver* o seu personagem. Diferentemente, o modelo só se constitui enquanto tal quando consegue *ser* a si mesmo, e é só dessa maneira que ele se torna o próprio personagem. Como bem diz Gauteur (1962, p. 17):

É porque ele se queimou na chama do pároco da aldeia que Claude Laydu consumido fracassou em suas outras tentativas. O condenado a morte não terá jamais outro rosto que aquele do fugitivo de Montluc, nem o fugitivo de Montluc outro rosto que aquele de François Leterrier. Michel, o *pickpocket*, é para sempre Martin Lassalle, e Martin Lassalle, para sempre, Michel o *pickpocket*.

SUMÁRIO

21

"A voz é a coisa mais reveladora que existe. Todas as pessoas que utilizo, gostaria mais de tê-las conhecido ao telefone, do que vê-las entrar em minha casa sem as ter ouvido. [...] Sim, uma voz ao telefone é algo extraordinário. Então ouço muito. É a voz que nos dá a conhecer melhor as pessoas" (Delahaye; Godard, 1976, p. 352). "Ouvi dizer que o senhor está procurando uma moça para trabalhar em seu filme" – essa única e simples frase dita por Dominique Sanda ao telefone teria sido o suficiente, segundo Bresson, para escolhê-la para atuar em *Une femme douce* (Samuels, 1972).

O mesmo se poderia dizer de *Mouchette* e Nadine Nortier assim como da *femme douce* e Dominique Sanda; essa identidade essencial se impondo com toda a força de uma verdade. No entanto, essa equação não se encontra já dada no sistema do cinematógrafo; ser modelo ou ser a si mesmo não é algo que, para Bresson, se faça *per se*. Ao contrário, se há como vimos uma parte reservada ao acaso na constituição do modelo, outra não menos importante deverá ser preenchida por um exercício árduo, por uma disciplina rigorosa, algo próximo de uma verdadeira ascese.

Marika Green, a Jeanne de *Pickpocket*, conta que Martin Lassalle, protagonista principal do mesmo filme, teria passado mal após ter sido obrigado a repetir uma cena mais de setenta vezes, provocando com isso a suspensão da filmagem durante uma semana (Gabaston, 1990, *apud* Provoyeur, 2003, p. 207). A simples frase "*Couche-toi et dors*" (Deite-se e durma) dita por Fontaine a Jost em *Un condamné à mort*, Bresson a teria gravado nada menos que umas sessenta vezes, totalizando, como relata Couteau²² (2000, p. 21), aproximadamente cinquenta minutos de registro contínuo. De igual modo, na filmagem de *As damas do Bois de Boulogne*, uma Maria Casarès perplexa diz ter sido obrigada a redizer inúmeras vezes falas das mais singelas de sua personagem: "*Ah, Jean, vous m'avez fait peur!*" (Ah, Jean, você me assustou!). E não se trata de casos isolados, muito menos de ações motivadas por um puro preciosismo ou por uma arbitrariedade qualquer. Bem ao contrário, elas são essenciais, como se há de ver, para a própria coerência e funcionamento do cinematógrafo.

A todos os seus modelos Bresson propunha determinados exercícios de leitura de modo a "equalizar as sílabas" (NC, 85), planificando assim a dicção. A repetição mecânica de tais exercícios visava criar uma espécie de automatismo nos modelos que, ao suprimir

22

Daniel Couteau foi o responsável pelos efeitos sonoros de quase todos os filmes de Bresson a partir de *Un Condamné à mort s'est échappé* de 1956.

dessa forma “todo efeito pessoal *desejado*” (NC, 85) e também pensado, acabava por depurar suas vozes das entonações viciadas e estudadas do teatro. Maneira de resgatar sua naturalidade e, mais profundamente, de revelar sua própria natureza.

Muito se tem falado a respeito dessas vozes estranhas que se ouvem nos filmes de Bresson: articuladas num característico tom monocórdio, tornou-se costume classificá-las como “vozes brancas”. Mas é preciso cuidado para não se concluir daí, a despeito do que uma primeira e rápida impressão poderia sugerir, a ausência completa de qualquer expressividade e mesmo de entonação. Aqui vale o mesmo do que diz Bresson a respeito da imagem e que constitui a própria essência do cinematógrafo: a expressão não se dá através de um som tomado em si mesmo separadamente, mas da relação ou da combinação entre eles. No caso específico da voz, a expressão não é alcançada através da entonação teatral a pontuar cada sílaba, mas pela relação entre elas, devidamente equalizadas: “A expressão *que pode passar despercebida* obtida por desacelerações e acelerações quase imperceptíveis, e pelo fosco e brilhante da voz. Timbre e velocidades (timbre = estampilha)” (NC, 85). Lá onde a maioria percebe um flagrante falsidade na maneira de falar de seus intérpretes, Bresson encontra, inversamente, a marca de sua autenticidade. “Modelo. Jogado na ação física, sua voz, começando com sílabas iguais, capta *automaticamente* as inflexões e as modulações próprias da sua verdadeira natureza” (NC, 36). Assim, através da repetição exaustiva de uma dicção “aplainada”, até se chegar a um automatismo da fala, acaba-se por revelar, segundo Bresson, a verdadeira voz dos modelos, com variações de velocidade e de tons bastante sutis, mas de nenhuma forma “monótona” e inexpressiva.

É inegável, porém, que os modelos se assemelham bastante na sua maneira de falar. Roland Monod, que faz o papel do pastor Pury em *Un condamné à mort*, nos dá a chave para a compreensão desse fenômeno:

Os diálogos registrados ao vivo no estúdio não casavam, de acordo com Bresson, com esses silêncios e com esses barulhos. Ele os achava demasiado humanos, demasiado anedóticos. Ele fez todo mundo voltar para registrá-los no auditório. Lá, frase por frase, quase palavra por palavra, nós redissemos nossas réplicas em seguida do autor, dez, vinte, trinta vezes, procurando assimilar ao máximo as entonações, o ritmo, quase o timbre de sua voz. Todos os papéis são desempenhados por Bresson, não há nenhum paradoxo em afirmá-lo. Se ocorresse uma ideia estranha em um júri qualquer de conceder um prêmio de interpretação a um personagem desse filme, é a Bresson que seria preciso dá-lo (Monod, 1956, p. 19).

Há, portanto, uma semelhança na maneira de falar dos modelos na medida em que ela se aproxima da maneira de falar do próprio autor do filme: "Faça-se homogêneo a seus modelos, faça-os homogêneos a você" (NC, 48). Ora, é preciso compreender que, para Bresson, essa homogeneidade ou esse parentesco não é, de modo algum, contingente, mas, ao contrário, essencial para o seu sistema. Pois, se o cinematógrafo, enquanto novo meio de expressão, se efetua através de uma sutil relação entre imagens e sons, então essas imagens e sons não devem possuir um valor intrínseco, mas tão-somente um valor de troca²³. No entanto, para que essa troca seja possível é preciso que eles sejam homogêneos, que se assemelhem de algum modo, que tenham enfim algo em comum que garanta a unidade do todo:

O que eu busco não é tanto a expressão pelos gestos, pela palavra, pela mímica, mas é a expressão pelo ritmo, pela combinação das imagens, pela posição, pela relação e pelo número. O valor de uma imagem deve ser antes de tudo um valor de troca. Mas para tornar possível essa troca, é necessário que as imagens tenham *em conjunto* alguma coisa de comum, que elas participem *em conjunto* a uma espécie de *união*. É por isso que eu me

23

Como veremos, é necessário que eles sejam destituídos de um valor absoluto (valor intrínseco), para que possam alcançar seu valor relativo (valor de troca).

esforço para dar aos meus personagens um *parentesco*, que eu peço a meus atores (a todos os meus atores) para falarem de certa maneira, de se comportarem de certa maneira, aliás, sempre a mesma (Débat [...], 1951 *apud* Estève, 1974, p. 111).

Além do tom obtido através da repetição mecânica, essa maneira de falar manifesta ainda outra singularidade. Sabe-se que Bresson instruía seus modelos para que alcançassem certa atitude na elocução: "Falem como se estivessem falando para vocês mesmos. MONÓLOGO EM VEZ DE DIÁLOGO" (NC, 68). De fato, diante das personagens dos filmes de Bresson, experimenta-se essa estranha impressão de que elas não dialogam verdadeiramente, de que estão antes a murmurar consigo mesmas, imersas numa espécie de conversa íntima na qual se encontram excluídos quaisquer outros interlocutores, o público inclusive:

O modelo bressoniano fala como se escuta: recolhendo passo a passo o que acaba de dizer dentro de si – de modo que parece concluir seu discurso à medida que o emite, sem permitir-lhe a possibilidade de ressoar nos ouvidos do interlocutor ou do público (Chion, 1982, p. 73).

Os discursos dos modelos como que se fecham sobre si mesmos impossibilitando desse modo qualquer tipo de ressonância da voz, quer no espaço em que se encontram, quer no corpo de outro personagem, menos ainda no ouvido de quem assiste ao filme. Como constata ainda Chion, há em Bresson uma espécie de repulsa à reverberação enfática da voz que se manifesta de forma evidente em toda a sua obra. Em *Un condamné à mort*, a própria condição da maioria dos personagens parece justificar a maneira murmurante como enunciam seus discursos, pois se trata de prisioneiros e, sob essa circunstância, estão proibidos de falarem. Inversamente, cabe unicamente aos carcereiros falarem gritando em alemão, de maneira teatral, suas vozes opressoras ressoando no espaço da prisão. Do mesmo modo, em *O processo de Joana d'Arc*, somente os esparsos gritos proferidos em inglês, vindos de fora e clamando pela morte

da personagem (*Death to the witch!*), têm o poder de ecoar na sala de audiência, tornando ainda mais opressiva e torturante a já deprimidamente atmosfera reinante. Como diz Agel (1978, p. 189):

A evocação da tortura moral sofrida por Joana assim como a brutalidade demoníaca daqueles que querem a todo preço condená-la, exigia que nosso ouvido fosse pressionado, maltratado, violentado, dilacerado por vezes, submetidos a pressões traumatizantes.

E, mesmo nesse filme, construído quase inteiramente em cima das questões e respostas encontradas nas minutas do processo de condenação, não se pode dizer que haja um verdadeiro diálogo entre o bispo e a heroína, senão que o único diálogo verdadeiro seja antes um monólogo, interior e o mais íntimo, mantido com Deus através das vozes santas que ela jura escutar:

[...] Joana não fala a seus juízes: é por si mesma e para si mesma que ela responde à questões que lhe são colocadas. Não cessa ela, aliás, de repetir: *'Eu me reporto a Deus e a Nosso Santo Padre, o Papa... Peço que me coloquem na guarda da Igreja... Eu me reporto às minhas vozes...?'* (Magny, 1983, p. 23).

No plano estrito da imagem, o uso intenso do campo/contracampo, ao invés de acentuar a forma dialogada do interrogatório, vem reforçar, ao contrário, "a solidão irremediável de Joana, a infinita distância que a separa de seus interlocutores" (Garrigou-Lagrange, 1963, p. 9). A situação enunciativa de Joana d'Arc tem, pois, valor de emblema a todos os personagens de Bresson, conquanto ela "fala como se escutasse as próprias palavras reportadas por outro", alcançando assim "uma *literalidade* da voz", sem "qualquer ressonância direta" e produzindo "um discurso indireto livre" (Deleuze, 2007, p. 287). Aspectos que garantem a Bresson um lugar de honra na linhagem tipicamente francesa dos "obcecados pela voz", como os denomina Chion, de Cocteau aos Straub, passando por Tati, Duras, Rohmer, Godard e outros²⁴.

24

Um exemplo bastante significativo dessa obstinação pela voz nos é mostrado por Pedro Costa em seu filme sobre os Straub, *Onde jaz o teu sorriso?*

Esse caráter singular da fala dos modelos pode, aliás, ser mais bem apreendido se levarmos em conta o procedimento de pós-sincronização posto em prática por Bresson. Humbert Balsan, que faz o papel de Gauvain em *Lancelot do Lago* e que se tornará depois assistente em *Le diable probablement*, conta que, de forma inusitada, nenhuma imagem era mostrada aos modelos no ato de dublagem. Às escuras, Bresson os fazia repetir um bom número de vezes suas falas até obter o resultado almejado:

[...] Bresson tem uma técnica particular; é que ele não mostra a imagem ao modelo. Ele projeta para si a cena ou a frase que vai ser dublada, com o som direto: ele a escuta, guarda-a no ouvido, cessa a projeção e faz entrar em seguida o modelo no estúdio e lhe faz repetir um número x de vezes a frase. Ele o recoloca um pouco nas condições da filmagem, nos gestos, nas expressões do rosto, na maneira de se mexer, etc., para remodelar um tom em relação a essa frase ou a essa sequência, ou a essa palavra (Arnaud, 2003, p. 155).

No caso da pós-sincronização de *Diário de um padre*, Claude Laydu revela, por sua vez, que Bresson se colocava às suas costas, soprando-lhe ao ouvido as frases tal como as desejava que fossem pronunciadas (Provoyeur, 2003, p. 190). A enunciação dos modelos traz assim todo um sentido pragmático na medida em que “falar escutando a própria voz dita por um outro”, apartado de qualquer referência imagética, constitui a experiência concreta vivida na dublagem de suas falas.

O resultado de todo esse trabalho em torno da elocução dos modelos é a produção de um ato de fala que não faz senão estreitar ainda mais os laços que unem Bresson a Dostoiévski. Como lembra Deleuze (2007) com propriedade, em *Noites Brancas*, o herói da novela fala de maneira esquisita “como se tivesse um livro diante dos olhos e o fosse lendo...” (Dostoiévski, 1960, p. 27), e em *Quatre nuits d'un rêveur*, adaptação realizada por Bresson, o protagonista do filme, ao mesmo tempo em que se dedica à pintura, alimenta um hábito

deveras estranho: grava sua própria voz e se põe a escutá-la como se ela fosse dita por outra pessoa. Em *Uma criatura dócil*, o "autor" esclarece logo de início que o caráter "fantástico" de sua história se deve menos ao "conteúdo" do que à "forma" como ela será contada. Sua narrativa teria sido como que composta sobre a transcrição, feita por um "estenógrafo imaginário", do estranho discurso de alguém que se diz mestre na "arte de falar em silêncio" e que ora "fala para si mesmo, ora volta-se para um ouvinte invisível, para algum juiz" (Dostoievski, 2003, p. 8). É bem verdade que, em *Une femme douce*, adaptação da mesma obra, Bresson transforma o monólogo do protagonista da novela em um diálogo do personagem com sua velha empregada. Mas Anna mal responde ao que escuta, reage antes com olhares do que com palavras, e nós a ouviremos falar muito pouco e muito raramente, entregue, como veremos, a uma espécie de mutismo. Ora, a quase completa ausência de ressonância de um discurso que se mostra, a princípio, como um diálogo, o faz valer, efetivamente, como um verdadeiro monólogo nas mãos de Bresson. O tom e a literalidade das falas de seus modelos, fechadas nelas mesmas e como que ditadas por um outro, a separação e a independência do registro das imagens e dos sons reveladas na pós-sincronização, a intimidade com certas narrativas de Dostoievski, tudo isso faz com que os discursos em seus filmes se apresentem antes como monólogos do que como diálogos. Alguns já observaram, com justiça diga-se, que a voz que neles se ouve tem mais parentesco com o que se entende por voz *off* do que propriamente com a voz *in*. Mas aqui cabe uma precisão.

Num artigo inspirado no qual se propõe analisar, segundo a perspectiva do som, *Le diable probablement*, Daney (2007, p. 189-200) começa descrevendo os três elementos a compor o "dispositivo sonoro" de uma das sequências iniciais do filme passada no interior de uma igreja: o *alto*, correspondendo ao som do órgão, o *baixo*, às vozes da discussão, e o *trivial*, ao som do aspirador que vem destruir a oposição entre o alto e o baixo. Essa composição,

como mostra Daney, não denota somente diferenças topológicas, mas, sobretudo, uma hierarquia sonora. Ora, é no plano mais baixo o lugar onde Bresson situa os discursos e os que emitem discursos, quer sejam eles religiosos, políticos, psicanalíticos ou ecológicos. Daí seu “pessimismo”, segundo Daney. O ato de fala, em sua fragilidade, se vê sempre suplantado por outros sons mais fortes – o barulho do órgão, das vaias na cripta, do petroleiro, das máquinas agrícolas, das pancadas no filhote de foca, das árvores que tombam, do tiro no cemitério. Além disso, a fraqueza dos discursos do livreiro e do Dr. Mime parecem se acentuar ainda mais quando se descobrem suas relações com o dinheiro. E, quanto ao discurso ecológico, ele mostra igualmente toda sua debilidade no desequilíbrio entre a voz “encafuada” que o emite e o “grito silencioso” do filme de intervenção ao qual vem se sobrepor (Daney, 2007, p. 190-191). A impotência dos discursos se mede menos pelas ideias que veiculam do que pela intensidade com que são pronunciados, tal poderia ser, em síntese, a “mensagem” pessimista e mesmo decepcionante de *Le diable probablement*. O que é decisivo é o ouvido e não o cérebro, e, assim, a Charles, o “herói-ninfa bressoniano”, resta apenas funcionar como uma “caixa de ressonância”:

Viver (antes de adquirir, com o silencioso Valentin, seu direito de morrer) é fazer ressoar em si, sem discurso, sem mesmo abrir a boca, esse mundo onde o som é forte demais, acompanhá-lo em seu alarido. Trata-se de um modo arcaico de resistência, conhecido de todos os alunos do mundo: o canto à boca fechada, o “bordão”. Nostalgia religiosa, claro: chama-se *neuma*, na Idade Média, as frases musicais emitidas de um único fôlego (*uno pneumate*). Sem abrir a boca, por que se a abrimos, o que entrará nela? O diabo, provavelmente (Daney, 2007, p. 193).

Que Bresson nos faça testemunhar, na projeção do documentário das catástrofes ecológicas, nada menos que a fabricação de uma voz *off*, como Daney nos dá a perceber, tal fato parece corroborar a ideia de que é ao lado desse tipo de voz que deveriam

alinhar-se aquelas dos modelos. Se isso é verdade apenas em parte, é porque a complexidade da “lógica bressoniana dos corpos sonoros” exige se repensar a classificação usual das vozes do cinema. Como nota Daney, seria preciso colocar sob suspeita todo um vocabulário que distingue o *in* do *off*, na medida em que ele se apoia preponderantemente sobre a dimensão visual: o visto ou o não visto como fator decisivo na distinção do que é falado. Hegemonia do olho e mutilação do ouvido, o sonoro sufocado pelo visual, é toda uma concepção atrofiada do cinema que entra em cena ao se ignorar a heterogeneidade desses espaços. Segundo essa perspectiva, a voz *off* seria definida, ao contrário da voz *in*, como aquela em que seu suposto emissor está ausente da imagem. Porém, seria interessante, como Daney propõe, desvencilhar-se dessa tirania absoluta do olhar e abordar a voz do cinema sob um outro ângulo, levando-se também em conta seu ser propriamente sonoro assim como o efeito que produz *sobre e na* imagem.

De acordo com esse novo critério, entende-se por voz *off* aquela que, paralela às imagens, se sobrepõe a elas sem, no entanto, tocá-las. Ela se dirige apenas ao espectador e pode mesmo, por indução, interferir na sua maneira de olhar as imagens, mas estas, enquanto tais, permanecem intactas em seu modo de ser. Exemplo típico é a voz que se ouve nos documentários consagrados à “natureza”: se o narrador tece um comentário nada elogioso sobre sardinhas, para se tomar o mesmo exemplo de Daney, estas, com certeza, não mudarão em nada seu comportamento por causa disso. Em contrapartida, esse mesmo comentário pode exercer uma influência considerável sobre o olhar que o espectador tem sobre elas. Compreende-se, a partir daí, que a voz *off* seja o “lugar de todos os poderes, de todas as arbitrariedades, de todos os esquecimentos”; “lugar de um poder ilimitado” que, não por acaso, se constituiu como um dos principais meios da propaganda no cinema (Daney, 2007, p. 196-197).

A voz *in*, como já se adivinha, é aquela que, ao contrário da voz *off*, intervém diretamente sobre as imagens, ainda que o emissor permaneça igualmente fora do campo visual. Nós podemos encontrá-la em filmes envolvendo entrevistas onde, do entrevistador, só se escutam suas perguntas sem aparecer sua imagem. É o caso da voz incômoda que se ouve, por vezes, nos documentários de um Michael Moore, por exemplo, que atinge seu entrevistado como um verdadeiro golpe, a câmera registrando as reações diversas que ela vem provocar. É o caso também daquela voz invisível que vem dialogar com os personagens, tal como aparece nos “filmes subjetivos” de Montgomery, ou então, muito frequentemente, nos desenhos animados dos anos sessenta, como o *Looney Tunes* da Warner ou aqueles de Hanna-Barbera. Mas a voz *in* é também o lugar de outro tipo de poder não menos terrível: “ela pode fazer passar por emergência da verdade o que é apenas a produção, oferecida ao voyeurismo do espectador, da confusão da cobaia posta em frente do dispositivo perguntas-respostas” (Daney, 2007, p. 198). Justa ou injustamente, é esse, aliás, um dos argumentos da crítica feita aos filmes do polêmico documentarista americano já citado.

Haveria de se acrescentar, ainda segundo o mesmo Daney, dois outros tipos de vozes, aquelas que se enunciam, desta vez, *na* imagem. A voz *out* seria aquela que sai da boca, que é expulsa do corpo assim como o olhar, o sangue, o vômito, o esperma. Onde seu caráter particularmente pornográfico, porque voltada inteiramente ao momento de sua saída dos lábios, comparável dessa forma ao que se verifica no cine pornô, baseado no espetáculo visível do orgasmo, mostrado sempre segundo a perspectiva masculina. A voz *through*, por fim, é aquela emitida também na imagem sem, no entanto, passar pela boca. É o conjunto do corpo que fala, ou então, fragmentos dele, corpos igualmente, corpos expressivos, lição espinosana tão bem assimilada por Bresson. Misteriosas vozes a dos modelos que falam quase sem abrir a boca, perturbadoras como a voz abafada do Dr. Phibes sob a máscara impassível de Vincent Price, enigmáticas

como a voz invisível e onipresente de HAL, o supercomputador de *2001, Uma odisséia no espaço* de Kubrick, que é capaz, por seu turno, não somente de ouvir, mas de ver e ler as vozes *out* que o ameaçam. Mas são também vozes separadas das bocas porque proferidas diante de enquadramentos inusitados de pernas, mãos, costas, pedaços de corpos que Bresson nos ensinou a ver e a escutar como ninguém. Daí toda sua materialidade enquanto som de corpos, em nada diferente, quanto a sua essência, dos sons das máquinas em *Le diable*, das armaduras em *Lancelot*, do caixa automático em *O dinheiro*.

Era necessária mesmo toda uma estratégia de neutralização da voz para que ela se revelasse afinal como som entre outros sons, em homogeneidade com os sons da natureza ou os sons das coisas – condição de possibilidade, não é demais insistir, do cinematógrafo enquanto relação de imagens e de sons. Tudo concorre para esse fim: a contenção ou a retenção das vozes dos modelos saídas de bocas que mal se mexem, ou então, melhor ainda, emitidas como vozes *through* a partir de fragmentos de corpos. E, se o dispositivo sonoro descrito em *Le diable* é menos um enigma do que um manifesto, é porque ele busca denunciar e eliminar o vococentrismo tradicional do cinema – mais uma herança do teatro? – ao inverter sua hierarquia “natural” (Chion, 1982, p. 15). Nos filmes de Bresson, e em *Le diable* em particular, o som das coisas, o ruído, é sempre “muito alto”, como bem observa Daney, mas nem mais nem menos que o necessário para fazer frente à proeminência da voz humana e recolocá-la, desse modo, num mesmo nível de “neutralidade”.

Restituir as vozes ao seu devir-ruído e conduzir os ruídos ao seu devir-voz: em Bresson como em Tati, as vozes enquanto ruídos dos homens têm como contrapartida os ruídos enquanto vozes das coisas. A construção do espaço sonoro bressoniano envolve, portanto, um processo complexo de equalização de seus elementos; assim como todo e qualquer ruído, apreendida em sua essência, a voz dos modelos é sensação, ritmo, definida por sua relação com outras imagens e outros sons, ao invés de ser a portadora privilegiada

de alguma mensagem ou a expressão de uma interioridade psicológica qualquer. “É preciso que os ruídos se tornem música” (NC, 29). Mas a música, enquanto ritmo, relação entre sons, enquanto sensação, só é possível, em Bresson, quando todo ruído se transforma em voz ao mesmo tempo em que toda voz se transforma em ruído. E assim, “a voz humana, o mais belo dos ruídos, toma lugar naturalmente no mundo dos ruídos de modo simétrico ao mundo das imagens” (Daney; Toubiana, 1983, p. 15). Com efeito, como veremos noutra parte, uma exigência da mesma ordem se imporá ao domínio das imagens: será preciso “achatá-las”, “neutralizá-las”, torná-las “não-significantes” e “inexpressivas” para que a “expressão” obtida através da relação entre elas se torne possível; modelos e objetos que se transformam em verdadeiros corpos sonoros.

Há ainda outro ponto a se considerar a respeito das vozes bressonianas. É preciso ter em conta que, após seu segundo longa-metragem, Bresson faz uso da voz *off* nos seus três filmes seguintes – *Diário de um padre*, *Un condamné à mort*, *Pickpocket* – e, posteriormente, em menor escala, em *Une femme douce* e em *Quatre nuits d'un rêveur*. Trata-se, como se sabe, de um recurso conhecido de longa data, bastante explorado pelo cinema já desde os primórdios do falado e mesmo uma análise superficial de alguns poucos filmes basta para mostrar diferenças significativas quanto ao seu emprego. A duração e a frequência de sua aparição podem variar bastante de um filme a outro, intervindo apenas no início, no fim e em alguns poucos momentos estratégicos, ou então, de maneira constante, quase abusiva como em alguns filmes *noir*. Sob outro aspecto, a voz *off* pode ter sua origem claramente determinada como, por exemplo, em *Pequeno grande homem* de Arthur Penn, ou então assumir-se como voz onisciente vindo de um “alhures” ou mesmo de um “além” como em *Crepúsculo dos deuses* de Billy Wilder. Assim, além das evidentes diferenças de grau, pode-se observar, mais profundamente, a existência de diferenças relativas à própria natureza da voz *off*.

Com efeito, esta assume valores e poderes distintos de acordo com o tipo de extracampo ao qual está vinculada. Ela pode advir de um espaço homogêneo, contíguo ao campo visível, que o prolonga ou o engloba, mas de mesma natureza do que ele; ou então, ao contrário, de um espaço "absolutamente outro", dessa vez heterogêneo e irreduzível ao campo, "absolutamente indeterminado" e de natureza inteiramente distinta do espaço delimitado pelo quadro (Bonitzer, 1976, *apud* Chion, 1982, p. 133). No primeiro caso a voz *off* ocupa um extracampo sem solução de continuidade com o espaço narrativo: é o que encontramos, por exemplo, no plano de uma conversa em que nos é dado a ver, momentaneamente ou não, apenas um dos interlocutores. No segundo caso, encontra-se a voz *off* típica do narrador ou do comentador presente em muitos filmes, frequentando um lugar indefinido e que tem no saber, segundo Bonitzer, a essência mesma de seu poder.

Em seu estudo fundamental sobre a voz no cinema, Chion (1982, p. 26-28), resgatando a noção de *acusmática* exumada por Schaeffer, vem agregar nuances a essa distinção ao examinar as múltiplas possibilidades de interferência e de trocas entre esses dois polos. O *acúsmano*, definido como uma espécie de "sombra falante", ou menos ainda do que isso, como um ser do qual ouvimos apenas a voz sem, no entanto, visualizá-lo, marca sua presença no cinema vagando numa região cinzenta, "ao mesmo tempo fora e dentro" da imagem. Zona de errância, decerto, uma vez que o ser acusmático pode já ter sido visto e se encontrar temporariamente ou definitivamente fora do campo, ou então não ter sido visto ainda e tornar-se visível em qualquer parte – geralmente no final em se tratando de filmes envolvendo suspense –, ou não se revelar jamais, como ocorre na maioria dos documentários. O *acúsmano integral* – o ser que se escuta, mas que *ainda* não foi visto, susceptível, portanto, de aparecer a qualquer momento no campo – é aquele que se encontra por toda parte, é aquele que tudo vê, tudo sabe e tudo pode. Dotado, portanto, de ubiquidade, uma vez que "sua voz sai de um corpo

insubstancial, não localizado e parece não ser detido por nenhum obstáculo”; provido também de onividência, posto que “sua palavra é como a de Deus: ‘Nenhuma criatura se esconde diante dela’”; onisciente e onipotente, enfim, pois tudo ver implica em tudo saber e, por consequência, em tudo poder. É mesmo provável, como Chion indica, que a razão de tantos poderes para essa voz sem lugar, resida no fato de ela nos remeter à ideia religiosa de um Deus-Acúsmato Original, ou então, à não menos sagrada figura materna, cuja primeira manifestação se dá sob a forma acusmática, uma voz vinda de todos os lugares e de lugar algum, que ouvimos antes de vermos e mesmo antes de termos nascido. Todavia, se não é o cinema falado que inventa o acúsmato, é seguramente ele, de todos os meios de expressão, aquele que ofereceu o terreno mais fértil para o seu florescimento sob suas mais diversas formas²⁵.

Dentre estas, encontra-se um tipo especial e bastante familiar batizado por Chion de *voz-eu* (*voix-je*). Com efeito, nós a encontramos com frequência no cinema: num dado momento do filme, um personagem se põe a contar uma história fazendo com que a ação presente se interrompa; e então

[...] a voz do narrador se destaca de seu corpo e retorna como acúsmato a frequentar as imagens do passado que suas palavras suscitam. Ela fala desde um ponto onde o tempo está momentaneamente suspenso. O que faz dela uma ‘voz-eu’, não é somente a utilização da primeira pessoa do singular. É, sobretudo, certa maneira de soar e de ocupar o espaço, certa proximidade em relação ao ouvido do espectador, certo modo de investir sobre ele e de conseguir sua identificação. [...] Essas vozes sabem tudo, se lembram de tudo, mas submergem rapidamente pela presença do passado visível e audível que elas fazem aparecer: é o flashback (Chion, 1982, p. 47).

25

Através de análises iluminadoras, Chion (1982) examina as várias manifestações do acúsmato no cinema, notadamente em *O testamento do dr. Mabuse* de Fritz Lang, em *Intendente Sansho* de Mizoguchi e em *Psicose* de Hitchcock.

Condição necessária, não é suficiente, entretanto, que a voz do narrador esteja em *off* e conjugada em primeira pessoa para que ela se constitua enquanto voz-*eu*. O cinema falado, observa Chion, codificou certos critérios técnicos de registro, estabeleceu certas normas de interpretação a fim de que ela se efetuasse enquanto tal, isto é, para que funcionasse como "*pivô de identificação*", ressoando em nós "como se tratasse de nossa própria voz" (Chion, 1982, p. 48). Em primeiro lugar, um critério de máxima aproximação ao microfone buscando-se assim criar um sentimento de intimidade e encurtar a distância entre ela e os nossos ouvidos. Em segundo lugar, sempre conforme a esse mesmo propósito, a regra de se evitar qualquer tipo de particularização da voz, atenuando o quanto possível a interpretação dramática, escolhendo um tom mais neutro e abrindo mão de efeitos como reverberações ou distorções, a fim de impedir sua objetivação num espaço próprio e perceptível, o que viria dificultar e mesmo impossibilitar o processo de identificação.

Como mostra Chion, bastou apenas fazê-las ecoar um pouco para que, em *Psicose* de Hitchcock, as vozes interiores ouvidas por Marion em sua fuga se apresentassem como vozes-objeto, radicalmente distintas da voz-*eu* da mãe de Norman no final do filme. Em *Alphaville* de Godard, a voz artificial e distorcida do suposto narrador nos provoca um irremediável afastamento, como se emanasse de um ser de outro mundo, bem distante do nosso, contribuindo para compor o clima de ficção-científica do filme. Inversamente, o ápice da identificação ocorre quando, mais que as vozes, são os barulhos corporais acusmáticos que, de tão próximos, parecem vibrar em nosso próprio corpo. Através do som da respiração de Dave, o astronauta de *2001*, somos capazes de sentir sua terrível solidão, ponto insignificante à deriva no espaço, ou então, através do ruído da respiração e da deglutição difícil do homem-elefante de David Lynch, podemos compartilhar de todo o seu medo quando é levado pela primeira vez ao consultório do doutor Treeves (Chion, 1982, p. 50). Nesse jogo feito de afastamentos e de aproximações, o narrador acúsmato

oscila entre uma voz particularizada que se objetiva num sujeito determinado (voz-objeto), e aquela impessoal e indeterminada com a qual se efetiva a identificação (voz-*eu*). É em grande parte através da manipulação dessa alternância que Marguerite Duras obtém os extraordinários efeitos de *India Song*, centrados na ambiguidade de suas vozes acusmáticas: assim, o inesquecível grito do vice-cônsul, nós podemos senti-lo na pele embora sua reverberação possa, ao mesmo tempo, sugerir que seja emitido em algum aposento da casa afirmando-se como voz-objeto; quanto a voz do narrador, se ela atrai, a princípio, nossa identificação, não logra, entretanto, consolidar-se inteiramente como voz-*eu*, na medida em que é uma voz feminina cuja narrativa parece se transformar em diálogo; por seu turno, as vozes dos personagens, que não abrem a boca uma vez sequer, mais parecem errar em torno deles do que ser emitidas por eles, assumindo desse modo um caráter ambíguo, vozes sem corpo, corpos sem voz.

Em Bresson, a utilização da voz-*off* – algumas vezes uma típica voz-*eu*, outras vezes, portadora também de uma certa ambiguidade – é algo que, de algum modo, já se podia adivinhar. Vimos já o grau de importância que um determinado tipo de voz assumia no sistema do cinematógrafo: segundo Bresson, a voz cuja fonte não é vista é aquela justamente que nos permite melhor conhecer as pessoas, aquela que nos revela o seu ser mais íntimo. Em outras palavras, é o acúsmato que possibilita o acesso ao que há de mais essencial em cada um; daí toda a importância do contato telefônico para Bresson e a razão pela qual elege a voz acusmática como o principal meio de seleção de seus modelos. Mas não só. É também por causa desse seu poder que ela atua em alguns filmes como um agente revelador da natureza de certas personagens, como um instrumento capaz de tornar visíveis os movimentos imperceptíveis que se agitam no interior delas. Em *Quatre nuits d'un rêveur*, a voz acusmática saída do gravador é quem revela o romantismo sonhador de Jacques ao narrar a história de seu amor idealizado, “puro e inocente”; é ela também quem dá provas do despertar de sua paixão, ao

repetir obstinadamente o nome de Marthe. Em *Diário de um padre*, é também pela voz acusmática do diário que tomamos ciência da paixão do pároco de Aubricourt, da "Santa Agonia" que lhe havia sido reservada de toda eternidade. De igual modo, é a voz-off de Michel em *Pickpocket* que nos dá a ver as motivações dostoievskianas de seus atos, as flutuações mesmas de seu espírito.

Haveria, ademais, toda razão em pensar que a voz-*eu*, tal como Chion a define, encontrasse lugar certo nos filmes de Bresson. Afinal, nada parece melhor satisfazer as condições desse tipo especial de acúsmato do que as vozes brancas bressonianas: neutralidade de tom, recusa de representação dramática, ausência de ressonância ou de reverberação. Apesar disso – à parte sua breve aparição em *Quatre nuits* quando introduz a história de Jacques e de Marthe mostrada em *flashback* –, podemos dizer que a voz-*eu* só atua de forma efetiva em *Un condamné à mort*. Talvez resida aí, juntamente com o tema da evasão, a razão do sucesso comercial alcançado pelo filme, fato raro, se não único, na trajetória acidentada de Bresson. É que aqui, como em nenhum outro lugar de sua obra, a voz-*eu* parece cumprir seu papel de pivô de identificação, embora o filme se encontre, é verdade, bem distante do padrão hollywoodiano²⁶. Mas, como tentamos mostrar anteriormente, a identificação está muito longe de ser apanágio do cinematógrafo. Assim, em *Diário de um padre*, em que pese o fato de se tratar justamente de um diário, de ser uma adaptação do único romance de Bernanos escrito em primeira pessoa e de empregar com intensidade uma voz-off com características inegavelmente favoráveis ao estabelecimento de uma voz-*eu*, ela jamais se afirma plenamente enquanto tal. Por mais que desejemos, essa voz não flui como se fosse a nossa própria; ela é para sempre a voz do pároco de Aubricourt, ou melhor, ela é a voz do Diário, pois, como bem observa Sémolué, ele acaba por desempenhar o papel

26

Para se ter uma ideia dessa distância, bastaria compará-lo a um clássico do gênero como, por exemplo, *Fugindo do inferno* (*The great escape*) de John Sturges.

de um verdadeiro personagem no decorrer do filme, tanto quanto Chantal, a condessa ou o próprio padre:

Os cadernos do diário adquirem cada vez mais o estatuto de personagem. Fazendo suas bagagens com a ajuda de Chantal, a cura pega os finos cadernos, coloca-os em sua valise. A muda presença deles põe como à distância as perfídias pronunciadas pela jovem (Sémolue, 1993, p. 64).

Com efeito, uma das ousadias de Bresson foi ter decidido filmar o diário “literalmente”, em toda sua concretude, o texto sendo escrito sobre um caderno escolar. Contra todas as supostas evidências, a voz que ouvimos sair daí não se constitui como voz-*eu* e, a rigor, nem mesmo como voz-*off*, na medida em que vemos perfeitamente de onde ela provém. É bem verdade, entretanto, que ela se manifesta amiúde no modo acusmático, estabelecendo relações complexas com as imagens e os sons que se apresentam: de modo geral a voz do Diário enuncia aquilo que imediatamente vemos desfilar na tela e, dessa maneira, ao invés de comentar ou completar o acontecimento visto, ela o reforça e o multiplica “como a caixa de ressonância do violino o faz com as vibrações da corda” (Bazin, 1991, p. 119); em determinadas situações, justamente nos momentos mais críticos como a morte da condessa, como a tentação do suicídio, é, ao contrário, a voz do Diário que vai surgir a partir das imagens; noutras vezes, como no diálogo com o vigário de Torcy, ela vem recobrir e suprimir momentaneamente a voz em curso tornando-se a única a ser ouvida. Mas, a despeito de todas essas manifestações acusmáticas e talvez por causa delas mesmas, a voz-*off* do filme funciona antes como uma voz-*in* ou ainda, segundo a terminologia de Daney, como uma verdadeira voz-*through*: voz que não sai da boca, mas que emana do próprio Diário enquanto personagem, enquanto realidade escrita e sonora.

Sobre a voz-*off* em *Pickpocket*, não se pode dizer igualmente que ela constitua uma autêntica voz-*eu*. Como no *Diário de um padre*, o filme também se abre com um texto sendo escrito sobre a página de

um caderno enquanto se ouve uma voz que o reproduz. Todavia, aqui as aparições da forma escrita são bastante raras – quatro vezes ao todo, para sermos mais exatos – e, além disso, à diferença do *Diário*, o que se escreve e o que se diz são conjugados no passado. O que nos leva a crer se tratar de um relato autobiográfico, provável obra de um “jovem escritor” tal como o filme, num determinado momento, dá a entender a respeito da ocupação “oficial” de Michel. De todo modo, prevalece a voz acusmática a qual, mais do que narrar, se põe a comentar os acontecimentos vistos. Ora, se ela não consegue angariar inteiramente nossa adesão ou nossa identificação, é porque, de um lado, ela mal se distingue da *voz-in* (ou *through*) de Michel: assim, por exemplo, na derradeira cena do filme quando, atrás das grades, ele descobre finalmente seu amor por Jeanne, somente com muita atenção nos damos conta de que a frase final está sendo dita em *voz-off* – com efeito, do ponto de vista sonoro, não há nada que as diferencie uma da outra. Por outro lado, a voz acusmática tece, por vezes, seus comentários como se buscasse um diálogo conosco, não fazendo com isso senão aumentar nossa distância em relação a ela. Logo após Michel ter tomado a atitude “estúpida” de cumprimentar o comissário de polícia num bar, ouvimos a seguinte observação: “Encontrava-me bem atordoado e havia sido inconsequente, mas que tinha eu a temer?” Como nota Sémolué (1993, p. 96), essa indagação soa quase como uma interpelação dirigida diretamente a nós, espectadores, marcando assim o hiato nada desprezível a nos separar da voz que a enuncia.

Fizemos já alusão, a respeito de *Une femme douce*, do caráter ambíguo da fala do narrador: de fato, ela se concretiza como um monólogo embora se apresente, de direito, como um diálogo. Essas duas formas de discurso correspondem, respectivamente, à *voz-off* e à *voz-in* do marido e, quanto aos próprios acontecimentos mostrados, ao que ocorreu e ao que está ocorrendo. Dir-se-ia, nessas condições, que nos deparamos aqui com a composição clássica do *flashback*, a *voz-eu* típica do narrador introduzindo um passado cujas imagens e sons vêm substituir as do presente. No entanto,

aqui também a identificação encontra obstáculos, comprometendo, dessa maneira, a plena constituição da voz-*eu*. Como em *Pickpocket*, a voz-*off* do narrador não se distingue, quanto ao tom e à sonoridade, da voz-*in* do protagonista e, ademais, o retorno constante ao tempo presente, ao “diálogo” diante do cadáver da jovem esposa, só faz fortalecer ainda mais essa indistinção. Aqui também não se permite que a tomemos como nossa uma voz que não cessa de nos lembrar a quem ela realmente pertence.

Não é diferente o que se passa em *Quatre nuits d'un rêveur*, último filme de Bresson no qual se emprega a voz-*off* e que surpreende sob alguns aspectos. De certo modo, ele parece mesmo trair a sobriedade e a economia que acompanham, de praxe, a obra bressoniana. A variedade dos figurinos das mulheres no início do filme e também de Marthe é quase uma aberração perto do sobretudo apagado da *femme douce* ou do inseparável terno surrado de Michel em *Pickpocket*; além disso, a profusão de suas cores vivas, às quais vêm se juntar aquelas dos quadros pintados por Jacques, provocam um impacto visual raramente visto nos filmes de Bresson. O mesmo se pode dizer a respeito da trilha sonora do filme, composta de acordes de guitarra, música de dança, música brasileira, canções pop, verdadeira abundância em se tratando de Bresson e seu contumaz comedimento também nesse domínio. Com relação às vozes acusmáticas em *Quatre nuits*, já notamos, de passagem, de que maneira elas atuam. De um lado, testemunhamos, por duas vezes, o aparecimento da voz-*eu* típica que se põe a contar, em *flashback*, a história de Jacques e a história de Marthe. Contudo, essa aparição, nos dois casos, é extremamente fugaz, um lampejo que mal se faz notar. Em contrapartida, a outra presença acusmática salta aos olhos pela sua singularidade: Jacques tem o costume de ouvir, e nós junto com ele, sua própria voz captada num gravador portátil. Na verdade, a voz do personagem e a voz gravada só coincidem efetivamente quando se tornam um grito de paixão, arrastando, nesse mesmo movimento, nossa identificação com ela. Nessa circunstância, a voz gravada

chamando por Marthe confunde-se com a própria voz de Jacques e mesmo a substitui, como na cena do ônibus, para surpresa dos outros passageiros. Mas, nas demais ocorrências, no início e no final do filme, a voz do gravador é a voz de um outro a narrar um romance fictício: não é mais a voz de Jacques e, menos ainda, a nossa.

Até aqui, falamos das vozes dos modelos, de como elas conquistam sua homogeneidade e neutralidade características, ao mesmo tempo em que se impõem como vozes que teimam em não sair pela boca, vozes de fragmentos de corpos ou vozes-*through*. Vimos também o quão raramente as vozes-off *bressonianas* conseguem desenvolver-se como uma verdadeira voz-*eu*, sua ambiguidade dificultando sobremaneira ou mesmo interditando nossa identificação com elas. Assim, se pudemos analisar, num primeiro momento, as vozes de corpos e, em seguida, as vozes sem corpo, seria necessário, para concluir, abordarmos agora os corpos sem voz.

Era já o próprio Bresson quem dizia ser o silêncio uma invenção do cinema falado e, sem dúvida, ele é mesmo um elemento essencial a compor o espaço sonoro de seus filmes, tanto quanto o são as vozes, os ruídos, a música. Correlativamente, foi também apenas com o cinema falado que se tornou possível o aparecimento de personagens verdadeiramente mudos. Pois no chamado cinema mudo, os personagens falam e muito, somente não são ouvidos: “[...] não houve cinema mudo. Nunca existiu! Pois faziam efectivamente as pessoas falarem, somente falavam no vácuo, não ouvíamos o que diziam” (Delahaye; Godard, 1976, p. 355). Razão pela qual esse cinema dos primórdios deveria ser denominado, como propõe Chion, antes “surdo” do que mudo. Seja como for, era impossível fazer figurar um personagem mudo no cinema surdo, na medida em que não era possível “fazer ouvir seu mutismo” (Chion, 1982, p. 81). Foi somente quando o silêncio se tornou audível que os mudos ganharam seu direito de cidadania no cinema. E o fizeram, ainda e sempre segundo Chion, sendo depositários de um “grande segredo”, desempenhando determinadas funções, prerrogativas de sua própria condição.

A personagem muda raramente é a protagonista; ela assume, o mais das vezes, o papel de coadjuvante, mas se encontra sempre próxima do centro da intriga, ao lado do herói ou da heroína, orbitando em torno do mistério que cerca o filme. Sua função primeira é a de servir, tanto ao filme propriamente dito, como instrumento de revelação, de perturbação ou outro qualquer, quanto a um dos protagonistas, como uma espécie de criado ou prestador de algum tipo de serviço. O misterioso Shunderson em *Dizem que é pecado* de Manckiewicz se enquadra aqui de forma exemplar, embora descubramos, no final, que o inseparável companheiro do dr. Praetorius não era mudo de todo. Mas aqui, cabe distinguir, como o faz Chion (1982, p. 82), entre a mudez, comprometimento da fala de ordem fisiológica, e o mutismo, entendido como recusa de falar, quer seja por razões psicológicas ou por outras quaisquer. É assim que devemos entender o silêncio obstinado de Shunderson, como fruto de seu mutismo e não de sua mudez. Pode-se dizer o mesmo de Anna, a empregada muda de *Une femme douce*, da qual sabemos, desde o início, não ser acometida de mudez, mas antes, de um laconismo extremo que se equivale, no fim das contas, a um verdadeiro mutismo. Em *O processo de Joana D'Arc*, o jovem dominicano não é a bem-dizer um criado como Shunderson ou Anna, contudo, não deixa de render serviços à heroína, mantendo-se ao seu lado e buscando, em seu mutismo, ajudá-la de alguma maneira. Do mesmo modo, o lacônico batedor de carteiras que vem se juntar a Michel em *Pickpocket* cumpre também o seu papel de auxiliar silencioso, ao ensinar-lhe sua arte e tornar-se seu parceiro de crime.

Todavia, além dessa função mais restrita de servir ao protagonista, a personagem muda funciona muitas vezes como instrumento de revelação de algum segredo subjacente à própria intriga. Aliás, a dúvida, o mistério parecem sempre acompanhar aquele que não fala, como se o mudo guardasse somente para si a sua história e detivesse uma espécie de saber oculto que viria a resolver toda a questão. Assim, via de regra, nada ou quase nada sabemos sobre ele: de Anna, a empregada, quando muito somente o seu nome, do jovem dominicano, nem isso, e do batedor de carteiras, apenas que é

um mestre em seu ofício, aparecendo do nada e terminando preso²⁷. De Shunderson, igualmente, ignora-se completamente quem ele seja, e é justamente do enigma que paira sobre sua figura que o professor Elwell tomará partido para tentar atacar o seu rival. Em vão, pois a revelação final, feita pelo próprio Shunderson a respeito de seu passado, é ela mesma que acabará por absolver seu benfeitor.

Em Bresson, se podemos falar ainda de revelação trazida pela personagem muda, ela não ocorre, como no filme de Mankiewicz, como o desvelamento de um segredo que traria a solução de um problema. Os sinais emitidos no interrogatório pelo jovem dominicano a Joana D'Arc mostram que ele detém um saber que pode ajudá-la, eles não impedem, no entanto, que a heroína acabe queimada na fogueira. Em *Pickpocket*, o batedor de carteiras revela os segredos de sua arte a Michel e, entretanto, ambos terminam presos. Quanto a Anna, é através de sua pergunta que a *femme douce* revela estar feliz, momentos antes de se jogar pela janela. Entretanto, é bem provável que os grandes personagens mudos de Bresson se encontrem alhures. Mudos de mudez, desta feita, e não de mutismo. É Balthazar, o burro de *A grande testemunha*, cuja presença muda e pura torna ainda mais evidentes os vícios humanos. Mas é, sobretudo, o corpo defunto da *femme douce*, que leva consigo, para sempre, o segredo mesmo de sua existência e de seu ato final. Mudez absoluta em resposta à perplexidade e aos apelos patéticos do marido. Talvez se encontre aí a revelação mais profunda que pode ser feita por uma personagem muda: seu próprio silêncio, um silêncio que se faz voz, como a voz de um corpo mudo. Numa fórmula paradoxal, Bresson declarava que o ideal do cinematógrafo se resumiria em nada mostrar absolutamente²⁸. A grande revelação é que, no limite, não há nada a ser revelado. Tudo termina no silêncio e na tela vazia. Mas é também onde tudo deve começar.

27 Embora seja verdade, como observa Arnaud (2003, p. 92), que essa falta de informações não se limite apenas aos mudos, mas se estenda também a boa parte dos personagens bressonianos.

28 "Não se deve mostrar tudo, senão não há arte, a arte age por sugestão. O ideal seria não mostrar nada absolutamente. [...] É preciso guardar o mistério; nós vivemos no mistério; é preciso que esse mistério esteja sobre a tela [...]" (Salachas, 1966, p. 6).



3

**BRESSON
PINTOR:**

A LUTA CONTRA
OS CLICHÊS

O fato de Kubrick ter feito questão de empregar uma velha câmera Mitchell para rodar *Barry Lyndon* não é apenas mais uma das estranhezas a se acrescentar no rol de excentricidades normalmente atribuídas ao grande diretor americano. Havia, sim, uma razão técnica e ao mesmo tempo estética para essa escolha. A técnica, era a de que se tratava de um dos poucos equipamentos no qual era possível adaptar uma lente Carl Zeiss especialmente encomendada pela NASA alcançando absurdos $f/0.7$ de abertura. A estética, era a de que só assim poderia obter, naqueles planos filmados à luz de velas, uma atmosfera análoga a das pinturas de Georges de la Tour.

Mas este é só o primeiro de uma longa lista de pintores “citados” sem nenhum pudor pelo filme: Chardin, Fragonard, Gainsborough, Constable, Ruysdael, Canaletto, Hogarth, para não falar senão dos mais evidentes, a cujas obras não podemos deixar de enxergar nítidas referências, algumas delas verdadeiras transposições do quadro à tela de projeção. E, como já se observou, o uso estratégico das lentes *zoom* propicia um efeito de aplainamento das imagens fazendo-as desse modo se aproximarem ainda mais das pinturas do dezoito.

É claro que vários outros autores se serviram de citações pictóricas em seus filmes embora seja também verdade que, em geral, o tenham feito de maneira mais comedida e menos espetacular que aquela alcançada por Kubrick em *Barry Lyndon*. Há aqueles que assim procederam movidos por uma espécie de “nostalgia ruim” (Aumont, 2007) com a qual se pretendia agregar valor ao seu produto, tentando absorver por osmose um pouco do prestígio artístico de que gozava tradicionalmente a pintura. Outros se limitaram apenas à superficialidade de um jogo gratuito ou então, pior, à demonstração vulgar de uma erudição com a qual buscava a cumplicidade de seu público “culto”. Mas há também casos nos quais o recurso ao “plano-quadro”, como o denomina Bonitzer (1985, p. 29-41), exprime motivações mais nobres, por meio do qual se procura extrair outras virtualidades desse encontro entre cinema e pintura.

É o que faz, por exemplo, Godard em *Passion*, com seus estranhos quadros-vivos, onde as personagens se dispõem, sempre instáveis, tal como elas se encontram no quadro a que se referem, sendo mostradas, porém, em ângulos diferentes daquele definido pelo pintor a fim de tornar possível “ver a história ao invés de contá-la”, como ele mesmo diz. Essa tensão entre a pintura e o cinema, ou entre o visível e o narrado, Godard vai reforçá-la ainda mais ao ressaltar a função “dialógica” do plano-quadro, ou seja, a “disjunção acentuada entre o movimento do plano e a imobilidade do quadro” expressa pelo oxímoro do quadro-vivo (Bonitzer, 1985, p. 30-31). De maneira bem diversa, dessa vez de forma alusiva e integrando-se à narrativa, Rohmer filma em *A marquesa d’O* um plano-quadro de sua heroína desfalecida sobre a cama inspirado, sem sombra de dúvida, na famosa tela de Füssli, *O Pesadelo*. É possível encontrar aqui uma significação complexa, pois a figura do Íncubo presente no quadro se acha elidida do filme, assim como a violação, da novela de Kleist, de modo que “o plano pode ser considerado não somente como a metonímia da violação que vai se seguir, mas como a metáfora de sua elipse” (Bonitzer, 1985, p. 31).

Embora não tão evidente, não é improvável que a sequência filmada por Bresson em *A grande testemunha*, no qual se vê o corpo desnudado de Marie agachado num canto, seja também um plano-quadro em correspondência com a *Banhista de Valpinçon* de Ingres. Pois, se há razão em dizer que essa figura alia “uma profunda voluptuosidade”, como quer Baudelaire, à pureza da castidade, é notável que essa mesma ambiguidade seja aquela a compor a enigmática personagem do filme de Bresson.

Mas nem só a citações mais ou menos claras, servindo a fins mais ou menos profundos, se resumem as relações entre cinema e pintura. Existem, com efeito, os conhecidos filmes de ficção biográfica como, por exemplo, *Sede de viver* de Minelli sobre Van Gogh ou *Os amantes de Montparnasse* de Jacques Becker sobre Modigliani, que fazem incidir o foco de suas atenções muito mais em torno

das vidas dos pintores do que propriamente sobre suas pinturas, embora, é claro, sempre se possa invocar a velha máxima da obra explicada pela vida.

Em todo caso, de maior interesse, a nosso ver, são aquelas experiências fílmicas com as quais se torna possível flagrar o nascimento de algo híbrido, resultado de uma verdadeira mistura entre cinema e pintura, para além da simples ou complexa citação. É assim que *Van Gogh* de Resnais constitui um marco no gênero dos filmes sobre pintura, na medida mesma em que ele é menos um filme “sobre” pintura do que um filme, digamos, elaborado “com” ela. Porque o que Resnais justamente se recusa a fazer é limitar-se tão-somente a reproduzir ou a apresentar, através de outro meio de expressão, as telas do pintor holandês.

Prova primeira e imediatamente perceptível, ele filma em preto-e-branco a obra daquele que é considerado um dos maiores coloristas da história da pintura. E, se é mesmo provável que ele assim procedeu por razões técnicas ou econômicas, não se pode, contudo, descartar a possibilidade de que tal escolha ousada tenha sido produto de uma decisão puramente estética. Pois do que menos carece o filme é precisamente de ousadia estética por parte de seu autor. Além de nos oferecer a ocasião única de conhecer Van Gogh “sem o amarelo” (Bazin, 1991, p. 177), Resnais toma ainda outras liberdades que, em prol da criação de algo cinematograficamente novo, desfigura sem medo a obra do grande pintor. Daí, como mostra Bazin (1991, p. 172-173), a principal acusação levantada contra o filme: sua traição, em diversos níveis, daquilo mesmo que se propõe a tratar.

Traição, em primeiro lugar, ao não mostrar uma tela sequer em sua totalidade, ao recortar e costurar arbitrariamente pedaços de um quadro e mesmo de quadros diferentes, criando vínculos fictícios entre eles. Aliás, não poderia haver sinopse mais precisa do que essa, embora não necessariamente esteja com isso justificada a censura. Exemplos. Na sequência desenvolvida a partir de um plano geral da

tela *A casa de campo*, Resnais faz o *close* de outro quadro, uma das versões de *Cabeça de uma mulher*, funcionar como verdadeiro contra-campo da figura de costas prestes a entrar na casa. Como ela, também o espectador tem a oportunidade de adentrar pelo casebre: através do vão da outra porta mais à direita somos conduzidos ao seu interior onde vamos encontrar o *Tecelão perto de uma janela aberta*; por outra das janelas da casa, entramos em outro aposento dentro do qual nos será possível flagrar a ceia dos famosos *Comedores de batatas*. Esse célebre quadro será, por sua vez, recortado em vários planos sucessivos, "como se fossem pequenos episódios" (Aumont, 2007, p. 110): *close* do rosto da mulher, do homem de perfil, plano detalhe da luminária, de mãos pegando as batatas, de outra mão servindo o café, de um pote de cerâmica junto a um par de tamancos – sendo este último, na verdade, parte integrante de outro quadro ainda (*Natureza morta com pote de cerâmica, garrafa e tamancos*).

Outro exemplo nessa mesma linha, nós veremos a câmera aproximar-se em *zoom in* da janela da *Casa de Vincent em Arles* até ser substituída em *raccord* por outra janela, que logo descobriremos ser a mesma, na medida em que, afastando-se agora em *zoom out*, em estrita correspondência ao movimento inverso anterior, ela vem nos revelar o interior do *Quarto de Vincent em Arles*. Pelas mãos de Resnais somos introduzidos aos aposentos humildes da casa de campo e apresentados a seus ocupantes, do mesmo modo, através da janela, penetramos no quarto não menos humilde de Van Gogh, onde podemos então observar sua cama, *A cadeira de Gauguin*, e conhecer os amigos que eventualmente vêm posar para ele (*Retrato de madame Ginoux*, *Retrato do segundo-tenente Milliet*, *Retrato do carteiro Joseph Roulin*, *Retrato de um homem*).

A proposta de Resnais é bastante clara e, não se pode esquecer, estava já, desde o início, expressa no texto que abre o filme: tentava-se retrair, unicamente com a ajuda de suas obras, a vida e a aventura espiritual de um dos maiores pintores modernos. Ou seja, não se buscava simplesmente retratar ou reproduzir as telas

como num livro de ilustrações ou mesmo de apresentá-las de uma nova maneira, mas tratava-se, antes, de contar a vida do pintor através de suas obras, de submetê-las, portanto, a uma operação de narração, em suma, de transformar os quadros em filme. Ora, esse processo de “*cinematização*” da pintura (Aumont, 2007, p. 111) implica em desnaturá-la, em desfigurá-la, condição para o nascimento desse “novo ser estético” que emerge da “conjunção entre cinema e pintura” (Bazin, 1991, p. 176). É por essa razão que não se pode falar em traição a não ser exigindo-se do cineasta algo que ele mesmo não se propõe a fazer:

O cinema não vem ‘servir’ ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme de pintura é uma simbiose estética entre a tela e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo. Indignar-se com isso é tão absurdo quanto condenar a ópera em nome do teatro e da música (Bazin, 1991, p. 176).

Mas as questões levantadas pelos filmes de pintura como os de Resnais não se esgotam aí. A desnaturação da obra pictórica não se limita às análises e às sínteses propriamente cinematográficas que se impõem àquelas praticadas pelo pintor. Melhor dizendo, ela é apenas consequência de uma desfiguração ainda mais radical. Pois, como nos ensina Bazin em outra de suas considerações tornada clássica, é, mais profundamente, tanto o espaço do cinema quanto o espaço da pintura que se veem confrontados nesse processo. Processo desnaturante, vale repetir, porque o que faz a tela de cinema de Resnais é destruir radicalmente o espaço pictural.

A moldura do quadro, tanto quanto a arquitetura cênica do teatro, faz mais do que cumprir uma função decorativa ou retórica: ela “tem por missão, se não criar, pelo menos salientar a heterogeneidade do microcosmo pictural e do macrocosmo natural no qual o quadro vem se inserir” (Bazin, 1991, p. 173). Dito de outro modo, a moldura visa produzir uma solução de continuidade entre a pintura e a realidade, constituindo, dessa maneira, um espaço heterogêneo,

orientado para dentro, seguindo um movimento centrípeto. A tela de cinema, ao contrário, funciona antes como uma máscara a deixar vaziar apenas uma porção da realidade. Ela "delimita", se podemos utilizar ainda esse termo, um espaço que é homogêneo ao universo, sem ruptura com a realidade que o prolonga, espaço centrífugo orientado, dessa vez, para o exterior.

Agora, essa distinção fundamental realizada por Bazin²⁹ não implica na impossibilidade de trocas e misturas entre os termos, e isso, é ele mesmo o primeiro a demonstrá-lo justamente através dos filmes de pintura à maneira de Resnais. Com efeito, uma vez transposto à tela de cinema, o quadro perde sua moldura, quer dizer, o espaço pictural se desintegra ao perder seus limites e sua orientação. Em contrapartida, a tela de cinema passa a desmascarar uma porção do universo que se define agora pelas características plásticas da pintura, um universo que passa a se identificar com o próprio universo pictural como se fosse um imenso quadro. É nessa espécie de intersecção espacial que Resnais encontrou o terreno para suas "escandalosas" ousadias. Um espaço híbrido para um novo ser estético, tal foi a palavra de ordem dessa revolução que significou *Van Gogh* na história dos chamados filmes sobre arte.

Seria preciso citar ainda outro grande acontecimento decorrente desse encontro entre cinema e pintura: *O mistério de Picasso* de Clouzot. E aqui nós devemos a Bazin, sempre ele, a chave do mistério, não de Picasso, evidentemente, mas do grande filme de Clouzot. Primeira observação: a famosa frase atribuída ao pintor, "eu não procuro, eu acho", se vê inteiramente justificada pelo filme. O que ele nos mostra, com toda transparência, é que a imprevisibilidade está na base de todos os achados de Picasso bem como no suspense a guiar nossa espera e nosso espanto. "Esperamos um

29

Fundamental não quer dizer incontestável, mas, ao contrário, a base mesma sobre a qual se construirão uma série de problematizações e contestações. Tal será a sorte dessa distinção realizada por Bazin. Cf. Aumont, 2007, p. 111-137

traço: surge uma mancha; uma mancha: e vem um ponto. É o que ocorre também com os temas: o peixe vira pássaro, o pássaro vira um fauno" (Bazin, 1991, p. 179).

Segundo ponto: se a grande novidade trazida pelo *Van Gogh* de Resnais é, como se viu, de ordem espacial predominando movimentos em superfície, o filme de Clouzot vem trazer uma nova dimensão temporal privilegiando movimentos em profundidade. Bazin o denomina "um filme bergsonian" pelo fato de ele revelar não somente a duração da criação – e, a esse respeito, até uma "corrida contra o relógio" é realizada e que será, aliás, bastante criticada por Truffaut –, mas, mais importante, "que essa duração pode ser parte integrante da própria obra", isto é, a própria pintura se revela enquanto "um quadro que existe no tempo, que tem sua duração, sua vida e às vezes – como no final do filme – sua morte" (Bazin, 1991, p. 179). Aquilo que se mostra em profundidade, camadas que se sobrepõem umas às outras, não são simples esboços ou etapas intermediárias subordinadas ao quadro finalmente acabado; elas são já quadros plenos, mas que são devorados ou metamorfoseados pelos que vêm a seguir até o momento em que o pintor decide parar. Uma das grandes virtudes de Clouzot, segundo Bazin, foi a de ter compreendido que a criação artística é um espetáculo cinematográfico por excelência posto que temporal por essência. Mas nem por isso limitou-se a realizar um documentário, um retrato "neutro" de algo se desenvolvendo de modo autônomo, sem interferências. Ao contrário, Clouzot trabalha como cineasta e, enquanto tal, não hesita, na montagem de sua obra, em suprimir os tempos mortos e longos exigidos pelo trabalho do pintor, nem tampouco em apresentar simultaneamente vários de seus traços e manchas já prontos. Como Resnais, ele não se restringe apenas a servir à pintura, mesmo que essa seja a de um gênio como Picasso. "O cinema não é aqui mera fotografia móvel de uma realidade preliminar e exterior. Ele está legítima e intimamente organizado em simbiose estética com o evento pictural" (Bazin, 1991, p. 184).

Mas este não é, ainda segundo Bazin, o maior dos méritos de Clouzot com seu filme. Seu grande achado – terceira e última observação – encontra-se na manipulação singular da cor: só à pintura de Picasso é permitida ser apresentada em cores, o resto, o diretor, o pintor, o estúdio de filmagem, é tudo projetado em preto-e-branco. Foi essa a solução genial encontrada por Clouzot para realizar a distinção plástica entre o mundo da pintura e o mundo “real”, entre o azul da tela e o azul dos olhos de Picasso, entre o vermelho do quadro e o vermelho da camisa de Clouzot, tal como ela ocorre normalmente na percepção natural. Ao invés de “elevar ao quadrado” as cores da tela a fim de opô-las às cores da realidade, o que seria impraticável, ele simplesmente retira a cor do mundo e obtém, assim, o mesmo efeito. “De fato, quando contemplamos um quadro, percebemos bem sua cor como essencialmente diferente da cor da parede ou do cavalete. É esse processo mental que Clouzot reconstitui quase que à nossa revelia” (Bazin, 1991, p. 186). Apesar de todos esses esforços, o mistério de Picasso continua sendo um mistério; do filme, já não se pode falar o mesmo depois das descobertas do grande crítico francês.

Numa perspectiva bem diferente desses encontros explícitos ou dessas verdadeiras simbioses entre cinema e pintura, existem alguns cineastas que se sentem tocados de alguma forma pela arte pictórica e esse fato não deixa de repercutir em seus filmes, embora de maneira bastante peculiar e, muitas vezes, não tão expressa. Há certamente influências da pintura na obra de Tarkovski que incluem algumas referências diretas e indiretas (Dürer, Rafael, Piero della Francesca, El Greco, Leonardo da Vinci), e mesmo um filme, de certo modo, dedicado a um pintor (*Andrei Rublev*). Ainda dentro do domínio do cinema russo, é patente a importância da pintura no plano-sequência de *Arca Russa* de Sokurov, e Paradjanov, outro amigo de Tarkovski, nos oferece verdadeiros quadros-vivos como no exuberante *A cor da romã*.

No cinema japonês, são conhecidas as relações complexas que se podem estabelecer entre a obra de Ozu e a pintura, atestadas por suas "paisagens", por suas chamadas "naturezas-mortas" e também por seu rigor na composição "pictórica" de seus planos. Mizoguchi, como se sabe, dedica um belo filme a um dos maiores pintores japoneses com *As cinco mulheres de Utamaro*. De outro grande cineasta nipônico, Kurosawa, também se conhecem suas afinidades com a pintura, não só testemunhadas por seus filmes (*Dodeskaden*, *Sonhos*) como também por seus famosos *storyboards* compostos de desenhos e aquarelas.

No cinema europeu, se levarmos em conta sua extensa fortuna crítica, talvez seja mesmo Antonioni aquele que entretém com a pintura o mais rico diálogo, apesar de o próprio cineasta italiano negar repetidas vezes sua influência. Os longos planos contendo espaços esvaziados de vários de seus filmes a partir dos anos 60 evocam, quase que inevitavelmente, algumas telas de seu conterrâneo Giorgio de Chirico. Com relação a *Deserto Vermelho*, sabe-se que seu título foi tirado de um quadro de Matisse e isso é apenas um pequeno indício do número impressionante de alusões à pintura que se pôde encontrar nesse filme em particular: Mario Sironi, Marinetti, Simon Rodia, Giacometti, Braque, Mondrian, se nos restringirmos ao recenseamento de um estudo apenas (Vacche, 1996, p. 43-80). Não obstante, mais do que essas possíveis alusões, é o tratamento efetivo e inquestionável dado à cor, mesmo em seus filmes preto-e-branco, o que talvez melhor denuncie suas preocupações pictóricas – a esse respeito, são bem conhecidas as anedotas que relatam ter ele pintado casas, árvores e mesmo um bosque inteiro a fim de obter os efeitos estéticos que desejava.

Com relação a Bresson, é certo que as referências à pintura em seus filmes são bem menos evidentes e incomparavelmente menos numerosas do que aquelas atribuídas ao mestre italiano. Citamos já um possível plano-quadro inspirado em Ingres, mas há uns poucos que enxergam, com maior ou menor nitidez, outras

relações ainda. Afinidade entre dois pequenos quadros de Giotto, *A ceia* e *Pentecostes*, e o filme *Le diable probablement*: o diabo na mesma luz “estranhamente transparente” de Giotto, fazendo com que o tempo inteiro seja dado num instante ou numa “presença” ao mesmo tempo divina e cotidiana (Fricheau, 1989, p. 63-69). Influência da iconografia bizantina, de acordo com Schrader (1988, p. 98-103), tanto em relação aos supostos fins – antes “espirituais e ideais do que humanos e sentimentais” – quanto aos meios – “frontalidade, rostos não expressivos, posturas hieráticas, composições simétricas e bi-dimensionalidade”. Similaridades nem um pouco desinteressadas, convém dizer, visto que achadas em apoio à tese religiosa de um “estilo transcendental” do qual Bresson seria um dos baluartes ao lado de Ozu e de Dreyer.

Da atmosfera criada em *Lancelot du lac*, quiçá um dos filmes mais “pictóricos” de Bresson, Sémolué (1993, p. 217) sugere o parentesco com obras de diversos pintores, embora deixe claro que o filme não procura em nenhum momento imitá-las: as lanternas que iluminam as tendas dos cavaleiros e marcam suas faces com luzes e sombras suaves nos fazem lembrar de Georges de la Tour, ou então, de *O sonho de Constantino* de Piero della Francesca; os cavalos e os cavaleiros parecem evocar *A caça na floresta* ou *A batalha de San Romano* de Uccello; enquanto que os “brancos e as cores francas correspondem a certos gostos da pintura do século XV, da Flandres de Bouts à Catalúnia de Huguet, passando pela França de Charton, de Fouquet e do pintor de *Coeur d’amour épris*”.

Rousseau (1989, p. 72-75) em um belo texto sobre Bresson e Vermeer, destaca nas obras de ambos a revelação de “signos de outra dimensão” que esvaziam a representação e que são capazes de apresentar o que eles não mostram: é a luz de Vermeer e de Bresson, que “confunde os planos e suprime a perspectiva”, que “não permite nenhuma distinção”, tornando visível o que não pode ser analisado nem compreendido, mas somente ser captado pela atenção. Pois é, ainda segundo Rousseau, a “momentos de atenção, de escuta, de

imobilidade” que se podem amiúde resumir a cena do quadro e o relato do filme. É o caso do “condenado a morte”, do “pickpocket”, da turba no final de *O dinheiro*, como também o do “astrônomo”, do “geógrafo”, da “mulher com a balança”. Similitudes ainda quanto ao “silêncio musical”, quanto à composição e à harmonia, ao ritmo e ao movimento, à sensualidade e ao desejo.

Com o aporte da fenomenologia em apoio à sua tese de um “estilo pictural” em *A grande testemunha* de Bresson, Watkins (2006, p. 1-23) propõe uma aproximação interessante desse filme com a obra de Jackson Pollock: o quadro *She Wolf* do pintor americano, que marca o início de seu processo de dissolução da figura, seria o “precursor de *Balthazar*” na medida em que o animal erige-se, para ambos os artistas, como o meio de escolha para a manifestação de seus próprios processos artísticos. “*Balthazar* e *She Wolf* representam um retorno do mundo para as matérias brutas não formadas da terra – água, pedra e madeira – em seu estado natural e fechado antes que o ‘mundo’ intervenha”. A obra *Monogram* de Rauschenberg, na qual se vê, sobre uma superfície de madeira, um bode empalhado com uma câmara de pneu em torno do pescoço, apareceria como uma espécie de estágio intermediário entre o lobo de Pollock e o asno de Bresson. Além disso, a paisagem não-humana da escultura *Sheep Piece* de Henry Moore seria também aquela a vigorar na sequência final do filme na qual assistimos a morte de Balthazar, deitado no pasto de uma colina e envolvido por um bando de ovelhas.

Também a cantora e poeta Pat Smith (1994, p. 142-147) traça paralelos instigantes entre *A grande testemunha* – visto, segundo ela própria, umas centenas de vezes durante sua convalescença – e a obra de Jackson Pollock. Declara, inclusive, ser Bresson o primeiro francês a reconhecer o pintor americano. Para ela, Marie é uma “verdadeira obra de arte viva” ao participar de sua violação e da morte silenciosa de seu pai; Gérard, seu amante transgressor, se equivale ao artista da *action-painting* quando derrama óleo sobre a estrada, “action-oil”. Com seu ato, ele provoca não um acidente, mas um

desastre ou uma destruição controlada como as telas *Number 11* e *Number 14*. Como Pollock, “ele é o que ele faz”, sua obra de arte é o registro de seu próprio fazer enquanto acontecimento catastrófico. Mas, como mostra a poeta, Gérard-artista não faz outra coisa que seguir os passos de seu mestre: “quem pôs esse óleo aqui? / eu pus. / motivo / arte. / quem foi seu professor? / robert bresson”.

Ora, essa constatação deveria ser algo bastante compreensível e evidente em se tratando de Bresson. Pois, como Antonioni, o professor de Gérard também foi pintor, embora, diferentemente do cineasta italiano, jamais tenha renegado essa condição, muito ao contrário: “Eu sou um pintor e não posso deixar de ser um pintor” (Hayman, 1973); “não há um instante em que não penso na pintura... faço meu olho pintar, nunca parar de pintar” (Robert [...], 1983); “busco somente pintar... creio na pintura, na escritura; se você quiser, mais na pintura que na escritura” (Bresson ni vu ni connu, 1965); “[...] eu sou pintor. Não se pode ter sido pintor e não mais sê-lo” (Kovacs, 1963, p. 10). Sobre o motivo de ter utilizado um asno como protagonista de um de seus maiores filmes, Bresson explica: “A ideia nasceu, talvez, plasticamente. Pois eu sou um pintor” (Delahaye; Godard, 1976, p. 363). Vê-se, portanto, que é sempre no presente que ele assim se define, mesmo tendo cessado de pintar, mesmo passando a se dedicar integralmente à arte do cinematógrafo. Diretor, *metteur-en-scène*, realizador, cineasta são denominações que ele faz questão de recusar sempre que pode, a fim de tornar manifesto seu afastamento em relação ao “teatro fotografado”. O emprego do que convencionou chamar de “modelos” ao invés de atores vem certamente reforçar essa posição, ao mesmo tempo em que parece sugerir certo parentesco com as artes plásticas. Tudo indica, portanto, que o cinematógrafo de Bresson se quer próximo da arte de Cézanne à medida que quer distância do teatro e do cinema.

No entanto, não é tarefa fácil identificar referências à pintura em seus filmes – exceção feita, talvez, a *Lancelot do Lago* –, tanto no que diz respeito a citações pictóricas mais ou menos explícitas, como

vimos há pouco, quanto em relação a influências que possam ser claramente identificáveis. É verdade que Bresson coloca um jovem pintor como protagonista de seu filme *Quatre nuits d'un rêveur*, nos dando a chance de vê-lo ao trabalho em seu ateliê, mostrando parcialmente algumas de suas telas de formas bem definidas e de um colorido intenso. Além disso, põe na boca de um antigo e não muito íntimo companheiro de Belas Artes de Jacques um discurso obscuro e altamente intelectualizado sobre pintura:

A arte está morta. O brioche de Chardin, as peônias de Manet, a cadeira e os sapatos de Van Gogh estão mortos. Sou a favor de uma pintura adulta, aberta à sua época. Que não explode em contato com a natureza, mas que simplesmente é o encontro do pintor com um conceito. Você me compreende? O importante não é o objeto a pintar, não é o pintor, mas o gesto que eleva o objeto à presença, que está suspenso no espaço que o delimita e, de fato, o suporta. Você compreende? Não é o objeto que está lá, não é o pintor que está lá, mas o objeto e o pintor que não estão lá. É a desapareção visível que faz a tela. Uma tela estruturada tão sensualmente de modo a formar uma fonte de luz que é especificamente sólida. Você compreende? Veja essas manchas [mostra uns cartões]. Quanto menores elas são, maior é o mundo que elas definem por sugestão. Não se veem essas manchas, vê-se tudo que não está aqui. Forçosamente. Bem entendido, isso nos obriga, a nós pintores, a repensar fundamentalmente a problemática da arte...

Apesar do caráter obtuso dessa fala, o comentário sobre as manchas evoca, de certo modo, a concepção que tem Bresson de sua arte ao enfatizar a importância, não do que é mostrado, mas do que é apenas sugerido. De qualquer maneira, esse discurso parece fazer eco ao estranho diálogo entre os dois homens a passeio no filme *A grande testemunha*:

primeiro homem: E então, jorra sobre minha tela uma multidão de estruturas das quais não sou o mestre e comportando todas uma dialética. Não é a cascata que

eu visto, mas o que ela me ditará. Aliás, sem nenhuma relação lógica com ela. Sua queda me colocará em movimento. / *segundo homem*: Uma pintura cerebral? Uma pintura do pensamento? / *primeiro homem*: Uma pintura de ação, *action-painting*.

Como sugere Sémolué (1993, p. 196), é bem provável que Bresson tivesse a intenção de mostrar, através de passagens como essas, não exatamente uma exposição de seus princípios estéticos, mas antes, o ridículo de tais discursos pomposos e teorizantes. Perguntado, numa entrevista, sobre o porquê dessa sequência do *action-painter* em seu filme, Bresson responde com uma ponta de sarcasmo: “ele está sentado sobre um asno inteligente; eu o fiz falar coisas sem sentido” (Samuels, 1972). Além disso, não é demais lembrar que o anti-intelectualismo figura sempre como uma característica marcante de sua atitude: “Não filmar para ilustrar uma tese [...]” (NC, 41), escreve, a propósito, em suas *Notas*, fornecendo um claro indício de suas reservas frente a tais discursos teóricos: E quanto aos seus próprios, expostos em seu livro, é preciso observar que, no seu caso, eles vêm depois de sua prática e não antes, razão pela qual não se considera propriamente um “teórico” (Hayman, 1973, p. 16). Seja como for, no final das contas, não nos parece que esses acontecimentos episódicos junto às escassas referências pictóricas sejam suficientes para justificar a preeminência da pintura nos filmes de Bresson e, para sermos sinceros, nem mesmo a existência de algum vínculo especial entre eles. É o que, aliás, ele mesmo confirma: “Entre a pintura e o cinema não vejo muita analogia [...] Não creio que haja influência da pintura sobre meus filmes”, e mais ainda, “Afasto toda influência da pintura” (Bresson ni vu ni connu, 1965); “Se penso na pintura, é para fugir dela” (Ciment, 1996, p. 97).

Mas, então, como entender Bresson pintor? Não aceitando, talvez, como decorrência necessária, a inferência que, de imediato, somos levados a construir a partir daí. Que ele se afirme como pintor, isso não implica que o produto final de seu trabalho seja algo

que deva se assemelhar a um quadro ou então que deva ter a pintura como um tema privilegiado e constante. Bresson é pintor, mas rechaça completamente a intenção de *faire tableau*, ou seja, de compor algum plano-quadro em seus filmes:

[...] sou pintor, ainda que eu não coloque nada da pintura no filme, ao contrário, eu me distancio dela o máximo que posso, seguramente isso não é cinema! Mas, eu componho um pouco como um pintor, isto é, ponho algo aqui que eu sinto, ou tomo notas, disponho as coisas e depois as ligo. Depois retomo o todo pelo começo (Idhec, 2000, p. 8).

Se Bresson faz pintura, ele o faz, portanto, exprimindo-se ou *pintando* com imagens-movimento e sons, e não buscando filmar ou simplesmente reproduzir *quadros*, sejam seus ou de outro qualquer:

O cinema não é isso [expressão pela mímica de atores]: ele deve se exprimir não pelas imagens, mas pela relação de imagens, o que não é, de forma alguma, a mesma coisa. Do mesmo modo, um pintor não se exprime pelas cores, mas pela relação das cores; um azul é um azul em si mesmo, mas se ele está ao lado de um verde, ou de um vermelho, ou de um amarelo, não é mais o mesmo azul: ele muda (Propos [...], 1957, p. 4).

Nas *Notas*, veremos reiterada essa mesma ideia central de um sucedâneo pictural do cinematógrafo:

É preciso que uma imagem se transforme no contato com outras imagens, como uma cor no contato com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação (NC, 22).

E a propósito, vale lembrar aqui de como Bresson, ele próprio, descreve a gênese desse seu livro:

O cinema pode ser uma arte e eu sempre me questioneei sobre como o cinema poderia se tornar uma arte – não enquanto eu estava filmando, mas entre um filme e outro.

E um dia, pensei que tinha de colocar no papel o que sentia. Isso aconteceu mais ou menos no quarto ou quinto filme que fiz. Tudo veio intuitivamente e, então, depois comecei a escrever notas sobre envelopes, sobre qualquer coisa que tivesse. Mais tarde, acrescentei outras. Quando você está trabalhando, não se deve pensar em teoria, mas depois é bom, se você quiser pensar em seus métodos. Quanto maior a quantidade de meios que se tem à disposição, tanto mais difícil é dominar seu trabalho. Creio que a economia é uma grande qualidade em qualquer trabalho – na escrita também. Mas isso veio por si. Sem ser um teórico, quis julgar por que fiz tal coisa de uma maneira e não de outra, analisar meu modo de trabalhar (Hayman, 1973).

Sua problematização de “como o cinema poderia se tornar uma arte” não se distingue da análise de seu “modo de trabalhar” uma vez que o cinematógrafo é, para ele, o sinônimo mesmo do cinema como arte. Nesse sentido, pode-se dizer que Bresson, com suas *Notas*, constrói uma verdadeira *ars poetica*. E, cumpre logo acrescentar, se as referências à pintura são, como se viu, algo de que carecem seus filmes, inversamente, elas abundam em seus escritos: Corot, Cézanne, Picasso, El Greco, Leonardo, Chardin, Matisse são alguns dos pintores de que se serve, deixando claro o papel essencial desempenhado pela arte pictórica na concepção de sua arte cinematográfica. Kébadian (2000), seu assistente em *A Grande Testemunha*, *Mouchette* e *Une Femme Douce*, conta, em seu testemunho, que Bresson não somente falava como também escrevia frequentemente sobre pintura, acrescentando, com propriedade, que as *Notas* poderiam bem ser aquelas de um pintor, visto sua maneira pictural e escultural de encarar o cinematógrafo. Por sua vez, Bonitzer (1985, p. 82-83) vem igualmente afirmar, fazendo menção ao livro de Bresson, que coube a ele “a honra de pensar o ‘cinematógrafo’ em termos de pintura”. É, portanto, à pintura que Bresson recorre primordialmente para a fundamentação de sua poética.

Assim, como forma de revelar o que poderia se considerar como causa final do cinematógrafo, outro aforismo fundamental também parece fazer alusão à pintura: “Como dissimular para você mesmo que tudo termina sobre um retângulo de tela branca, suspenso numa parede? (Veja o seu filme como uma superfície a cobrir)” (NC, 32). Ora, o que é alusivo aqui logo se torna explícito mais adiante:

Leonardo recomenda (*Anotações*) pensar bem no final, pensar antes de tudo no final. O final é a tela que é apenas uma superfície. Submeta seu filme à realidade da tela, como um pintor submete seu quadro à realidade da própria tela e das cores aplicadas sobre ela, o escultor, suas formas à realidade do mármore ou do bronze (NC, 92)³⁰.

Corot: “Não é preciso procurar, é preciso esperar” (NC, 62).

Várias tomadas de uma mesma coisa, como um pintor que pinta várias telas ou executa vários desenhos do mesmo tema e que, a cada nova vez, progride rumo à precisão (NC, 83).

Eu sonhei com meu filme se fazendo pouco a pouco sob o olhar, como uma tela de pintor eternamente fresca (NC, 98).

Tenha o olho do pintor. O pintor cria olhando (NC, 102).

E, para completar: “Veja seu filme como uma combinação de linhas e volumes em movimento fora do que ele representa ou significa” (NC, 72). A partir dessas passagens, não demanda esforço constatar, da parte de seu autor, a necessidade e a primazia de uma concepção pictural do cinema em relação àquela, tradicional, que o enxerga como registro de uma encenação teatral em função de uma história a contar.

30 É talvez nesse sentido que se pode entender a recusa de Bresson em trabalhar a montagem de seus filmes em moviolas dentro de recintos constituídos para esse fim, e de realizá-la somente segundo a “realidade da tela”, ou seja, “em projeção” numa sala de cinema com todas suas reais proporções, tal como nos relata Jean-François Naudon, montador de seu último filme (Arnaud, 2003, p. 162).

Não obstante, como pintor, Bresson sabe que o “retângulo de tela branca suspenso numa parede” ou a “realidade da tela”, finalidade última da pintura e do cinema, não está já dada toda pronta esperando simplesmente para ser coberta por “linhas e volumes em movimento”. A tela branca não é branca e é por isso que ela deve, antes de tudo, ser conquistada:

É um erro acreditar que o pintor está diante de uma superfície branca. A crença figurativa decorre desse erro: com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca, ele poderia reproduzir nela um objeto exterior funcionando como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muitas coisas na cabeça, ou em torno dele, ou no atelier. Ora, tudo o que há em sua cabeça ou em torno dele está já na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece seu trabalho. Tudo isso está presente sobre a tela, a título de imagens, atuais ou virtuais. Assim, o pintor não tem de preencher uma superfície branca, ele teria antes de esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la (Deleuze, 1984, p. 57).

Nessas condições e ao contrário do que se costuma imaginar, a criação do artista não se daria por acréscimo, mas antes, por subtração. Como bem observa Maldiney (1994, p. 10-11), “a história da arte nos ensina que o grande artista procede sempre por supressão”. Supressão como diminuição de “conteúdo representativo” de um pintor a outro – de Chardin a Cézanne, por exemplo – correspondendo, em contrapartida, a um ganho em *estilo*: as peras “objetos” de Chardin sendo suplantadas, nesse quesito, pelas maçãs “coisas” de Cézanne – “Se as peras de Chardin estão no mundo, se elas o habitam com sua vida silenciosa, é o mundo que habita as maçãs de Cézanne e que nelas efetua sua própria gênese”. Supressão, igualmente, como “redução progressiva da facticidade do objeto” através da sucessão de estilos ao longo da história da pintura, o que não exclui eventuais “regressões” – a arte clássica grega, por exemplo, em relação à arte arcaica –, quando o prosaico prevalece sobre o estilo, caracterizando, desse modo, épocas de “decadência”. Para

reforçar sua tese, o mesmo Maldiney narra uma experiência pessoal na qual, após ter contemplado uma das versões da *Montanha Santa Vitória* de Cézanne, tornara-lhe impossível olhar, exposta no mesmo museu, uma estampa do século XVIII retratando a mesma paisagem: "Tudo o que Cézanne havia excluído de seu quadro aparecia em demasia na estampa" (Maldiney, 1994, p. 10). Ora, o mesmo se pode dizer de Bresson: tudo o que ele exclui em seus filmes aparece em demasia num filme hollywoodiano – a se comparar as cenas de torneio em *Lancelot do Lago* e em *Ivanhoé* de Richard Thorpe, por exemplo³¹. "Não criamos acrescentando, mas subtraindo" (NC, 77), vem confirmar, por sua vez, o pintor Bresson; ou então, para sintetizar tudo numa fórmula de inspiração zen: "Esvaziar o lago para ter os peixes" (NC, 77).

À pintura tanto quanto ao cinematógrafo é necessário, portanto, como condição de sua própria possibilidade, todo um trabalho que visa a varrer da tela tudo que a preenche e a obstrui antes mesmo de se começar a pintar e a filmar. Esse trabalho é vivido pelo artista como uma luta contra os *clichês*, ou seja, contra os dados que compõem o domínio da figuração:

Em primeiro lugar, há os *dados figurativos*. A figuração existe, é um fato, ela é mesmo prévia à pintura. Estamos encurralados por fotos que são as ilustrações, por jornais que são as narrações, por imagens-cinema, imagens-televisão. Há clichês psíquicos tanto quanto físicos, percepções já feitas, lembranças, fantasmas. Existe aí uma experiência muito importante para o pintor: toda uma categoria de coisas que se podem chamar de 'clichês' ocupa já a tela, antes do começo (Deleuze, 1984, p. 57).

Ora, esse processo de limpeza ou de desobstrução da tela não se reduz absolutamente a uma mera questão técnica. Trata-se de

31

Como constata René Prédal, não talvez sem algum exagero, a obra bressoniana comporta também seus riscos: "O único perigo que se corre ao mergulharmos nela é o de não encontrar o menor interesse em 95% da produção mundial" (Prédal, 1983, p. 11).

uma verdadeira luta onde está em jogo algo muito mais vital. "A cada toque, eu arrisco a minha vida", diz Cézanne³². Com efeito, nenhum pintor parece ter vivido a luta contra os clichês de forma mais intensa e dramática do que ele. É do que nos lembra Deleuze (1984), referindo-se às páginas fulgurantes de um ensaio de Lawrence (1968). Como nos ensina o escritor inglês, essa luta de Cézanne e a verdadeira revolução operada por ele só podem ser devidamente compreendidas remontando-se ao período elisabetano do final do século dezesseis. Essa época, que assistiu ao ápice da renascença inglesa, é também aquela responsável, segundo Lawrence, pela culminância do medo em relação à vida ou, mais especificamente, pelo nascimento de um "terror-horror" da vida sexual, da conexão física, do "corpo procriativo instintivo-intuitivo". E as consequências dessa atitude vão ser determinantes para o destino das relações humanas, da relação do homem com o mundo e, por conseguinte, da própria arte:

[...] o elemento do terror-horror conduziu ao aleijamento da consciência do homem. Muito elementar no homem é seu ser sexual e procriativo, e de seu ser sexual e procriativo dependem muitos de seus mais profundos instintos e o fluxo de sua intuição. Um instinto profundo de seu parentesco reúne os homens e o parentesco de carne-e-sangue mantém o fluxo morno da consciência intuitiva correndo entre os seres humanos. Nossa verdadeira consciência de um para com outro é intuitiva e não mental. A atração entre as pessoas é realmente instintiva e intuitiva, não um caso de julgamento. E na atração mútua reside talvez o mais profundo prazer na vida [...]. O elemento do terror-horror se contrapôs a nosso sentimento de comunhão física. De fato, ele quase o matou. Tornamo-nos seres ideais, criaturas que existem em ideia um para o outro, ao invés de parentes de carne-e-sangue. E com o colapso do sentimento do parentesco físico de carne-e-sangue e a substituição pela nossa singularidade ideal, social ou política, veio a falência de nossa consciência intuitiva e a grande inquietação, o *nervosismo* da

SUMÁRIO

humanidade. Temos *medo* dos instintos. Temos *medo* da intuição dentro de nós. Suprimamos os instintos e nós eliminamos nossa consciência intuitiva de um para com os outros e para com o mundo. [...] somente pela intuição o homem pode *realmente* estar consciente do homem ou do mundo substancial e vivo. Somente pela intuição o homem pode viver e conhecer tanto a mulher como o mundo, e somente pela intuição ele pode produzir novamente imagens da consciência mágica às quais damos o nome de arte (Lawrence, 1968, p. 312-313).

A esse medo em relação aos instintos e intuições vem se juntar o ódio ao “corpo procriativo instintivo e intuitivo” que se encontra na raiz da moralidade moderna. Esse medo e esse ódio são os dois polos secretos a compor a consciência e a moral burguesa as quais vão condenar, por sua conta, todas as atividades instintivas e intuitivas do corpo procriativo, prometendo além do mais uma retribuição por sua eliminação (Lawrence, 1968, p. 316). A “história da crucificação do corpo procriativo”, que é a “nauseante” e “repulsiva” história de nossa era, é, ao mesmo tempo, aquela da “glorificação do espírito” ou da “consciência mental” como recompensa. Se somos os “cadáveres” do corpo procriativo e da consciência intuitiva, nosso mundo é a “ampla tumba” da consciência mental e espiritual povoada por “sombras” e “fantasmas” que são a “ideia, o conceito, a realidade abstraída, o ego” (Lawrence, 1968, p. 329). Na arte moderna, foi Cézanne quem ousou dar o primeiro passo em direção à ressurreição do corpo procriativo (Lawrence, 1968), e já se pode adivinhar contra quem haveria de se erguer o pequeno e tímido homem de Aix-en-Provence para levar a cabo sua intenção nada modesta de um retorno à vida, à “real substância” de um mundo vivo:

De repente, ele sentiu a tirania da mente, da branca e desgastada arrogância do espírito, da consciência mental, do ego enclausurado em seu paraíso pintado de azul celeste por si e para si mesmo. Ele sentiu a prisão azul celeste. E um grande conflito se iniciou dentro dele. Estava dominado por sua velha consciência mental, mas

queria terrivelmente escapar dessa dominação. Ele queria *expressar* o que súbita e convulsivamente conheceu. A existência da matéria. Queria terrivelmente pintar a existência do corpo, fazê-lo artisticamente palpável. Mas não podia. Ainda não tinha conseguido. E isso foi a tortura de sua vida. Queria ser a si mesmo em seu próprio corpo procriativo – e não podia. Ele era, como o resto de nós todos, tão intensa e exclusivamente uma criatura mental, ou uma criatura espiritual, ou um egoísta, que não mais podia identificar-se com seu corpo intuitivo. [...] Ele queria ser um homem de carne, um homem real: escapar de sua prisão azul celeste para o ar real. Queria viver, viver realmente no corpo para conhecer o mundo através de seus instintos e de suas intuições, e ser a si mesmo em seu sangue procriativo, não em seu mero espírito e mente. Ele queria, queria terrivelmente. E onde quer que tentasse, sua consciência mental simplesmente o sobrepujava e não lhe permitia pintar a mulher de carne, a primeira Eva que viveu antes da absurda folha de figueira. Não podia fazê-lo. Se quisesse pintar pessoas intuitiva e instintivamente, ele não podia fazê-lo. Seus conceitos mentais se interpunham na frente, e isso ele *não iria* pintar – meras representações do que a *mente* aceita. Não o que as intuições obtêm – e eles, seus conceitos mentais, não o deixariam pintar a partir da intuição; eles se intrometiam a todo o momento, desse modo ele pintou seu conflito e seu fracasso, e o resultado é pouco mais que ridículo (Lawrence, 1968, p. 327-328).

Essas representações ou conceitos da consciência mental contra os quais Cézanne haveria de lutar para tornar possível sua pintura, Lawrence os resume numa pequena palavra: clichês.

A mente está plena de toda sorte de memórias, memória emocional, visual, tátil, memórias, grupos de memórias, sistemas de memórias. Um clichê é somente uma memória gasta que não tem mais raiz intuitiva ou emocional e se tornou um hábito. [...] A história do início de Cézanne como pintor é a história de sua luta contra seu próprio clichê. Sua consciência desejava uma nova realização. E sua mente toda pronta lhe oferecia a todo

o momento uma expressão toda pronta. E Cézanne, demasiado orgulhoso e altivo internamente para aceitar clichês prontos que vinham com sua consciência mental, guarnecida com memórias e que pareciam zombar dele em suas pinturas, passou a maior parte de seu tempo despedaçando suas próprias formas. Para ser um verdadeiro artista, e para a imaginação viva, o clichê é o inimigo mortal. Cézanne travou uma luta amarga contra ele. Despedaçou-o milhares de vezes. E ainda assim ele reaparecia (Lawrence, 1968, p. 336-337).

A revolução que significou o trabalho de Cézanne consistiu, portanto, em seu combate sempre recomeçado para suprimir os clichês da consciência mental a fim de aceder, por meio da consciência intuitiva, à real substância, corpo ou matéria, e de poder expressá-la em termos intuitivos através de sua pintura. Se, após quarenta anos de uma luta encarniçada, ele o conseguiu somente com uma maçã, trata-se de algo imenso: a “maçaneidade” (*appleyness*) alcançada por Cézanne, como Lawrence diz, é um acontecimento mais importante do que a Ideia de Platão.

Ao explicar, certa vez, a razão pela qual havia desistido de pintar, Bresson não se furtava a expor, de maneira radical, todo o seu reconhecimento quanto à importância do pintor francês: “Creio que não se pode mais pintar. A pintura não podia ir mais longe. Não falo de Picasso, mas de Cézanne. Ele foi até o limite daquilo que se podia fazer”. Para Bresson, cabe ao cinematógrafo, enquanto “pintura ou escritura do futuro”, levar esse limite um pouco mais adiante (Ciment, 1996, p.100). Todavia, o ponto de partida de sua arte é o mesmo daquele que Cézanne estabeleceu para a sua. “Construa seu filme sobre o branco, sobre o silêncio e sobre a imobilidade” (NC, 106). É onde tudo começa, onde tudo deve começar antes mesmo de começar:

Toda a sua vontade [do artista] deve ser de silêncio. Ele deve fazer calar nele todas as vozes dos preconceitos, esquecer, esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito.

Então, sobre sua placa sensível, toda a paisagem se inscreverá (Gasquet, 1988, p. 109).

Há, pois, uma dimensão pré-pictural na pintura de Cézanne, assim como há uma dimensão pré-fílmica no cinematógrafo de Bresson. A luta contra os clichês tem aí o seu início: trabalho preparatório, no mais das vezes invisível e silencioso, mas nem por isso desprovido de intensidade (Deleuze, 1984, p. 65).

Ora, o cinema não é um espetáculo, é uma escrita, uma escrita pela qual se tenta exprimir com horríveis dificuldades, pois há tantas coisas entre nós mesmos e a tela: é preciso mover tantas montanhas, tantas cadeias de montanhas que fazemos o que podemos para chegar a nos exprimir (Propos [...], 1957, p. 5).

Para conquistar a tela branca, Bresson tem suas “montanhas” ou seus próprios clichês para enfrentar. E se eles diferem quanto à especificidade, sua natureza é a mesma daquela que Lawrence já havia desvendado nos clichês de Cézanne. O chamado anti-intelectualismo de Bresson ganha assim seu sentido “pré-pictural” ou “pré-fílmico”, pois também se manifesta como uma espécie de trabalho prévio contra os dados da consciência mental: “[...] quando se filma, deve-se esquecer completamente esse saber, estar nu e vazio diante de nossa vontade. É o que dizia Cézanne: *'Eu pinto, eu trabalho, não penso em nada'*” (Ciment, 1996, p. 94). “Um filme não deve ser, pois, a execução pura e simples de um plano [...] parece-me que o que ocorre bruscamente sem reflexão é o melhor do que fazemos” (Delahaye; Godard, 1976, p. 323-325). “Prefira o que lhe sopra a intuição em vez do que você fez e refez dez vezes na sua cabeça” (NC, 102).

O apelo à improvisação e à intuição, à medida que é a recusa do planejado ou do refletido, aparece, desse modo, como o anverso do enfrentamento contra os clichês mentais. Tivemos já a oportunidade de nos referirmos ao papel essencial que Bresson concedia a elas em correspondência ao imprevisível ou ao desconhecido

cultivados com todo cuidado pelo cinematógrafo³³. E, não por acaso, ele recorre por vezes à pintura para ilustrar suas posições a respeito.

No filme anterior [*Le diable probablement*] assim como em *O dinheiro*, jamais procurei saber de antemão o que faria, nem como o faria. É preciso um choque no instante mesmo, sentir o novo dos seres e das coisas, fazer surpresas e jogá-las sobre a película. [...] O que me impressionava nos filmes que via quando ainda ia ao cinema era que tudo havia sido *desejado* de antemão, preparado nos menores detalhes. Os atores estudavam seus papéis, etc. Um pintor não sabe com antecedência o que será sua tela, um escultor, o que será sua escultura, um poeta, seu poema... (Ciment, 1996, p. 96-97).

Essa natureza mental dos clichês não os torna, entretanto, menos palpáveis por causa disso. Apesar de se apresentarem como fantasmas ou sombras, tal como Lawrence nos faz ver, eles estão longe de pecarem por imprecisão. A despeito de sua existência não objetiva, de seu caráter virtual, não se manifestam como espectros indefinidos e indeterminados. Os clichês constituem os dados figurativos que é necessário suprimir para que a pintura seja simplesmente possível. A luta contra os clichês é, portanto, a luta contra a “representação”. A pintura só garante a possibilidade de se realizar plenamente quando deixa de ser figurativa. Ao impor, como veremos, essas mesmas condições ao cinematógrafo, Bresson deixa transparecer, como pintor, uma parte do vínculo profundo que o une à arte de Cézanne.

O combate à representação assim entendida se inicia, pois, antes mesmo de se começar a pintar, constituindo dessa maneira um primeiro tempo pré-pictural da pintura. Todavia, é preciso acrescentar, ele continua a ser travado no próprio ato de pintar, ou mais precisamente, é ele que possibilita a passagem de um “antes” da pintura para o seu início propriamente dito. Essa transição ocorre, segundo Deleuze, com a instauração de um *diagrama* que tem como

uma de suas tarefas justamente suprimir as referências narrativas e ilustrativas, isto é, fazer com que os dados figurativos ou clichês sejam varridos por uma espécie de *catástrofe*. Estamos distantes, aqui, de um exercício de escola. A catástrofe é, decerto, uma experiência pictórica inscrita no ato de pintar, mas trata-se de uma experiência limite que comporta grandes riscos tanto ao pintor quanto à sua obra (Deleuze, 1984, p. 67). Num texto poético transcrito por Gasquet, Cézanne nos participa o grau de intensidade e de comprometimento envolvido nessa experiência:

Para bem pintar uma paisagem, devo descobrir inicialmente as bases geológicas. Imagine que a história do mundo data do dia em que dois átomos se encontraram, em que dois turbilhões, duas danças cósmicas se combinaram. Esses grandes arco-íris, esses prismas cósmicos, essa aurora de nós mesmos acima do nada, eu os vejo subir, eu me saturo deles ao ler Lucrecio. Sob essa fina chuva, respiro a virgindade do mundo. Um sentido agudo das nuances me trabalha. Sinto-me colorido por todas as nuances do infinito. Nesse momento, eu e meu quadro somos um e o mesmo. Somos um caos irisado. Chego diante de meu motivo e me perco nele. Sonho, vagueio. O sol me penetra surdamente, como um amigo distante, que esquenta minha preguiça, que a fecunda. Nós germinamos. Parece-me, quando cai a noite, que eu não pintarei, que eu jamais pintei. É preciso a noite para que possa destacar meus olhos da terra, desse canto da terra ao qual me fundi. Uma bela manhã, no dia seguinte, lentamente as bases geológicas me aparecem, camadas se estabelecem, os grandes planos de minha tela, eu desenho mentalmente seu esqueleto de pedra. Vejo aflorar as rochas sob a água, o céu pesar. Tudo cai na perpendicular. Uma pálida palpitação envolve os aspectos lineares. As terras vermelhas saem de um abismo. Começo a me separar da paisagem, a vê-la. Destaco-me dela com esse primeiro esboço, essas linhas geológicas. A geometria, medida da terra. Sou tomado por uma terna emoção. Das raízes dessa emoção, sobe a seiva, as cores. Uma espécie de libertação. O raiar da alma, o olhar, o mistério exteriorizado, a troca entre a terra e o sol, o ideal e a realidade, as cores! Uma lógica aérea, colorida, substitui bruscamente a sombria, a teimosa geometria. Tudo se organiza, as árvores, os campos,

as casas. Eu vejo. Por manchas. A base geológica, o trabalho preparatório, o mundo do desenho se afunda, desaba como numa catástrofe (Gasquet, 1988, p. 135-136).

Num primeiro momento, a perdição, o “estar-perdido” que é, segundo Maldiney (1994, p. 149-150), o primeiro momento da própria arte, mas também seu maior perigo: o “caos irisado”, a perda da identidade ao se fundir à paisagem ou a “um canto da terra”, e, por conseguinte, a perda da visão ou o “desmoronamento das coordenadas visuais” (Deleuze, 1984, p. 67) a comprometer a própria possibilidade de pintar: “Parece-me, quando cai a noite, que eu não pintarei, que eu jamais pintei”. Num segundo momento, o resgate de um certo equilíbrio, o reencontro consigo mesmo e a restituição parcial da visão graças à sombria e “teimosa geometria”, “medida da terra”, e ao desenho mental dos “grandes planos”, das “linhas geológicas”: “Começo a me separar da paisagem, a vê-la”. Equilíbrio instável, no entanto, pois logo em seguida, advém a “catástrofe” e o desabamento das “bases geológicas”, o término desse “trabalho preparatório” pré-pictural, e, concomitantemente, o começo do ato de pintar como uma “libertação”.

Deleuze faz corresponder essa experiência da catástrofe descrita por Cézanne à noção de diagrama, tal como ele a extrai de uma das entrevistas concedidas pelo pintor Francis Bacon a David Sylvester:

FB – Bom, quase sempre as marcas involuntárias são muito mais sugestivas que as outras; elas pertencem àquela fase em que você sente que qualquer coisa pode acontecer.

DS - Você sente isso enquanto está fazendo essas marcas?

FB – Não. As marcas são feitas e depois você examina a marca como se fosse um gráfico [diagrama]. E nesse gráfico [diagrama] você vê todo tipo de possibilidades de fatos que estão sendo ali criadas. É algo difícil, e eu estou me expressando mal. Mas veja, por exemplo: se você pensa num retrato, pode ser que antes tenha colocado a boca

num lugar qualquer e de repente, pelo gráfico [diagrama], perceba que a boca poderia ir para o outro lado do rosto. De qualquer modo, você adoraria poder, num retrato, fazer da cara um Saara... que ficasse parecido com o modelo, mas que guardasse as escalas do Saara (Sylvester, 1995, p. 56).

O diagrama consiste em produzir essas marcas ou traços ao acaso, como também varrer, lavar, esfregar certas zonas do quadro que comportam dados figurativos "mais ou menos virtuais, mais ou menos atuais" (Deleuze, 1984, p. 65). Virtuais, porque tais dados são, como vimos, clichês mentais da ordem do planejado e do desejado que as marcas involuntárias e imprevisíveis vão, por essa razão mesma, buscar eliminar; atuais, porque essas zonas são aquelas de uma imagem começando a ser pintada (uma cabeça, o retrato de Isabel Rawsthorne, de John Edwards etc.) cuja figuração nascente vem rapidamente ser suprimida pelo ato que a deforma. O diagrama produz, assim, uma zona de Sahara num retrato, uma catástrofe nos dados figurativos; ele é o "conjunto operatório" e manual de traços e zonas "não representativos, não ilustrativos, não narrativos" e "assig-nificantes" (Deleuze, 1984, p. 66).

Todo pintor, digno desse nome, executa à sua maneira o seu próprio diagrama, ou tem seu modo particular de submeter a si mesmo e sua obra ao caos ou à catástrofe. No entanto, as marcas dessa experiência, o traçado do diagrama, nem sempre são visíveis ou o são em graus diferentes: no caso da pintura abstrata, por exemplo, eles se reduzem ao mínimo através de um "esforço espiritual intenso", e se apresentam, assim, como "um simples riacho que se deve atravessar"; no expressionismo abstrato, ao contrário, desenvolvem-se ao máximo, por meio da "mancha setentrional" e da "linha gótica", de modo a promover o colapso da "geometria óptica", o diagrama passando então a se confundir com o quadro inteiro, "como um mapa que fosse tão grande quanto o próprio país" (Deleuze, 1984, p. 68).

No cinematógrafo, pela singularidade mesma de seu modo de "pintar", o diagrama é manejado evidentemente sob bases bem

diferentes, podendo ser colocado em questão a própria pertinência da aplicação do termo. Com efeito, a síntese temporal implicada no cinematógrafo não corresponde àquela da pintura, a arte cinematográfica comportando etapas diversas (roteiro, filmagem, montagem, projeção), tornando problemático delimitar com precisão as fronteiras entre o pré-fílmico, ato preparatório de luta contra os clichês, e o ato de filmar propriamente dito. Todavia, a esse respeito, Bresson se posiciona sem ambiguidade:

Filmar não é fazer o definitivo, é fazer preparações (NC, 83).

As capturas de imagens e de sons não são senão *preparações*. É na montagem que as coisas se familiarizam umas com as outras (Daney; Toubiana, 1983, p. 13, grifo nosso).

O cinematógrafo aparece no momento em que duas imagens que foram feitas de tal maneira, de repente, ao contato de uma com a outra, se transformam (Bresson *ni vu ni connu*, 1965).

O que se entende habitualmente como filmagem, ou seja, a tomada de imagens e de sons ou captura do real, corresponde, para Bresson, ao domínio do “pré-fílmico”, trabalho árduo de preparação das “cores” de sua paleta; por outro lado, a montagem, ou melhor, a composição, sempre trabalhada em projeção, entendida como criação das relações dessas cores feitas de imagens e de sons, corresponde a suas pinceladas ou ao seu ato de filmar propriamente dito, momento em que o cinematógrafo se manifesta de fato.

Desse modo, se chamamos de diagrama o procedimento ou o conjunto de operações que visa combater os clichês, suprimir os dados figurativos, fazer, enfim, a representação ser submetida a uma catástrofe, então podemos dizer, sem hesitar, que Bresson, pintor, o realiza plenamente. “Cinematógrafo, arte, com imagens, de nada representar” (NC, 92). Veremos como.



4

FILMAR
AS SENSações

O dado figurativo mais evidente contra o qual se bate o cinematógrafo é, sem dúvida, o cinema, ou melhor, o CINEMA, sempre escrito assim, em maiúsculas, nas *Notas*, para salientar a distinção e como que anunciando tratar-se mesmo de seu maior adversário ou de seu clichê mais poderoso. “O CINEMA não partiu do zero. Tudo a questionar” (NC, 79). Isto porque, como já observamos, ele nasce impuro aos olhos de Bresson, carregando uma espécie de pecado original. Simples registro da encenação de atores, o cinema nada mais é do que “teatro fotografado”, mera reprodução de uma arte como as fotos de pinturas num livro de ilustrações: “[...] a reprodução fotográfica de um espetáculo é comparável à reprodução fotográfica de uma tela de pintor ou de uma escultura” (NC, 19). Enquanto registro ou reprodução, o cinema é, por assim dizer, representação de uma representação, pois ele é reprodução precisamente do teatro, ou seja, da arte que é, em sua essência, a arte de representar. Portanto, confrontar-se com o cinema significa, essencialmente, combater a representação da representação teatral. Com efeito, um dos temas mais recorrentes das *Notas*, como também algo imediatamente perceptível em seus filmes é a recusa categórica de ilustrar ou reproduzir qualquer forma de interpretação advinda do teatro. O emprego sistemático de não-atores é, ao mesmo tempo, causa e efeito dessa atitude, embora não seja, por si só, suficiente. Como já observamos, era necessário todo um trabalho árduo de preparação para que esses não-atores se tornassem “modelos” ou, o que dá no mesmo, para que os modelos se tornassem “eles mesmos”. A enunciação em forma de monólogo das chamadas vozes brancas, o “hieratismo” dos gestos e das expressões, em suma, a renúncia terminante da interpretação teatral, vimos quanto esforço era demandado para que se pudesse alcançá-los. No cinema, o “velho hábito do teatro” é um clichê que se impõe de tal modo que, mesmo em não-atores, só a muito custo se deixa extirpar.

Essa é uma das razões pela qual não cremos totalmente fundada a relação que se pretendeu estabelecer entre os modelos bressonianos e as descobertas do chamado “efeito Koulechov”.

Tornou-se célebre, como se sabe, a experiência realizada por esse cineasta e teórico russo dos anos vinte na qual uma breve sequência mostrava, por três vezes consecutivas, um *close* do ator Mosjoukine intercalando-se a outras três imagens diferentes, a saber, um prato fumegante de comida, um corpo num caixão e uma jovem estendida num canapé³⁴. Apesar de a imagem do rosto impassível do ator manter-se inalterada em todas as suas aparições, os espectadores se diziam maravilhados diante de sua destacada e nuançada interpretação ao conseguir expressar, respectivamente, a fome, a tristeza e o desejo de forma tão eficaz. A conclusão que se pode tirar desse experimento não é, com efeito, nem um pouco estranha ao cinematógrafo: a expressão sendo obtida pela relação das imagens e não pelo desempenho do ator. Além disso, não se restringem apenas ao uso de um mesmo termo as semelhanças entre o modelo bressoniano e o “modelo” russo (*naturscik*) tal como este era concebido, de maneira inovadora, por alguns teóricos soviéticos como Gardin, Volkonski e o próprio Koulechov. Como mostra Provoyeur (2003, p. 151-155), a noção de automatismo bem como a recusa do jogo teatral, aspectos marcantes dos modelos de Bresson, encontravam-se já presentes na concepção russa.

Mas, a despeito de todas essas ressonâncias, a “neutralidade” alcançada a duras penas por Claude Laydu em *Diário de um padre*, por Martin Lassalle em *Pickpocket*, ou por Humbert Balsan em *Lancelot do Lago*, tem pouco a ver com a “inexpressividade” passiva de Mosjoukine. Como diz Briot (1957, p. 99), embora a expressão, para Bresson, se realize incontestavelmente pela montagem, o modelo está longe de ser um “simples peão” como o ator russo: “despojado de seus tiques, de seu *métier* que lhe serve de máscara, Bresson o modela como uma espécie de argila humana – tal como o faria um escultor.” E, é preciso acrescentar, essa modelagem difícil é realizada

34

Há, entretanto, controvérsias quanto a quais seriam efetivamente essas imagens, uma vez que o filme de Koulechov se perdeu. Cf. Provoyeur (2003, p. 65).

não para reproduzir uma “aparência”, mas de modo a alcançar uma “matéria”, uma “substância” ou uma “essência”:

Não filmar para ilustrar uma tese, nem para mostrar homens e mulheres limitados a seu 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 (NC, 41).

Modelo. Você dita gestos e palavras. Ele lhe dá em troca (sua câmera registra) uma *substância* (NC, 36).

Modelo. Sua essência pura (NC, 46).

Através de um processo ativo que o despoja de seus tiques ou de seus clichês representativos, o modelo assim obtido se oferece, ao mesmo tempo, como elemento “inexpressivo”, ou seja, isento de interpretação teatral, a ser relacionado com outros elementos, e como um ser cuja “neutralidade” revela ou permite revelar sua própria essência. Ora, de acordo com Lawrence (1968, p. 339), era já Cézanne quem exigia de seus modelos uma neutralidade da mesma ordem, tendo em vista um mesmo fim:

Quando ele dizia a seus modelos: ‘Seja uma maçã! Seja uma maçã!’ estava divulgando o prefácio para a queda não somente dos jesuítas e dos idealistas cristãos juntos, mas para o colapso de nosso modo inteiro de consciência, e a substituição por outro modo. Se o ser humano está em vias de se tornar predominantemente uma maçã, como ele estava para Cézanne, então estamos em vias de ter um novo mundo de homens; um mundo que tem muito pouco a dizer, homens que podem se sentar imóveis e somente permanecer fisicamente lá, e serem verdadeiramente não morais. Era o que Cézanne queria dizer com seu: ‘Seja uma maçã!’ Ele sabia perfeitamente bem que no momento em que o modelo começasse a intrrometer sua personalidade e sua ‘mente’, ele seria clichê e moral, e ele teria de pintar um clichê.

Essa lição, Bresson a assimilou completamente. Não pensar, não desejar, não sentir, para evitar o clichê, é imperativo que seus modelos também se tornem “maçãs”:

Suprima radicalmente as *intenções* nos seus modelos (NC, 25).

A seus modelos: ‘Não pensem que vocês dizem, não pensem que vocês fazem.’ E também: ‘Não pensem *no* que vocês dizem, não pensem *no* que vocês fazem’ (NC, 25).

As intermináveis repetições exigidas por Bresson visavam, pois, abolir a “personalidade”, a volição e o pensamento dos modelos, torná-los “automáticos” através de um processo intenso de mecanização:

Os gestos que ensaiaram vinte vezes mecanicamente, seus modelos vão domá-los, soltos na ação do seu filme. As palavras que eles apenas decoraram vão encontrar, *sem que o espírito deles se envolva*, as inflexões e a música próprias à sua verdadeira natureza. Maneira de resgatar o automatismo da vida real. (Não é mais relevante o talento de um ou mais atores ou estrelas. O importante é como você se aproxima dos seus modelos e o desconhecido e o inexplorado que consegue extrair deles) (NC, 58).

Modelos que se tornaram automáticos (tudo pesado, medido, cronometrado, repetido dez, vinte vezes) e soltos no meio dos acontecimentos do seu filme, suas relações com as pessoas e os objetos em torno deles serão *precisas*, pois não foram *pensadas* (NC, 31).

Modelo. Reduzir ao mínimo a parte da sua consciência. Apertar a engrenagem dentro da qual ele não pode mais não ser ele mesmo e na qual ele só pode fazer o que é *útil* (NC, 50).

Mais que um procedimento, o automatismo, como lembra Bresson, é parte integrante e mesmo preponderante da própria vida: “Nove entre dez dos nossos movimentos obedecem ao hábito e ao automatismo. É contra a natureza subordiná-los à vontade e

ao pensamento" (NC, 30). Ele surge, assim, como um dos principais elementos de combate à representação, uma vez que, ao resgatar a verdadeira "natureza" dos modelos, opõe-se, ao mesmo tempo, à falsa "naturalidade" dos atores.

Natureza: o que a arte dramática suprime para proveito de uma naturalidade estudada e mantida com exercícios (NC, 20).

Nada é mais falso num filme do que esse tom natural do teatro copiando a vida e calcado em sentimentos estudados (NC, 20).

Todo movimento nos descobre (Montaigne). Mas ele só nos descobre se for automático (não comandado, não desejado) (NC, 102).

Há, decerto, algo paradoxal em preconizar uma ação na qual a verdade somente se deixa revelar automaticamente, isto é, sem ser desejada e muito menos pensada. Como é sabido, no século das Luzes, enuncia-se, na forma do paradoxo, uma das mais importantes concepções relativas à representação teatral. Contrariamente ao que supõe o senso comum, o grande ator, diz Diderot (1979, p. 162), deve ser sempre "frio e tranquilo", ou seja, provido de "muito discernimento" e de "nenhuma sensibilidade"³⁵. Em síntese, "quanto mais seu trabalho for o resultado da reflexão, no silêncio das paixões, mais perfeitamente ele poderá retratar, diante do público, as emoções do personagem" (Souza, 2002, p. 99). Ao procurar abolir não só os sentimentos como também as intenções e os pensamentos de seus modelos através do automatismo, Bresson parece radicalizar, a seu modo, o paradoxo de Diderot. Não sentir, não querer, não pensar, não interpretar de forma alguma, o que Bresson exige de seus modelos é que eles sejam verdadeiros *autômatos*. O que não significa,

35 Como mostra Matos (2001), seguindo de perto as análises de Belaval (1991), o paradoxo de Diderot se sustenta contra a opinião comum em suas duas vertentes: contra aquela que associa o comediante à depravação e à imoralidade; contra aquela que o crê ser um homem sensível que experimenta as paixões que representa.

absolutamente, isentos de virtualidades, bem ao contrário. Numa novela admirável, Kleist mostra, através de outro paradoxo, que uma marionete, guiada somente por leis mecânicas ou pelo “centro de gravidade”, é capaz de alcançar tal “graça” em sua dança que o mais talentoso bailarino, por causa de seu “espírito” ou de sua inevitável “afetação”, jamais conseguiria atingir: “Vemos que, no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graça apresenta-se mais brilhante e magnífica” (Kleist, 1997, p. 34).

Mas é bem possível que tal questão remonte a uma época ainda mais distante. No *Íon*, Platão sustentava que o poeta inspirado, possuído por um deus, não tinha consciência das coisas que dizia; no *Fedro*, que a verdade trazida pela poesia era fruto de um delírio ou de uma loucura e não de algum conhecimento por parte de seu autor. É verdade que a teoria platônica da inspiração se elaborava no intuito de desqualificar a poesia e contestar assim o lugar central que o poeta ocupava na *paideia* grega. Todavia, isso não impediu que repercutisse com força, atravessando o romantismo e chegando até os dias de hoje. Com efeito, soa ainda familiar aos nossos ouvidos a ideia de uma inspiração a guiar o poeta, como se, à sua revelia, suas palavras lhe fossem ditadas por alguma força estrangeira. Mesmo o surrealismo, com todas as suas diferenças, parece conservar algo dessa herança: para Breton, os artistas nada mais seriam que “modestos aparelhos registradores” de forças do inconsciente, e quanto ao próprio movimento estético que buscava fundar, definia-o, em seu primeiro manifesto, como um “automatismo psíquico puro” a exprimir o “funcionamento real do pensamento”, “na ausência de todo controle exercido pela razão” (Breton, 1929, p. 46).

Porém, mais que na literatura ou nas artes plásticas, é no cinema que o automatismo vai encontrar seu campo próprio de ação. A começar por seu aspecto tecnológico: como vimos, em razão de seu suporte fotográfico, a captura automática de imagens lhe propicia algo até então inédito no que poderíamos chamar de história da representação visível, a saber, uma visão não subjetiva do mundo.

Em outros termos, uma visão “objetiva” – daí o nome dado às lentes fotográficas, como observa Bazin – ou uma visão imediata, isto é, sem a intervenção do homem, na ausência completa da inelutável mediação do artista exigida pelas artes plásticas. É o automatismo, tal como procuramos mostrar, que garante ao cinema e à fotografia essa relação singular com o “real”, mas, num outro sentido, é ele também que constitui o caráter mais geral da imagem cinematográfica: é com o cinema enquanto arte industrial que se atinge, pela primeira vez, o auto-movimento ou o movimento automático da imagem, uma imagem-movimento que não representa algo que se move, mas que se move ela mesma, nela mesma, automaticamente. “Tal movimento não depende mais de um móvel ou de um objeto que o execute” como na dança, “nem de um espírito que o reconstitua”, tal como o exige a pintura a partir de suas imagens imóveis. “É a própria imagem que se move em si mesma” (Deleuze, 2007, p. 189). Não se trata, pois, de um acaso que o cinema tenha mantido, desde os primórdios, um vínculo todo especial com os mecanismos automáticos. São mesmo incontáveis as vezes que a figura da locomotiva – um dos emblemas do automatismo – marca sua presença nos filmes, e isso, desde o início já com Lumière³⁶. A esse respeito, Aumont (2007, p. 53) pôde encontrar, aliás, similitudes entre a experiência perceptiva de um viajante de trem e a de um espectador de cinema. De todo modo, essa aparição constante de imagens de máquinas automáticas nos filmes funcionava como uma espécie de metáfora ou de auto-referência do próprio cinema.

Desde o início, Bresson demonstra um grande afeto pelos mecanismos automatizados, fazendo-os figurar, com destaque, em vários de seus filmes. Em *Les anges du peché*, a fuga de Thérèse se vê frustrada pelo fechamento automático das grades da prisão que se revela, dessa maneira, uma máquina monstruosa. O elevador do apartamento de Hélène com seu ruído surdo, não há como esquecer-se de sua presença em *As damas do Bois de Boulogne*. Em *Mouchette*,

36

Conta a anedota que, na apresentação do filme de Lumière onde uma locomotiva se aproximava até invadir o primeiro plano, vários espectadores fugiam assustados.

deve-se ao passeio nos carrinhos elétricos do parque de diversões um dos raros momentos de alegria da jovem heroína, assim como é na garupa de uma motocicleta que vemos o jovem pároco de *Diário de um padre* divertir-se pela primeira e única vez. Em *Lancelot do Lago* testemunhamos a montagem de uma verdadeira máquina de guerra na preparação dos cavaleiros para a derradeira batalha, e só suas armaduras com seus sons metálicos já bastam para lhes conferir uma existência a meio caminho entre máquinas e seres humanos. Em *Le diable probablement*, o ônibus juntamente com seus passageiros forma quase uma linha de montagem com seus botões de controle, suas placas informativas, pessoas entrando e saindo pela porta automática. Enfim, o *trailer* de *O dinheiro*, realizado com tanto zelo por Bresson, é todo consagrado aos movimentos de um caixa automático³⁷.

Mas não se trata igualmente de algo acidental, o fato de o cinema, ao prover o movimento automático da imagem, expor, ao longo de toda a sua história, não só máquinas ou mecanismos automáticos como também, e principalmente, a perturbadora figura do autômato. No expressionismo alemão, em primeiro lugar, com a aparição de estranhas figuras crepusculares, vagando entre a vida e a morte, autômatos-zumbis como o Golem de Paul Wegener ou o Dr. Mabuse de Fritz Lang. Na escola francesa do pós-guerra, com os autômatos inanimados em filmes como *A Regra do jogo* de Jean Renoir ou *Atalante* de Jean Vigo³⁸. No cinematógrafo de Bresson, enfim, onde o autômato vai ganhar um novo estatuto: não mais como um personagem entre outros, por singular que seja, animado ou inanimado, mas como o próprio intérprete, ou melhor, como modelo, que só se constitui enquanto tal na medida em que cessa de sentir, de pensar e de querer,

SUMÁRIO

- 37 "E como Bresson amava essa sequência: as cédulas que saíam automaticamente, as mãos que as pegavam, as portas dos guichês que se abriam e se fechavam, os dedos que teclavam os números, todo esse lado bastante visual; a sequência foi suprimida do filme, mas conservada no *trailer*". É o que declara Jean-François Naudon, responsável pela montagem de *O dinheiro* (Arnaud, 2003, p.164).
- 38 Godier (2005) estuda a relação do autômato com o cinema a partir de três filmes: *A regra do jogo* de Jean Renoir; *Jogo mortal* de Joseph Mankiewicz e *Pickpocket* de Bresson.

renunciando, assim, ao jogo teatral do ator. As vozes brancas enunciadas, como vimos, automaticamente, em forma de monólogo, isentas de reverberação e como que fechadas em si mesmas, não fazem senão reforçar essa renúncia. O modelo-autômato se apresenta como peça estratégica na vocação do cinematógrafo em nada representar³⁹. E é por essa mesma razão que, feito imagem, ele estará apto a preencher mais uma das condições paradoxais impostas pelo cinematógrafo:

NESSA LINGUAGEM DAS IMAGENS, DEVE-SE PERDER COMPLETAMENTE A NOÇÃO DE IMAGEM, QUE AS IMAGENS EXCLUAM A IDÉIA DE IMAGEM (NC, 59, em maiúsculas no texto).

Em outras palavras, é preciso que as imagens deixem de representar, que elas renunciem à condição de significantes, em suma, que elas deixem de ser o que elas são ou o que sempre foram desde Platão, cópias de modelos, reprodução do real. “Dedicar-me a imagens insignificantes (não significantes)” (NC, 23), e para tanto, é necessário, como diz Bresson, “achatar” as imagens, sem no entanto atenuá-las (NC, 23), torná-las “irrelevantes”, opondo ao “relevo do teatro a superfície lisa do cinematógrafo” (NC, 27); fazê-las, enfim, “inexpressivas” para que a “expressão” se torne possível:

Se uma imagem, olhada à parte, expressa nitidamente alguma coisa, se ela comporta uma interpretação, ela não se transformará no contato com outras imagens. As outras imagens não terão nenhuma força sobre ela, e ela não terá nenhuma força sobre as outras imagens. Nem ação, nem reação. Ela é definitiva e inutilizável no sistema do cinematógrafo. (Um sistema não regula tudo. Ele é o detonador de alguma coisa.) (NC, 22).

39

Peça-chave também, deve-se acrescentar, para se compreender a relação do cinema com o pensamento, tal como a concebe Deleuze. A respeito dos modelos bressonianos, o filósofo diz o seguinte: “Com Bresson aparece um terceiro estado, no qual o autômato é puro, privado tanto de ideias quanto de sentimentos, reduzido ao automatismo de gestos cotidianos segmentarizados, mas dotado de autonomia: é o que Bresson chama de ‘modelo’ distintivo do cinema, autêntico Vigilâmbulo, em oposição ao ator de teatro. E é justamente do autômato assim purificado que o pensamento de fora se apossa, como o impensável no pensamento” (Deleuze, 2007, p. 215).

Daí todo o sentido da “neutralidade” dos modelos e de suas vozes em homogeneidade com as coisas e os ruídos; daí também todo o sentido de sua recusa da interpretação teatral de atores. A arte cinematográfica, como quer Bresson, só se exprime pela relação entre imagens aplainadas e sons que se equivalem, e não pela expressão ou pela expressividade de cada um deles tomados separadamente. É necessário renunciar a todo e qualquer valor absoluto de uma imagem ou de um som para que eles possam conquistar, desse modo, seu valor relativo:

Filme de cinematógrafo em que as imagens, como as palavras do dicionário, somente têm força e valor pela sua posição e relação (NC, 22).

Nada de valor absoluto de uma imagem.

Imagens e sons só terão valor e força na utilização à qual você os destina (NC, 30).

Força que têm suas imagens (achatadas) de serem diferentes do que elas são. A mesma imagem conduzida por dez caminhos diferentes será dez vezes uma imagem diferente (NC, 38).

Um exemplo extraído de *Mouchette* pode servir para ilustrar como a montagem realizada por Bresson, ou seja, como a relação de imagens e de sons neles mesmos “insignificantes” vai lhes conferir sua força e seu valor⁴⁰. A sequência se encontra já perto do final do filme, pouco antes do suicídio, quando a heroína presencia uma caçada de coelhos. Trata-se mesmo da última *estação* da *via crucis* percorrida por Mouchette, tendo sido precedida por aquelas nas quais se efetuam seu “juízo” e sua “condenação” (a primeira estação, na mercearia, a segunda, na casa do guarda-florestal, a penúltima, na

40

Trata-se do mesmo exemplo dado por Amiel (Notes [...], 2009) em seu curso, embora não se aprofunde muito em sua análise. Tarkovski, grande admirador de Bresson, faz, no entanto, ressalvas a essa sequência, considerando-a limitada e não poética em virtude de seu extremo simbolismo (Arnaud, 1988).

casa da velha que “ama os mortos”)⁴¹. Toda a sequência é composta pela sucessão alternada de planos ou de imagens “achatadas”: plano médio de Mouchette que, como um bom modelo, apenas move seu olhar na medida em que se ouvem os tiros; plano geral de atiradores que pouco se distinguem e que não se ocupam senão em mirar e atirar; plano geral em que se veem coelhos correndo; mesmo plano em que, alvejados, os vemos agonizar e morrer. Como escreve Bresson, “montar um filme é ligar as pessoas umas às outras e aos objetos pelos olhares” (NC, 24). Assim, a ligação dos três planos básicos que se alternam – o de Mouchette, o dos atiradores e o dos coelhos – efetua-se através dos olhares como também dos estampidos das espingardas, e realizada dessa maneira, é a montagem que vai transmitir às imagens e aos sons o seu valor. A imagem de Mouchette, por si só, marcada pela platitude, torna-se a do testemunho terrível de uma matança; os atiradores, a princípio, anônimos e indeterminados, transformam-se, por sua vez, em caçadores de coelhos; a imagem do que poderia ser encarada como uma bucólica corrida de coelhos pelo campo, torna-se a da fuga desesperada diante do fim iminente; por fim, o barulho dos tiros ganha uma intensidade e uma presença que jamais teriam isoladamente ao se contrastarem com o som tênue e longínquo do sino da igreja. Trata-se de um detalhe importante. Nessa sequência, nós ouvimos os badalos por duas vezes, justamente quando os dois coelhos acabam de morrer. Se os sons do sino, associados aqui à morte dos animais, ganham a força de um anúncio fúnebre, eles não fazem, dessa forma, senão nos lembrar, e quiçá também à jovem heroína, de que estamos já a ouvi-los há algum tempo, pontuando todo o percurso com seu ritmo lento, anunciando, dessa maneira, a morte recente de sua mãe. Retroativamente, eles adquirem também o aspecto de uma marcha fúnebre ao acompanhar os passos de Mouchette que, depois saberemos, caminha em direção ao seu próprio fim.

41 Esse aspecto crístico de *estações* numa *via crucis*, Deleuze (1985, p. 139) já o detectava em *Diário de um padre*. Em *Mouchette*, há ademais um componente que vem acentuar a redenção final, pois a *via sacra* se confunde dessa vez com o caminho que a heroína tem de percorrer a fim de conseguir o leite para o bebê.

(Tem-se, por vezes, com exemplos como esse junto às afirmações de Bresson sobre a montagem, a impressão de que ele está, como se diz, buscando reinventar a roda, pois se poderia perguntar, a atribuição de valor às imagens através da relação entre elas, não é que o cinema sempre soube e fez como já demonstrava Koulechov? E não era Eisenstein quem revelava toda a potencialidade da montagem, definindo a especificidade do próprio cinema por ela como, aliás, faz Bresson com o cinematógrafo? É evidente que a montagem e suas virtualidades não são uma descoberta do autor de *Pickpocket*, mas o estatuto que confere à relação de imagens e de sons, as condições que impõem para a sua efetuação e o que logra conseguir através dela são mesmo próprios do cinematógrafo. Se hoje estamos mais familiarizados com um cinema enquanto “escritura feita de imagens e de sons”, talvez fosse o caso de nos perguntarmos se isso não se deve justamente à influência que Bresson exerceu sobre toda uma geração posterior de cineastas, e se essa concepção era mesmo aquela que reinava em sua época ou se, ao contrário, ela era dominada por algo mais próximo ao “teatro fotografado”).

Há maneiras de achatar as imagens, maneiras de neutralizar ou pelo menos de atenuar seu valor representativo. Uma delas é o emprego de modelos que, justamente, não representam. Outra maneira, poderíamos resumi-la como sendo, sem dúvida, um dos aspectos mais marcantes do cinematógrafo:

DA FRAGMENTAÇÃO*

Ela é indispensável se não queremos cair na REPRESENTAÇÃO. Ver os seres e as coisas em suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência.

*(nota): Uma cidade, uma paisagem no campo, de longe é uma cidade e uma paisagem no campo; mas à medida que nos aproximamos são casas, árvores, telhas, folhas, plantas, formigas, pernas de formigas ao infinito (Pascal) (NC, 74).

Empregamos anteriormente o termo técnico “plano de detalhe” ao nos referirmos aos pedaços de corpos resultantes desse processo, no entanto, a fragmentação não constitui apenas uma forma de enquadramento entre outras nem se reduz a uma simples figura de estilo. Com efeito, o cinema nunca deixou de apresentar inúmeros planos de detalhe, de seres e de coisas, sem que com isso possamos identificá-los à fragmentação tal como a executa o cinematógrafo. No caso do diretor de *Psicose*, por exemplo, tais planos assim se dispõem como elementos indispensáveis para o desenvolvimento da intriga; em Bresson, ao contrário, não fazem senão despojar-se de toda função representativa. Fragmentar não é dividir uma totalidade conhecida de antemão e subtrair-lhe partes; os fragmentos não são partes subordinadas a um todo prévio e muito menos desempenham qualquer função metonímica (a parte representando o todo). Como diz Amiel (1998, p. 52), “é a parte que já é totalidade”. O tratamento dado aos fragmentos, seu isolamento, lhes confere uma autonomia ou uma “independência” impedindo a irrupção da representação, condição necessária para uma “nova dependência”, para a liberação de uma outra ordem de coisas⁴².

Em *O dinheiro*, na sequência em que o protagonista do filme se rebela no refeitório da prisão, a escumadeira que, num primeiro momento, em plano de detalhe integrado a ação do filme, representa uma ameaça nas mãos de Yvon, ao ser isolada deslizando-se pelo chão até se imobilizar contra a parede e simplesmente “durar”, deixa de ser a imagem de um objeto que se investe de um significado. Não mais uma arma em potencial, nem mesmo um utensílio de cozinha, não mais uma imagem nem uma aparência, mas tão-somente

42 É o que Francis Bacon já havia descoberto na pintura, com o isolamento das figuras dos trípticos através de “rupturas verticais” entre as telas, e no interior do próprio quadro através de “caixas de vidro” a isolar a figura: tudo para impedir o surgimento da figuração, pois “no instante em que a história está pronta, o tédio se instala; a história fala mais alto do que a pintura” (Sylvester, 1995, p. 22-23). Sobre esse procedimento de Bacon, dirá Deleuze: “Isolar é, portanto, o meio o mais simples, necessário embora não suficiente, para romper com a representação, quebrar a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: ater-se ao fato” (Deleuze, 1984, p. 10).

o acontecimento de sua própria aparição: o arrastar de um peso, que brilha, que é pura estridência, antes de toda e qualquer objetivação. O que Bresson busca não é a representação das coisas, mas a expressão de como elas surgem enquanto sensação, gênese das formas, gênese do mundo. Sentimos imediatamente, como sob um choque, a surpresa de experimentar a realidade em seu nível mais elementar⁴³. O que dizer das batatas que, num certo momento do filme, são desenterradas e colhidas? É por se constituírem enquanto fragmento, fora de qualquer função narrativa, enquadradas e isoladas de tal modo que não vemos o rosto de quem as colhe, que podemos sentir, surpresos, o frescor úmido de seu ser brotando da terra como num parto, seu volume, seu peso, diríamos mesmo, quase o seu cheiro. Para falar como Lawrence, o que Bresson procura nos revelar é, por assim dizer, a *potatiness* da batata. Ou, como escreve Amiel (1996, p. 85), é “a busca infinita desse primeiro espanto” o propósito a que se dedica o cinematógrafo:

As palavras são ruídos; os gestos são movimentos; os corpos em ação são, em primeiro lugar, o desequilíbrio de um peso que se desloca. Antes de tudo, antes da intenção e da designação, há o caos informe desses materiais que nos chocam e nos provocam: sons, cores, volumes, curvas e arestas. Na sensação primeira daquilo que se desenrola, na percepção bruta, o concreto imediato se impõe sem *figuração*. Do *Diário de um padre* ao *Dinheiro*, o cinema de Bresson é a busca infinita desse primeiro espanto, dessa experiência cotidiana e desaprendida dos clarões imediatos da percepção.

Deixemos Bresson, ele mesmo, destacar outro exemplo de fragmentação, tirado ainda de seu último filme, correndo o risco de vermos confirmado esse seu “materialismo”:

43

Como diz Maldiney (1994, p. 19), “a realidade não é a soma dos objetos que nos cercam. Ela está situada a um nível mais elementar e é a irrupção desse elementar no cotidiano que provoca a surpresa da Realidade. O Real é sempre o que nós não esperamos”.

No momento em que o pai pianista deixa cair a taça, sua filha está na cozinha. Ela tem sua pá e sua esponja prontas. Eu não a faço entrar na peça, mas passo imediatamente ao plano de detalhe que adoro – o assoalho de madeira molhado com o barulho da esponja. É isso a música, os ritmos, as sensações (Ciment, 1996, p. 97).

Pois é, finalmente, a esse ponto que converge todo o combate contra a representação levado a cabo por Bresson, a outra face de seu diagrama, a razão mesma de sua arte como pintor: para falar como Cézanne, criar ou comunicar *sensações*. É o próprio Bresson quem o confirma e, de forma significativa e decisiva, justamente quando é questionado sobre pintura:

Michel Ciment: Em seus filmes, a imagem é plástica, mas não faz jamais 'tableau'. Você não teme a contaminação do cinema pela pintura?

Robert Bresson: Não. Se penso na pintura, é para fugir dela. Quero dizer, fugir do cartão postal colorido [clichês]. Não é para isso que construo minhas imagens com meu olho de pintor. Note que em *O dinheiro*, os planos de detalhes contínuos só têm sua razão de ser pela sensação (Ciment, 1996, p. 97).

Não poderia haver síntese melhor do que temos tentado mostrar. Tudo está aí: a luta contra os clichês, a relação paradoxal da pintura com o cinematógrafo, a sensação como chave para se poder entender Bresson pintor, na medida em que há, ao mesmo tempo, uma recusa radical da representação pictórica em seus filmes. Extraído, dessa vez, de *Lancelot do lago* e citado mais uma vez por ele próprio, outro exemplo vem reafirmar essa busca pela sensação, pondo em relevo a fragmentação e sua função antirrepresentativa:

Mostrei pernas de cavalos sem mostrar seus cavaleiros com o propósito de atrair a atenção sobre a potência muscular de seu traseiro que arqueia para dar a largada durante o torneio. Não mostro o cavaleiro, pois caso contrário, tudo ficaria embaraçado, é outra coisa que entraria

em jogo, nós o olharíamos, nos interrogaríamos sobre o que ele vai fazer (Ciment, 1996, p. 95)⁴⁴.

As pernas dos cavalos obtidas pela fragmentação deixam de ser simples partes de um todo ao qual remeteriam; elas não só não o representam como buscam, através de seu isolamento, impossibilitar que isso aconteça, que “essa outra coisa” entre em jogo, que a “história fale mais alto”, em suma, que se perca o essencial: a sensação da potência muscular. Dizem, com razão, que ninguém filmou a chuva como Kurosawa (*Rashomon, Os sete samurais*), mas é preciso também dizer, foram poucos os que conseguiram filmar o “molhado” como Bresson: as mãos de Mouchette enxugando-se no avental ensopado, seus tamancos atolados na lama, fragmentações que nos possibilitam o acesso a um mundo mais elementar, na medida mesma em que nos tornam surdos aos apelos da representação. Ao nos mostrar apenas os pés descalços de Joana d’Arc quando se dirige ao cadafalso, Bresson nos permite sentir o contato da pele tenra, quente e limpa da heroína contra as pedras duras, frias e sujas do calçamento (ainda aqui, o embate de forças antagônicas). Nesse momento derradeiro do filme, quando ela finalmente vai ser executada, se nos fosse dado ver também o seu rosto e o das pessoas ao redor, é com certeza para eles que a nossa atenção se voltaria; e, com isso, a experiência tátil desse fragmento ficaria perdida para sempre. A sensação, para que ela seja possível, exige o abandono dos elementos dispersivos da representação. Nesse sentido, a fragmentação mais emblemática, quase irônica, se assim podemos dizer, é aquela em que vemos bandeiras sendo içadas no torneio de *Lancelot do Lago*: figuras simbólicas, por excelência, ao privá-las de sua essência representativa através da fragmentação, Bresson nos oferece, em troca, a matéria bruta de sua realidade pré-objetiva: cor, linhas, curvas – sensação.

44 O mesmo exemplo é dado por Bresson em outra entrevista, quando indagado sobre a fragmentação: “Não procuro representar algo, como um ator sobre a cena. Procuo comunicar o que eu sinto. Assim, se quero exprimir a potência de um cavalo, mostro somente o peito e o traseiro musculoso, vou diretamente à impressão da potência. O cavaleiro estaria em demasia, ele perturba” (Fieschi, 1977, p. 30).

Mas a fragmentação não alcança essa realidade unicamente por meio de (des)enquadramentos. Em alguns casos, é muito mais a duração o fator determinante. Na sequência no interior do ônibus em *Le diable probablement*, após a freada brusca, a câmera se fixa sobre a porta aberta do veículo durante intermináveis vinte e oitos segundos, e o som das buzinas dos carros durante esse intervalo parece prolongar ainda mais esse tempo à medida que faz aumentar igualmente nossa impaciência. Aguardamos um desfecho, a passagem de alguém pela porta, mas o que se seguirá será um corte para outra sequência, aparentemente sem ligação com a anterior, na qual se veem jovens se banhando num lugar proibido. De modo semelhante, na sequência da estação do metrô em *O dinheiro*, a câmera fixa, no alto de um lance de escadas, filma a passagem vazia durante um determinado intervalo de tempo. É verdade que, aqui, ela dura bem menos que na sequência de *Le diable*, e além disso, ela se repete, no início e no fim do plano, sendo o intervalo preenchido pela passagem de algumas pessoas subindo, e por Lucien e seus dois comparsas descendo apressadamente. Através do som *off*, nós nos inteiramos de que o plano dura exatamente o tempo de chegada e de partida do trem na estação: à imagem inicial da passagem vazia corresponderia o intervalo de tempo da abertura do vagão à chegada dos passageiros até ela, e à imagem final, o tempo que Lucien e seus parceiros levam para embarcar no mesmo trem (sabemos que eles conseguem, pois a imagem que se segue mostra a plataforma quase vazia e o vagão sumindo no túnel). Ainda em *O dinheiro*, na derradeira sequência do filme, uma porta se abre e vemos Yvon algemado ser conduzido pelos policiais, abrindo passagem no meio de uma pequena multidão. No entanto, a turba de curiosos não nos acompanha; estranhamente, sua atenção não se volta ao assassino que passa e sai de cena, mas se fixa imóvel sobre o vazio da abertura da porta. Essa última imagem assim se manterá, por certo tempo, até o fim do filme.

Em todos esses exemplos Bresson nos mostra a imagem de uma passagem associada ao tempo. Paradoxalmente isso só é possível na medida em que elas deixam, de certo modo, de ser o que são, ou seja, o lugar por onde pessoas e coisas passam. Conhece-se a paixão de Bresson pelas portas⁴⁵ – igualada, talvez, apenas por Lubitsch –, mas aqui é muito mais sua ausência que conta, ou seja, o vazio que elas deixam quando estão abertas sem que ninguém passe por elas. Que a passagem dure, negando-se a si mesma, tal é a condição para que ela seja possível. Como os espaços esvaziados de Ozu, as passagens esvaziadas de Bresson constituem, como diz Deleuze (2007, p. 27), “situações óticas puras” para as quais os personagens não têm mais reação, como a turba no final de *O dinheiro*⁴⁶. Elas são componentes da “paisagem” bressoniana, de um mundo sempre inacabado, que se faz e se cria, como veremos, à força das sensações.

Falamos, por vezes, como se a sensação se desse num único fragmento ou numa única imagem, a escumadeira, os pés de Joana d’Arc, as bandeirolas do torneio, todavia, é preciso salientar, ela se manifesta menos *nas* imagens do que *entre* as imagens, ou seja, na relação que se estabelece entre elas. Mesmo os exemplos que acabamos de citar não fogem a essa regra: a sensação não se encontra numa imagem determinada que a representaria, mas se manifesta enquanto fenômeno, nas relações entre imagens, da mesma sequência ou não, próximas ou distantes. As sensações manifestam-se nas formas, ou seja, nas relações que vão sendo formadas entre imagens na medida em que o filme se faz. Um exemplo extraído de *Lancelot* pode nos ajudar a compreender a complexidade de tais relações.

45 “Se isso me compraz, por que não colocar dez vezes mais portas nos meus filmes? É muito belo as portas que se abrem, que se fecham, que dão sobre o mistério ainda não elucidado. Por que não portas? É um ritmo musical. Mas como o hábito pode matar as pessoas! É talvez muito simbólico, mas eu adoro essa turba que olha o vazio. Havia tudo, não há mais nada” (Ciment, 1996, p. 99).

46 Nessa nova situação, distinta do esquema sensório-motor, a própria personagem torna-se uma espécie de espectador (Deleuze, 2007). É assim, aliás, que Sémolué (1993) caracteriza a pequena multidão no final do filme, e o mesmo poderíamos dizer dos passageiros do ônibus em *Le diable probablement*.

Logo após a devolução de Guinevere ao rei, Lancelot e seus aliados, ao tomarem conhecimento da traição de Mordred, decidem entrar em guerra contra ele. O que vemos a seguir é toda a preparação para o combate através de planos de curta duração, fragmentos que se repetem e se sucedem num ritmo acelerado: a seladura do cavalo, a colocação das espadas, a montada do cavaleiro, a empunhadura da lança, o aperto nas rédeas, o fechamento dos elmos, e a subsequente partida dos cavalos, a todo vapor. O ritmo e a repetição das imagens e dos sons traduzem, sem dúvida, a urgência da operação, mas fazem mais do que isso, eles revelam o caráter maquínico, o automatismo e a velocidade envolvidos na fabricação de uma verdadeira máquina de guerra, desde a montagem das peças até o disparo. Se é importante mostrar, tal como é feito, todo o seu funcionamento, é porque nós a veremos confrontada, logo a seguir, a uma outra máquina de guerra. Ao invés de armaduras, vestimentas leves para um ganho de agilidade que logo se explica: não se monta mais em cavalos, mas em árvores; a velocidade e a potência não são mais transmitidas pela força motriz do cavalo, não provêm mais de suas lanças e de suas espadas pesadas como suas armaduras, mas do arco e da flecha. Os cavaleiros, com o peso e o barulho de suas armaduras, de sua lança e de sua espada, sobre o dorso de cavalos, confrontam-se com a leveza aérea das flechas e também dos arqueiros, silenciosos, escondidos sobre as árvores. Num dos planos finais do filme, a imagem de um cavalo deitado, paralisado, com uma flecha atravessada na cabeça, ilustra bem esse confronto, além de indicar também o seu resultado. Ora, essa oposição elementar entre o pesado e o leve, entre o terrestre e o aéreo, é o que constitui não o tema, mas a forma do filme. É nessa relação que a sensação se manifesta. À gravidade terrestre dos cavaleiros e dos cavalos vem se contrapor a leveza aérea das tendas dos cavaleiros, que parecem sempre prestes a voar, semelhantes a balões, quando iluminadas do interior, ou então a pipas, quando pregadas ao solo durante uma ventania. Às bandeirolas sendo içadas no torneio, colocadas ao vento sob o som de uma gaita de fole, opõe-se o choque

das lanças contra os escudos, bem como o impacto dos cavaleiros tombando sobre a terra. À pilha de armaduras que jazem no chão ao final do filme, vemos se contrapor o voo solitário de um pássaro ao longe. Ao peso da armadura de Lancelot, opõe-se o corpo nu da rainha em sua sala de banho: a janela de seus aposentos, no alto do palácio, é para lá que os cavaleiros olham, amiúde, com seus pés metálicos cravados no chão. Todas essas relações de antagonismo são, a nosso ver, muito mais oposições formais entre elementos na qual se manifesta a sensação, do que a metáfora do dualismo entre o concreto e o abstrato, entre a matéria e o espírito, que caracterizaria, segundo alguns, a obra de Bresson. A sensação não se confunde com o "sensacional", ela não se manifesta no espetáculo colorido contido em uma imagem, mas na cor ou na luz que dela emana em suas relações com outras imagens. Essa cor não é a cor visível dos objetos da percepção, mas o invisível que se torna visível na sensação: fosforescência, como a chama Bresson.

É associando-se uma a outra que suas imagens vão ganhar fosforescência. (Um ator quer ser fosforescente imediatamente.) (NC, 73).

Montagem. Fosforescência que emana de repente de seus modelos, paira ao redor deles e os liga aos objetos (azul de Cézanne, cinza de Greco) (NC, 69).

A fragmentação não se aplica, é claro, apenas às imagens, recebendo os sons igual tratamento, e de modo tal a ponto de suplantarem-nas muitas vezes em intensidade, não só quando estão diretamente relacionados a elas, como também, e talvez ainda mais, quando aparecem dissociados e destacados do contexto. A escumadeira em *O dinheiro*, não se pode, com efeito, concebê-la e experimentá-la sem o ruído estridente e metálico de seu atrito com o chão; no mesmo filme, o fragmento tão apreciado por Bresson talvez o seja muito mais em razão do ritmo sonoro do que propriamente da imagem: a *Fantasia cromática* de Bach tocada ao piano, o ruído intenso da taça de vinho espatifando-se no chão, o barulho macio da

esponja esfregando restos de vidros contra o assoalho de madeira; por seu turno, a sensação da potência muscular dos cavalos em *Lancelot* deve-se igualmente ao barulho de seu patinar contra o solo somado ao som de seu resfolegar; os tamancos de Mouchette não se afundam na lama sem seu barulho característico; os pés descalços de Joana d'Arc só ganham todo seu impacto com o som que fazem ao se chocarem contra o calçamento; quanto às coloridas bandeirolas do torneio, elas adquirem ainda mais vida acompanhadas pelo som repetitivo de uma gaita de fole; e, finalmente, nos casos das passagens esvaziadas, a expectativa gerada pela duração da imagem, sua imobilidade, faz com que o som, ou a ausência dele, ganhe ainda mais relevo: o barulho das buzinas dos carros tornam-se ensurdecedoras, o som *off* do metrô adquire uma precisão quase cirúrgica e o silêncio da multidão no final de *O dinheiro* alcança uma eloquência que dificilmente alguma palavra igualaria⁴⁷.

É mesmo impossível não ser sensível, nos filmes de Bresson, a todos esses sons e ruídos aos quais se inclui, como vimos, também a voz humana, personificada pelas vozes brancas dos modelos. Talvez não seja arriscar demais dizer que são mesmos esses sons o que mais chama a atenção em seus filmes, tanto para o bem quanto para o mal, encantando ou então perturbando, de todo modo, jamais passando despercebidos⁴⁸. Como nota Provoyeur (2003, p. 264-265), eles produzem uma espécie de efeito contraditório, pois estando perfeitamente conformes à diegese, é, no entanto, “essa perfeição

47 Sobre essa perturbadora cena final do último filme de Bresson, Reader (2000, p. 152) escreve: “Ele diz algo sobre a incompletude constitutiva da obra de Bresson que deixa, neste caso, sem dúvida para sempre, seus espectadores procurando por um ‘mais’ que está talvez menos na obra do que neles mesmos.”

48 Há mesmo quem afirme, como Rancière (2000, p. 27), que a grande invenção bressoniana se encontra antes no campo sonoro do que na manipulação das imagens. Bresson, ele mesmo, parece dar o seu aval a essa ideia: “Disse e escrevi não faz muito tempo que os ruídos devem se tornar música. Hoje, creio que um filme inteiro deve ser música, uma música, a música de todos os dias, e me flagrei a mim mesmo, nesse filme, *O dinheiro*, quando era projetado na montagem, percebendo somente os sons, não percebendo as imagens que desfilavam diante de meus olhos” (Daney; Toubiana, 1983, p. 14).

mesma que produz um efeito de artifício, de deiscência”: o som acompanha a imagem, mas não se adere a ela; ele corresponde à imagem, mas está ao mesmo tempo separado dela. Bresson dirá que ele constitui uma espécie de terceira dimensão da imagem, responsável por dar-lhe volume e profundidade de campo⁴⁹. Dir-se-ia que sua manifestação tão bem definida – definida demais, tem-se a impressão – o faz ganhar corpo, destacar-se da imagem e conquistar uma independência ou uma autonomia que o torna um fragmento do próprio fragmento do qual faz parte: o barulho do vento sacudindo a tramela de uma porta, o som de flechas atingindo as armaduras dos cavaleiros como uma chuva metálica, o chiado da roda de um carrinho de mão, o estalido de um fino galho se quebrando, o ruído de uma amêndoa sendo partida pelos dentes, de um pregador prendendo uma peça de roupa no varal, sons que, ao se separarem da imagem pela força de seu próprio peso, tornam-se música, ritmo, sensação, antes de significarem o que quer que seja. Com mais razão ainda, diríamos o mesmo daqueles sons *off* que não correspondem à imagem atual – barulhos de estação de trem (*Un condamné à mort s’est échappé*), de metrô (*Pickpocket*, *O dinheiro*), de tráfego de carros (*Une femme douce*), de relinchos de cavalos (*Lancelot do lago*) –, a sugestão auditiva sendo tão ou mais eficaz na construção de um espaço determinado do que se nos fosse mostrado integralmente a sua imagem. Como nota Bresson, comparando a superficialidade do olho à profundidade do ouvido, “O apito de uma locomotiva imprime em nós a visão de toda uma estação de trem” (NC, 66); e ainda mais sutilmente, nos diz ele, basta apenas a ressonância de um grito ou de um ruído para “nos fazer adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha” (NC, 79).

49

“Foi só muito tarde que compreendi que o som era o espaço. A voz ouvida como ruído dá a terceira dimensão à tela. [...] Com o som, bruscamente a tela se aprofunda, tem-se a impressão que se podem tocar as pessoas, passar por detrás delas. [...] é o som que dá a distância e a perspectiva” (Ciment, 1996, p. 94).

Existe, ademais, outro procedimento utilizado com frequência por Bresson através do qual a separação do som e da imagem se faz de forma ainda mais radical, e com isso, a sensação, a música, o ritmo se afirmam ainda com mais força. Bresson o chama de “transição sonora ou musical”⁵⁰, uma vez que ele opera a ligação de uma sequência a outra, consistindo basicamente na antecipação de um som, pertencente a um plano posterior, no final do plano que imediatamente o precede. Nós o encontramos em ação já desde os primeiros filmes, estendendo-se até o último. Numa das sequências iniciais de *As damas do Bois de Boulogne*, Hélène, sentada em sua cama após uma noite mal dormida em virtude do rompimento inesperado com seu amante, profere a frase que dará o tom do filme: *Eu me vingarei*. Imediatamente após, ainda no mesmo plano, nós ouvimos o som ritmado e intenso de estalos, enquanto a imagem de Hélène vai se fundindo àquela de uma mulher de costas que se senta numa mesa (saberemos um pouco mais à frente que se trata da própria Hélène). Ela assiste a um número de sapateado de uma dançarina (trata-se de Agnès, figura central da vingança), o qual vem esclarecer o ruído dos estalos ainda não identificáveis do plano anterior. Como nota Provoyeur, a aparição de um som desprovido de significado entre duas imagens representativas de dois espaços bastante heterogêneos, só faz acentuar a impressão de ruptura entre elas; ruptura inicial que não faz senão anunciar aquela mais fundamental a opor o mundo de Hélène ao mundo de Agnès⁵¹.

50 “Mas, cheguei a passar de uma sequência a outra por transições sonoras – diria, antes, musicais. Outrora fazia encadeamento por fusão, mas são tão mais belas as transições com o som...” (Ciment, 1996, p. 96).

51 “Ruptura entre dois lugares (o dormitório, espaço privado, e a pista de dança, espaço público) e entre dois meios (o apartamento burguês de Hélène e o cabaré com seu público masculino no qual Agnès recruta seus amantes). Ruptura entre duas classes: a burguesia abastada e a burguesia decadente obrigada a trabalhar e a se vender. Ruptura entre duas culturas: à modernidade do jazz, aqui música de entretenimento noturno, e ao sapateado, dança americana de origem proletária, próprio a um gênero de espetáculo popular e, portanto, ‘inferior’ (o cinema, o music-hall), se opõe o teatro e o piano de cauda no qual Hélène toca uma espécie de pastiche de Bach, conceitual e quintessenciado, piano e teatro pertencendo a uma cultura *legítima*, ou seja, burguesa. [...] Oposição ainda entre Hélène espectadora, sujeito do olhar, e Agnès, atriz, objeto do olhar” (Provoyeur, 2003, p. 268-269).

Em *Une femme douce*, as transições sonoras são quase uma constante e se dão, dessa vez, menos entre dois espaços que se opõem do que entre dois tempos que se alternam, o passado e o presente, correspondendo, respectivamente, aos momentos anteriores à morte da heroína (as circunstâncias em que conhece seu futuro marido, seu casamento, seus passeios, a crise conjugal), e aos instantes que se seguem ao seu suicídio (seu corpo sem vida deitado sobre a cama sendo velado por Anna, a empregada, e por seu marido que, com frequência, caminha pelo quarto enquanto fala). Já nos referimos ao problema da voz *off* do marido que, na verdade, é um diálogo com sua empregada, e que, por vezes, desempenha o papel de transição. No entanto, é muito mais o ruído de seus passos que cumpre essa função, antecipando-se quase sempre no final das cenas pertencentes ao passado e dirigindo-se ao presente, ou em sentido inverso, invadindo o começo das cenas do passado, oriundo do final das cenas do presente. Ora, isso não se dá por acaso, pois esse som de passos, que corresponde ao seu caminhar incessante em torno do cadáver de sua esposa, equivale à busca atormentada de resposta a uma questão não resolvida; sua invasão insistente nos acontecimentos anteriores à morte da mulher não é senão uma maneira de mostrar o ímpeto do desejo vão do marido de penetrar no passado a todo custo, de tentar revivê-lo para aí encontrar a solução do enigma que o aflige. É verdade que a repetição desse processo faz com que o som dos passos seja identificável depois de algum tempo, contudo, ele não deixa de impressionar, como uma ferida aberta, a cada vez que irrompe numa imagem que nada tem a ver com ele.

Uma sequência vai nos servir para mostrar esses dois tipos de transição sonora como também para apresentar a mais longa dentre todas na obra de Bresson, e que, nesse caso, como se há de ver, merece literalmente ser chamada de transição musical. A certa altura do filme, nos é mostrado o casal no cinema, assistindo a um filme de época (*Benjamin* de Michel Deville) do qual vemos um pequeno trecho. No escuro da sala, ocorre o assédio de um desconhecido à *femme*

douce, todo ele sugerido, bem à maneira bressoniana, através de olhares e *close* de mãos e joelhos. À saída do cinema, já na rua em frente ao carro, a jovem esposa dá um abraço caloroso e inesperado em seu marido; logo em seguida, quando entram no automóvel, nós ouvimos a habitual voz do esposo: "Fiquei, então, certo de seu amor. Ela me amava". Tudo leva a crer tratar-se de uma autêntica *voz off* comentando a cena afetuosa que acabara de ocorrer. Mas no plano seguinte, no qual vemos a jovem defunta deitada e a silhueta desfocada da cabeça do marido em primeiro plano, a mesma voz continua: "Ou queria me amar. Ou queria amar". O campo contra-campo que se segue entre o marido e sua empregada dá a entender que os enunciados que acabamos de ouvir fazem parte do diálogo-monólogo entre ambos: eles funcionam aqui menos como uma *voz off* característica do que como operadores da transição entre o passado e o presente. Logo a seguir, a câmera acompanha o marido se levantar da cadeira, virar-se de costas e caminhar: ouvimos então o som de seus passos que, uma vez mais, vai invadir o plano seguinte – a imagem de uma caneta sobre o balcão – realizando, desse modo, outra transição sonora. Pouca coisa mais à frente, um novo plano vai nos mostrar o marido se sentar diante do corpo sem vida de sua mulher, ao mesmo tempo em que ouvimos sua voz dizer: "Ela tinha paixão pelos livros e pelos discos". Após um breve instante, ouvimos, pela primeira vez no filme, o som de uma música, enquanto a câmera fixa continua a nos mostrar a mesma imagem do perfil da jovem morta. Ora, por sua duração – cerca de quinze segundos aproximadamente –, somos levados a acreditar tratar-se de uma música de acompanhamento, música fantasma típica do cinema a compor o que se convencionou chamar de trilha sonora. No entanto, um detalhe nos impede de aderir inteiramente a essa ideia: seu gênero pop e alegre não condiz, de modo algum, com a imagem fúnebre que ela acompanha ou deveria acompanhar. Esse descompasso será logo esclarecido pela imagem que aparece a seguir; enquanto a música continua a se desenrolar sem solução de continuidade, é-nos dado ver a fonte que a produz: uma vitrola tocando um disco que logo é trocado por outro pelas mãos da jovem esposa. A música, portanto,

não corresponde à primeira imagem e sim à subsequente, mas ao antecipar-se, atua como elemento de transição entre elas. De maneira análoga ao que ocorria em *As damas du Bois de Boulogne*, o estranhamento provocado quando a música aparece, a cisão entre o som e a imagem, não faz senão acentuar a ruptura ou a oposição entre os dois planos contíguos. Aqui, em *Une femme douce*, a ruptura inicial entre as imagens mediada pelo som anuncia, dessa vez, aquela que opõe o presente ao passado, a morte à vida: à imagem do cadáver deitado na cama vai se opor aquela, quase pueril, da mesma jovem em seu momento de lazer, ouvindo discos e comendo doces. Difícil compreender o suicídio; não é à toa, portanto, que o marido se levanta da cadeira e põe-se a caminhar outra vez.

Em *O dinheiro*, os exemplos de transições sonoras se multiplicam: várias delas são também realizadas pelo som de passos; ao menos duas, pelo som de vozes (*A corte!* proferida na audiência do julgamento de Yvon, sendo antecipada no plano em que vemos sua esposa sentada num banco da delegacia de polícia aguardando notícias sobre a prisão de seu marido; num outro momento, uma voz rezando uma missa em latim invade um plano geral mostrando o corredor da prisão); há também transições realizadas por sons não identificados (algo como um *bip* ritmado que depois ficaremos sabendo ser aquele de um aparelho hospitalar empregado na recuperação de Yvon; outro ruído estranho misturado ao barulho de água que se revelará ser o da mulher de cabelos grisalhos lavando uma peça de roupa). Em todas as suas mais diversas formas, as transições sonoras, não se limitam a ser apenas um procedimento técnico responsável pela ligação entre duas imagens. Ao promover a dissociação ou a independência momentânea do som em relação à imagem, o retardamento de sua identificação ou de sua significação, elas nos possibilitam flagrá-lo em sua "aparição", em sua manifestação enquanto música, ritmo, "sensação pura"⁵².

52 "A percepção de um barulho ou de um som sem origem conhecida, portanto, não identificável, o retardamento da significação sobre a sensação, faria desse som, por alguns segundos, uma 'sensação pura'" (Provoyeur, 2003, p. 267).

Mas a fragmentação, deve-se acrescentar, não se efetua unicamente nos corpos sonoros, quer sejam eles de seres ou de coisas. O espaço, nos filmes de Bresson, também é submetido ao mesmo tratamento, de maneira que não temos nunca uma visão panorâmica – para Bresson, os *travellings* e as *panorâmicas* são falsos porque não correspondem ao movimento dos olhos (NC, 78) –, não temos jamais uma visão totalizadora que nos dê uma noção representativa do espaço global em que transcorre a ação e que permita, dessa maneira, compreendê-lo e nos orientarmos em seu interior. É o que acontece, por exemplo, com a sala do julgamento de Joana d'Arc, com o quarto de Michel em *Pickpocket*, com a casa da mulher de cabelos grisalhos em *O dinheiro* e mesmo com a floresta em *Lancelot do lago*. Não há, em Bresson, um espaço ou uma totalidade prévia da qual teríamos o conhecimento e cujos fragmentos seriam obtidos por simples parcelamento. Ao contrário, são os fragmentos, em sua autonomia e independência, que vão recompor ou criar, através da montagem, outro espaço ou outro mundo, e não restabelecer ou representar um suposto todo original. Assim, em *Pickpocket*, Deleuze identifica a construção de um espaço tátil a partir de fragmentos que se articulam através das mãos dos ladrões:

É a construção de um espaço, pedaço por pedaço, de valor tátil, e onde a mão acaba assumindo a função diretora que lhe cabe em *Pickpocket*, destronando o rosto. A lei desse espaço é "fragmentação". [...] Com efeito, a junção das partes vizinhas pode ser feita de várias maneiras e depende de novas condições de velocidade e de movimento, de valores rítmicos, que se opõem a qualquer determinação prévia (Deleuze, 1985, p. 140).

Por sua vez, Amiel fala da constituição de "uma unidade de percepção" dos fragmentos, tomando *Un condamné* como exemplo:

E, portanto, esses cantos, esses muros cegos, esses corredores parciais não são os pedaços de um espaço do qual conheceríamos a integralidade. Bem ao contrário, eles vão recompor uma unidade, mas que não tem nada

de abstrato, nada de uma representação: é a unidade de percepção. [...] O tilintar das estradas de ferro, os choques das chaves, essa lucarna tão alta, a porta que resiste, um canto do colchão: sua unidade é real, eles não pertencem nem à cidade, nem à prisão; eles pertencem ao presente imediato do prisioneiro. É preciso examinar em detalhe as cenas vistas da janela: nada é mostrado que não seja visível pelo personagem. As silhuetas desaparecem quando ele não pode mais vê-las, e se ele ouve falar do corredor onde se fuzila, ou do edifício das mulheres, em nenhum momento a câmera enganará com sua percepção mostrando-os a nós. Simplesmente, ela constrói um mundo, à força de acumular seus clarões brutos. [...] Assim, é a montagem das percepções que cria o mundo; muito mais seguramente, no ritmo e na fluidez dos sentidos, do que uma *découpage* intelectual *a priori* (Amiel, 1996, p. 87).

A esse texto essencial, proporíamos apenas uma pequena precisão, mas não de menor importância. Se os fragmentos, como bem observa Amiel, não pertencem nem à cidade nem à prisão – totalidades que supostamente os conteriam enquanto partes –, eles tampouco “pertencem” ao prisioneiro, a nós, espectadores, ou ao próprio autor do filme. Sua unidade, se existe realmente uma, não se concentra num sujeito determinado que os perceberia. É que os fragmentos ou “as pernas de formigas ao infinito”, os “clarões brutos”, o “caos informe” da matéria, o “concreto imediato” não são, a nosso ver, *percepções*, mas antes, *sensações*. Não é a “montagem das percepções que cria o mundo”, mas é antes o “mundo do sentir” que o cinematógrafo busca criar através da montagem das sensações. Sem dúvida, esse mundo implica a construção de um espaço, mas é preciso uma vez mais ressaltar a distinção: o espaço do mundo da sensação é a *paisagem*, enquanto o da percepção é o *espaço geográfico*⁵³.

53

“O espaço do mundo da sensação está para o da percepção assim como a paisagem está para a geografia” (Straus, 1989, p. 511). Acompanharemos de perto as análises fundamentais do pensador alemão sobre a *sensação* e sua distinção com relação à *percepção*.

Na paisagem, nós não fazemos outra coisa senão deslocarmos de um lugar a outro e cada lugar é determinado unicamente por sua relação aos lugares adjacentes no interior do círculo de visibilidade. Nós abandonamos uma parte do espaço para alcançar outra parte do espaço, o lugar onde nos encontramos não compreende jamais a totalidade (Straus, 1989, p. 513).

Não poderia haver melhor descrição dos espaços bressonianos. A prisão de Montluc em *Un condamné*, como vimos na citação de Amiel, ilustra com perfeição esse aspecto: ao tenente Fontaine não resta outra coisa a não ser deslocar-se de um canto a outro em sua cela, e cada lugar, cada fragmento espacial é determinado por sua relação com os fragmentos vizinhos, jamais recompondo uma totalidade, sempre “no interior do círculo de visibilidade”, ou seja, sempre dentro dos limites do campo de visão do prisioneiro. A fuga propriamente dita não foge a essa regra, cada pedaço de espaço seguindo-se a outro sem nenhuma ligação com o espaço global da prisão, estando o raio de visibilidade ainda mais comprometido em função da escuridão noturna. Não dispomos de meio algum para nos orientarmos nesse espaço, e após terem ultrapassado mais um muro, nem mesmo ficamos sabendo se os fugitivos alcançaram finalmente a liberdade ou se, ao contrário, existem mais outros obstáculos para superarem. Surpreende o fato de que, num filme com essa temática, os fugitivos não disponham de uma visão de conjunto ou de um mapa mesmo rudimentar do lugar que almejam fugir, tal como vemos acontecer em quase todos os filmes do gênero. Mais ainda, o fato de que essa visão não seja compartilhada com o espectador dificulta o acompanhamento do drama da fuga e, conseqüentemente, a eficácia de seu suspense⁵⁴. É que o mapa ou a visão de conjunto só tem sua razão de ser no espaço geográfico da percepção, “espaço fechado”, “transparente em toda sua estrutura”, em que “cada lugar é determinado por sua situação no conjunto” segundo um sistema de

54

Suspense que Bresson descarta de antemão já na própria escolha do título do filme. Por outro lado, há o suspense motivado pelo desconhecido que a paisagem proporciona.

coordenadas estabelecido em relação a um ponto zero fixado arbitrariamente (Straus, 1989, p. 513). No espaço geográfico, nosso lugar está determinado, assim como os demais; munidos de um mapa, nós podemos viajar de um lugar a outro. Na paisagem, ao contrário, nenhuma referência dessa ordem; na paisagem, nós nos movemos, mas não viajamos; nós não nos encontramos na paisagem, mas antes nos perdemos nela:

No crepúsculo, na escuridão, na névoa, estou ainda na paisagem. Minha posição atual é sempre determinada por aquela que é a mais vizinha. Eu posso ainda me mover. Mas não sei mais *onde* estou, não posso mais determinar minha posição num conjunto panorâmico. A geografia não pode mais se desenvolver a partir da paisagem; nós perdemos nosso caminho; como homens, nós nos sentimos 'perdidos'. 'Um homem perdido' tem também um sentido metafórico: ele abandonou o contexto ordenado sistematicamente do espaço social; sociologicamente falando, ele não tem mais nenhum lugar (Straus, 1989, p. 514-515).

É por que ingressamos numa paisagem, espaço do mundo da sensação, que, não raro, temos a impressão de estarmos perdidos nos filmes de Bresson. Mas essa é também a situação em que se encontram a maioria de seus personagens. Lancelot é o caso emblemático: nós o vemos aparecer, logo no início do filme, perdido numa floresta que se nos apresenta como uma verdadeira paisagem, que se constrói pedaço por pedaço, fragmento por fragmento, sem nenhuma referência panorâmica ao seu espaço total. Mas ele é também um homem perdido no "sentido metafórico": assim como todos os demais "cavaleiros", encontra-se sem estatuto social definido – é o próprio rei Arthur que não vê mais sentido na "távola redonda" –; não menos perdido também se acha em sua relação amorosa com Guinevere. O personagem central de *Pickpocket* não se encontra em situação muito diferente, perambulando numa cidade que quase não se distingue de seu próprio quarto e encontrando apenas no final seu verdadeiro destino; o mesmo ocorre com Mouchette, perdida na paisagem do bosque e sem lugar entre as meninas de sua idade, entre os adultos do vilarejo, e também entre os de sua própria família; os jovens de *Le*

diable são mesmo o retrato de uma geração “perdida” em busca de algo em que acreditar; Yvon, ex-presidiário, sem família, sem emprego, abandonado pela sociedade, nós o vemos, no final, vagando em um lugar qualquer; e de outros personagens, de Arnold e de Marie em *A grande testemunha*, da *femme douce* e de seu marido, de Jacques e de Marthe em *Quatre nuits d'un rêveur*, poderíamos dizer o mesmo: são seres perdidos numa paisagem, num lugar indeterminado. Pois, se é mesmo difícil identificar com precisão o local da ação dos filmes de Bresson, não é somente por causa de uma falta de precisão objetiva, porque nunca acedemos a uma visão totalizadora que nos permitiria o seu reconhecimento, mas também porque, enquanto “pintura de paisagem”, o cinematógrafo alcança suprimir o objetivo. “A pintura de paisagem não representa o que nós vemos” e o que reconhecemos como um lugar determinado; “ela torna o invisível visível”. “As grandes paisagens têm todas um caráter visionário. A visão é aquilo que do invisível torna-se visível” (Straus, 1989, p. 519). É nesse sentido, acreditamos, que Bresson diz buscar não “uma descrição, mas uma visão das coisas”, algo “indizível” como ele mesmo afirma (Ciment, 1996, p. 97). A “descrição das coisas” pressupõe a percepção e seu espaço geográfico, ela é a representação do que vemos, arte do retrato. A “visão das coisas” pressupõe a sensação e seu espaço, ela é o que torna visível o invisível, arte da paisagem. E se a indeterminação, como já apontamos, é uma marca de quase todos os personagens bressonianos é porque, na sensação, na paisagem, o abandono de toda determinação objetiva afeta igualmente a dimensão subjetiva. Segundo a fórmula lapidar de Straus (1989, p. 565), “Eu só devenho na medida em que alguma coisa acontece, e alguma coisa acontece (para mim) apenas enquanto devenho”. No sentir, o mundo só devém enquanto o sujeito devém. O sujeito da sensação não é o mesmo que o sujeito da percepção: “A relação Eu-Mundo no Sentir não é redutível à relação Sujeito-Objeto” (Maldiney, 1994, p. 164). Na paisagem, o sujeito perde-se de si mesmo, é subtraído de si mesmo deixando de ser sujeito, ele não se encontra, enquanto consciência reflexiva, separado de uma realidade objetiva, mas é um *eu* que emerge com o mundo, um *ser-com-o-mundo*, mais do que um *ser-no-mundo*.

A paisagem é invisível porque quanto mais nós a conquistamos, mais nós nos perdemos nela. Para chegar à paisagem, nós devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas esse abandono não atinge apenas o objetivo, ele nos afeta a nós mesmos na mesma medida. Na paisagem, cessamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. Nós não temos memória para a paisagem, e nem mesmo para nós mesmos. Sonhamos em pleno dia e de olhos abertos. Somos subtraídos do mundo objetivo, mas também de nós mesmos. É o sentir (Straus, 1989, p. 519).

O perceber corresponde à dimensão do *gnósico*, ele é um conhecer, é mesmo o primeiro grau do conhecimento, e pressupõe já determinados tanto o sujeito quanto o objeto num espaço fechado e sistematizado com lugares determinados e determináveis, espaço geográfico. Ao sentir corresponde o momento *pathico*, anterior à polaridade sujeito-objeto e que a torna mesmo possível, dimensão na qual há uma comunicação “com os dados hiléticos, antes de qualquer referência e fora de qualquer referência a um objeto percebido” (Maldiney, 1994, p. 136); e igualmente, antes de qualquer referência e fora de qualquer referência a um sujeito que percebe: subtraído de si mesmo enquanto sujeito, o eu do sentir “sonha de olhos abertos em pleno dia”, vigilâmbulo perdido na paisagem, modelo-autômato bressoniano. “O homem ausente, mas todo inteiro na paisagem”, diz Cézanne (Gasquet, 1988, p. 143). A sensação é a comunicação com um mundo originário invisível e que a arte torna visível, mundo pré-objetivo e pré-humano no qual nos perdemos à medida que o conquistamos.

É o mundo dos animais, segundo Straus (1989, p. 311-433), mundo expressivo no qual as sensações não se dissociam do “mover-se” em seu presente imediato. É curioso que Bresson tenha empregado animais, em algumas situações de seus filmes, para mostrar justamente uma sensibilidade singular que nós, humanos, não conhecemos.

Ao mesmo tempo, nesta personagem (Arnold de *A grande testemunha*), senti logo a grandeza. E talvez também um paralelismo com o burro: têm em comum uma certa sensibilidade pelas coisas. E isto, podemos talvez encontrar em certos animais, muito sensíveis aos objetos, – ora, nós sabemos que um animal pode estacar-se, afastar-se à vista de um objeto. É porque os objetos contam muito para os animais, mais, às vezes, do que para nós, que já estamos habituados a eles e, infelizmente, não lhe damos sempre atenção (Delahaye; Godard, 1976, p. 333).

Em *A grande testemunha*, Bresson fará reviver na pele do burro Balthazar as proezas do cavalo Hans que assombrou e desafiou a comunidade científica de sua época ao mostrar-se capaz de resolver algumas operações aritméticas. Descobriu-se que a capacidade de Hans não se devia a um conhecimento matemático de sua parte, mas a uma espécie de sensibilidade, de capacidade de “sentir” algo nas reações do público quando “acertava” um número. Nós veremos, em determinado momento do filme, o asno Balthazar exibir, como Hans, suas habilidades matemáticas num circo. Mas o seu show termina quando vê seu antigo dono na plateia, embebedando-se: prova da existência de outra sensibilidade de sua parte, desta vez, em relação a uma garrafa de bebida nas mãos de um homem. Ele não a percebe com um objeto no mundo, mas é capaz de senti-la como “manifestação expressiva”, ou seja, não à maneira de um signo, mas, imediatamente, como ação de repulsão ou de atração, como reação motora de fuga ou de união (Straus, 1989, p. 321).

Outra capacidade sensitiva dos animais ligada a uma ação, da qual Bresson nos dá algumas mostras em seus filmes, é aquela que se manifesta com relação à morte. Em *O processo de Joana d’Arc*, um cachorro aparece andando lentamente no meio de uma multidão no momento em que a heroína está sendo acorrentada, e no final, depois de ser queimada, vemos silhuetas de pombas pousando projetadas numa espécie de tela. Ao final de *Lancelot do lago*, é um cavalo sem montaria, galopando desgovernado pela paisagem da floresta, quem

liga os planos em que vemos os cavaleiros sendo dizimados; por poucos e breves instantes, inseridas nessa mesma sequência, aparecem duas imagens bastante raras em Bresson: uma visão panorâmica da floresta, dentro da qual se erguem duas colunas de fumaça, e outro plano bastante aberto em que nos é mostrado ao longe o voo de um pássaro. Em *O dinheiro*, tem-se quase uma reedição desse final, mas dessa vez, é um cão angustiado, resfolegante, que sobe e desce as escadas nos guiando através dos planos que compõem o assassinato de todos os membros de uma família. Na comunicação com o mundo invisível do sentir, Bresson procura também torná-lo visível através do uso que faz dos animais em seus filmes.

Muitos animais têm uma sensibilidade extraordinária que nós não nos esforçamos suficientemente para conhecê-la. Gostaria de me servir dela com mais frequência. Ela é como o desdobramento da nossa, o prolongamento de nossas alegrias e de nossas dores (Ciment, 1996, p. 99).

O sentir é uma certa "sensibilidade às cores, às formas, aos sons" (Maldiney, 1994, p. 136), ele é comunicação com um mundo mais primitivo e originário, anterior à percepção e ao conhecimento, que não se confunde com uma "realidade objetiva", sem sujeito nem objeto, mundo invisível que só a arte torna visível.

Na base de toda grande arte, há sempre esse primeiro contato indizível que Cézanne exprimiu tão próximo quanto possível ao escrever a E. Bernard: 'Continuo a buscar a expressão destas sensações confusas que nós trazemos ao nascer' (Maldiney, 1994, p. 16).

Os azuis de Cézanne, o amarelo de Van Gogh não são cores visíveis no mundo dos objetos, não são percepções, mas sensações que desvelam um mundo pré-humano "que ainda não se cristalizou em objetos" (Maldiney, 1994, p. 137). São maneiras de ser com o mundo, órgãos de comunicação com um mundo originário que se traduzem, num primeiro momento, como intensidade ou exuberância de vida, como sedução ou obsessão. Gasquet conta que a emoção, o êxtase

que Cézanne experimentava, transfigurado, de pé sobre a charrete, diante dos “azuis sob os pinheiros”, chegava a contagiar seu próprio cocheiro, e que um outro azul, dessa vez um azul ruivo que se desprendia de *Madame Bovary* de Flaubert, não o largava de maneira nenhuma enquanto pintava sua tela *Velha com chapéu*⁵⁵. Essas cores não são, portanto, qualidades sensíveis que o artista percebe nos objetos, mas sensações singulares, confusas, vividas intensamente nas quais comunicam com uma realidade originária, fora de qualquer referência sujeito-objeto. A arte é a expressão dessas sensações e a manifestação dessa realidade. Ora, segundo Maldiney, essa comunicação e sua expressão na obra são da ordem da fenomenalidade e nunca da ordem do objeto, elas se dão enquanto comunicação com *fenômenos* e não como representação de objetos, enquanto *aparição* e não enquanto *aparência*, na esfera do *como* aparece e não na do *que* aparece.

Na *Empfinden* nós estamos em comunicação com os fenômenos. O páthico pertence ao estado do mais originário vivido... Ele mesmo é a comunicação imediatamente presente, intuitiva-sensível, ainda pré-conceitual, que estabelecemos com os fenômenos (Maldiney, 1994, p. 137).

O mundo das sensações não é um mundo de coisas, mas de fenômenos, de aparições de coisas, mundo anterior às coisas e ao mesmo tempo sua origem. As sensações são fenômenos, quer dizer, elas são o aparecer das coisas que aparece por si mesmo, gênese de

55 Os dois enunciados relatados por Gasquet e citados por Maldiney são os seguintes: “Quando ia ‘ao motivo’, quantas vezes, contava-me seu cocheiro, ele se levantava bruscamente na viatura e apertava o braço desse homem: ‘- Veja... esses azuis, esses azuis sob os pinheiros... Aquela nuvem lá embaixo...’ Ele radiava de êxtase, e o outro que percebia somente as árvores, o céu, para ele sempre os mesmos, sentia entretanto, confessava-me ele, como uma vaga força, uma emoção a invadi-lo e que lhe vinha de Cézanne, de pé, transfigurado, as mãos crispadas nas costas do camponês, e todo pleno de uma evidência que o santificava” (Gasquet, 1988, p. 121). “Você sabe que quando Flaubert escrevia *Salammô*, ele dizia que via púrpura. Pois bem! Quando pintava minha *Velha com chapéu*, eu, eu via um tom Flaubert, uma atmosfera, algo de indefinível, uma cor azulada e ruiva que se destacava, me parece, de *Madame Bovary*. Em vão lia Apuleu, para afastar essa obsessão que, por um momento, temia ser perigosa, demasiado literária. Nada adiantava. Esse grande azul ruivo tombava sobre mim, me cantava na alma. Banhava-me nele por inteiro” (Gasquet, 1988, p. 133-134).

si mesmo. "O aparecer de uma coisa não pode resultar de um antes. O aparecer do *phainestai* não tem aquém. Ele leva e traz consigo sua partida. Ele se descobre a partir do nada" (Maldiney, 1993, p. 17 *apud* Escoubas, 2007, p. 229). A sensação é manifestação de si mesma a partir de si mesma. O mundo da sensação é um mundo em aparição, ou seja, um mundo aberto sempre em formação, inacabado jamais formado, em origem perpétua formando-se a partir de si mesmo. Ora, a expressão desse mundo pela arte só é possível se a obra funcionar como ele, ou seja, se ela for, como queria Klee, a via de sua própria formação – *Werke is weg* –, jamais uma obra feita, mas uma obra se fazendo a partir de si mesma. Essa condição, Bresson a exigia em seus filmes

Lembro-me vagamente de algo que li há muito tempo, Bergson falando da 'coisa já feita' e da 'coisa se fazendo'. Parece-me, aqui, levando em conta essa relação, que o filme deve se fazer aos olhos do espectador pelo choque, pelo contraste, pela oposição, ou ao contrário, pelo parentesco entre cada objeto, cada imagem, e nessa imagem, entre o objeto e o rosto, entre o objeto e a mão, entre um objeto e um som, entre uma imagem e uma palavra... É preciso que, perpetuamente, o filme viva essa vida que é também a vida da pintura no quadro (Bresson *ni vu ni connu*, 1965).

Seu filme não está totalmente feito. Ele *se faz* pouco a pouco sob o olhar, imagens e sons em estado de espera e de reserva (NC, 5).

Eu sonhei com meu filme se fazendo pouco a pouco sob o olhar, como uma tela de pintor eternamente fresca (NC, 98).

Uma obra que é seu próprio aparecer, que é o seu próprio se fazer enquanto obra, funcionando como o mundo do qual busca ser a expressão, não pode se fazer por meio de signos ou de imagens, mas, segundo Maldiney, por meio do que ele chama de "formas". Isto porque também a forma é seu próprio aparecer, a forma jamais formada, mas sempre em formação a partir de si mesma. "O ato de uma

forma é aquele pelo qual *uma forma se forma*: ela é sua autogênese" (Maldiney, 1994, p. 155). Para empregar uma distinção feita por Klee, a forma é *Gestaltung* e não *Gestalt*, a forma é a formação de si mesma a partir de si mesma, e não a forma estruturada, a forma já formada. Se nós podemos dizer que a forma exprime ou significa a sensação, é na medida em que ela significa de maneira diferente dos signos e das imagens: "o signo significa, a forma se significa", fórmula de Focillon que Maldiney cita sempre para selar a distinção. O signo significa algo diferente de si mesmo, ele não é da mesma ordem daquilo que significa. Na forma, sua significação está unida ao seu aparecer: ela é surgimento de si mesma, sua significação é sua própria manifestação. E se ela só "se descobre a partir do nada", é porque, ao manifestar-se, em sua autogênese, ela instaura também o espaço em que ela se manifesta. "Formando, em se formando, o espaço no qual ela acontece, ela é indissociável desse espaço que ela forma, ao mesmo tempo em que ela se forma" (Escoubas, 2007, p. 230). Esse espaço, nós sabemos, é a paisagem, espaço do mundo das sensações, que não se encontra já feito como o espaço geográfico das percepções, mas que se faz fragmento por fragmento, de vizinhança em vizinhança à medida que nele nos movemos e nos perdemos.

A respeito da obra de Tal Coat, Maldiney (1994, p. 123) diz, numa fórmula notável, que ela "não é feita para ser vista, mas para ver". O mesmo se pode dizer da obra de Bresson, ela não é feita para ser percebida, nem mesmo para ser sentida, mas para sentir. Se Bresson apresenta as coisas de uma maneira diferente em seus filmes é porque exige, igualmente, uma maneira diferente de vê-las e de ouvi-las. Para que a obra seja a expressão da sensação é preciso que ela torne possível nossa comunicação com um mundo originário, em outras palavras, que ela torne possível o sentir. "Um quadro de Cézanne nos coloca em comunicação com uma realidade pré-objetiva, fenomenal, de onde o mundo emerge conosco" (Maldiney, 1994, p. 11) um quadro de Cézanne nos possibilita experimentar sensações que tiveram suas origens naquelas sensações confusas que foram

vividas intensamente pelo artista em sua comunicação com um mundo originário. Um quadro de Cézanne nos dá, pois, a chance de experimentar algo cada vez mais raro: sentir. Gostaríamos de afirmar o mesmo em relação aos filmes de Bresson. O cinematógrafo busca exprimir essa realidade pré-objetiva, comunicar esse contato indizível com o mundo das sensações. É aí justamente que se encontra, assim entendemos, o sentido último da relação de Bresson com a pintura, e particularmente com a pintura de Cézanne. “Transmitir impressões, sensações” (NC, 60).

Filmar as sensações significa, portanto, a possibilidade de comunicação com um mundo originário, ele mesmo em constante origem, jamais formado, mas sempre em formação, formando-se a si mesmo: autogênese que é também cosmogênese, formação do mundo, manifestação do mundo. A esse cinematógrafo alimentado por paradoxos, não causaria estranheza, seguramente, acrescentar mais esse: um dos principais filmes de Bresson é, justamente, um daqueles que ele não conseguiu filmar. *La Genèse*, inspirado no livro bíblico, era um projeto antigo que não foi concretizado, mas que ainda assim pode ser considerado como o filme suma de Bresson, aquele para o qual todos os demais se dirigem. Pois é a gênese do mundo aquilo com que Bresson se preocupa desde sempre, a maneira como o mundo se forma ou se manifesta, a maneira como as coisas se formam ou aparecem antes mesmo de serem percebidas como coisas:

Creio que é preciso considerar esse desejo antigo (*La Genèse*) como o filme absoluto de Bresson, aquele que subentende a todos os demais. Se há uma obsessão pela origem em Bresson, não se deve, sobretudo, tomá-la por uma regressão, um retorno à origem. Trata-se de coisa inteiramente diferente: o mundo que ele nos apresenta é apreendido em sua origem: não aquela, inatingível, da causa das causas, mas naquela do momento em que ela nos chega: preocupação por uma matéria primeira, bruta, por um resgate que a destaca do peso corretor e falseado dos hábitos, de filtros esquecidos (Arnaud, 2003, p. 150).

Cézanne dizia querer pintar “a virgindade do mundo”. Ora, é por buscarem sem cessar a expressão das coisas em seu estado nascente, da matéria primeira, bruta, que os filmes de Bresson exalam esse odor do novo, de um mundo ainda inexplorado, a impressão de “primeira vez” se impondo com força a cada vez que os vemos. “O CINEMA escava num fundo comum. O cinematógrafo faz uma viagem de descoberta num planeta desconhecido” (NC, 31). Uma mão abrindo a maçaneta de uma porta, o olhar de um cavalo e de um asno, o barulho de um cálice em contato com uma mesa de mármore, uma tigela enchendo-se de café, uma etiqueta sendo retirada de uma máquina fotográfica, temos a impressão de nunca tê-los visto antes no cinema quando, para nosso espanto, os vemos surgir, de repente, nos filmes de Bresson pintor. Marguerite Duras descreve esse sentimento:

Para mim, o maior de todos é Bresson. Já disse muitas vezes e repito: quando vejo um filme de Bresson, sinto tal emoção que tenho o sentimento de ver cinema pela primeira vez na minha vida... a cada filme de Bresson... Cada filme de Bresson me perturbou completamente e por anos, por anos. Tenho o sentimento de que ele trabalha com materiais dos quais só ele detém o segredo [...] de que a imensidão fílmica de Bresson está tanto numa só imagem quanto na totalidade das imagens (Marguerite [...], 1988).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deve parecer estranho se não censurável o fato de não se ter feito até aqui qualquer alusão ao "jansenismo" de Bresson, à sua temática religiosa centrada nas noções de graça, de redenção, de predestinação, exposta através de um estilo notabilizado por seu asceticismo e por sua austeridade. Com efeito, tem sido essa a marca constante que a grande maioria das interpretações tem destacado na obra bressoniana: seu caráter religioso, a relação íntima que ela mantém, desde sempre, com a transcendência. Na França dos anos cinquenta, trabalhos como os de Agel (1951), de Ayfre (1957) e mesmo de Bazin (1957), tratavam de pôr em relevo a presença do Absoluto não só naqueles filmes baseados explicitamente em temas cristãos (*Les anges du pechéé*, *Diário de um padre*, *Processo de Joana d'Arc*) como também nos mais seculares (*Um condenado à morte se escapou*, *Pickpocket* e *A grande testemunha*). Nas exegeses em língua inglesa, o cenário não é muito diferente: para nos atermos apenas a duas das interpretações mais importantes, os ensaios de Sontag (1987) assim como a monografia de Schrader (1988) apontam respectivamente para um estilo "espiritual" e "transcendental" de Bresson, indissociável de sua temática católica. A força dessas influências pode ser medida pela extensão de seu legado: os estudos mais recentes de Cunneen (2003), de Estève (1983) e de Semolué (1993), fazem jus, em boa medida, a essa tradição. No entanto, uma nova leva de trabalhos como os de Jones (1999), de Amiel (1998), de Arnaud (2003), tem voltado suas atenções para outros aspectos, enfatizando muito mais a dimensão formal dos filmes de Bresson associada a uma outra realidade. Não que essa dimensão tenha sido negligenciada nas exegeses espiritualistas, mas nestas, a forma, o estilo aparecem sempre

subordinados à transcendência religiosa, ao passo que, naquelas outras interpretações, eles vêm fundamentar, ao contrário, o “materialismo”, a “sensualidade” presentes numa obra caracterizada pela “imanência” e por seu inacabamento. É assim que Burnett (2004) destaca, na atualidade, a vigência de uma verdadeira querela no centro das discussões sobre o caráter essencial da obra bressoniana opondo “espiritualistas-transcendentalistas” de um lado a “materialistas-imanentistas”, de outro.

Sem dúvida, não haveria a menor dificuldade em situar nosso trabalho no interior desse debate, no entanto, definir de uma vez por todas qual seria enfim a essência da obra de Bresson é algo que nos abstermos de fazer. Em primeiro lugar, porque tal tarefa ultrapassa nosso escopo, mais modesto e restrito, como se viu, a tentar entender as relações que se podem estabelecer entre o cinematógrafo e a pintura. Mas, mais profundamente, porque fazê-lo seria admitir como pressuposto uma obra una, coesa e invariável como um bloco monolítico, o que seguramente está longe de ser o caso da arte de Bresson. Há decerto continuidade e pontos em comum entre *As damas do Bois de Boulogne* e *O dinheiro*, assim como existem igualmente rupturas e diferenças que atestam mudanças inquestionáveis no longo percurso que vai de um filme a outro. Assim, como nos faz ver Burnett (2004), se o estilo transcendental adequa-se aos filmes do chamado “ciclo de prisão”, é difícil imaginá-lo em outros mais recentes como *Le diable probablement* ou *Quatre nuits d'un rêveur*, por exemplo. E ainda com relação a Schrader e a seu trabalho seminal, Bresson faz questão de deixar bastante claro, na entrevista que lhe concedeu, toda a distância a separar a visão que tem de sua própria obra daquela que o cineasta e roteirista americano sustenta em seu livro (Schrader, 1977). Quanto ao seu tão propalado e quase unânime jansenismo, Bresson não é menos explícito: “[...] tratar-me como um jansenista é uma loucura; sou o contrário de um jansenista,

eu busco a impressão" (Ciment, 1996, p. 94). Pode-se argumentar, com razão, que essa declaração, feita quando da realização de seu último filme, se ela parece nutrir uma concepção mais estética de sua arte, ela vem, ao mesmo tempo, contradizer o que ele mesmo afirmava dezenas de anos antes (Delahaye; Godard, 1976). Ora, isso apenas confirma o dinamismo de uma obra que muda, que não pretende ilustrar uma tese ou uma crença, mas que se transforma a cada filme, a cada problema que se coloca. Como um bom pintor, Bresson encarava seus filmes como "tentativas" e não como algo acabado. Se ele obteve êxito em filmar uma esponja esfregando um assoalho ou uma escumadeira deslizando-se sobre o chão, trata-se, como dizia Lawrence, de algo imenso, tão imenso quanto uma maçã pintada por Cézanne.

REFERÊNCIAS

- AGEL, H. **L'espace cinématographique**. Paris: J.P. Delarge, 1978. 219 p.
- AGEL, H. Robert Bresson ou l'enfer du style. **Téléciné**, [S. /], n. 25, p. 1- 4, 1951.
- AMENGUAL, B. Les affaires publiques. **Cinéma 83**, [S. /], p. 295-296, 1983.
- AMIEL, V. Des jambes de fourmis à l'infini. Fragmentation et représentation chez Bresson. **Positif**, [S. /], n. 430, p. 85-87, dec., 1996.
- AMIEL, V. **Le corps au cinéma**. Paris: PUF, 1998. 121p.
- ARNAUD, P. **Robert Bresson**. Paris: Cahiers du cinéma, 2003. 223p.
- ARNAUD, P.; BÉNOLIEL, B.; DABROWSKI, S. **Robert Bresson: éloge**. Paris: La Cinémathèque française, 1998. 96 p.
- AUMONT, J. **O olho interminável**: Cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 272 p.
- AYFRE, A. L'univers de Robert Bresson. **Téléciné**, [S. /], n. 70 e 71, 1957.
- BAUDRY, J.-L. Notes sur l'appareil de base, **Cinéthique**, [S. /], n.7/8, mar., 1970.
- BAZIN, A. O Journal d'un Curé de Campagne e a estilística de Robert Bresson.
- BAZIN, A. Un condamné à mort s'est échappé (Cannes 1957). **Cahiers du cinéma**, [S. /], n. 72, p. 27-28, 1957.
- BELAVAL, Y. **L'esthétique sans paradoxe de Diderot**. Paris: Gallimard, 1991. 320 p.
- BERGALA, A. Bresson, L'Argent et son spectateur. **Cahiers du cinéma**, [S. /], n. 348-349, p. 348-349, jun.-jul., 1983.
- BERGSON, H. **A evolução criadora**. Traduzido por Adolfo C. Monteiro. Rio de Janeiro: ed. Delta, 1964. 361 p.
- BONITZER, P. **Décadrages**. Paris: Cahiers du cinéma - ed. de l'Etoile, 1985. 108 p.
- BONITZER, P. **Le champ aveugle**. Paris: Cahiers du cinema, 1999. 112 p.
- BONITZER, P. **Le regard et la voix**: Essais sur le cinéma. Paris: UGE, 1976. 184 p.

BRESSON ni vu ni connu. Direção: François Weyergans. Paris: AMIP ; Issy-les-Moulineaux: La Sept-ARTE ; Bry-sur-Marne: INA [prod., distrib.], cop. 1994. 1 DVD (65 min).

BRESSON, R. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. 144 p.

BRETON, A. **Manifeste du surrealisme**. Paris: Simon Kra, 1929. 206 p.

BRIOT, R. **Robert Bresson**. Paris: Les Editions du Cerf, 1957. 117 p.

BURCH, N. **Pour un observateur lointain** - Forme et signification dans le cinema japonais. Paris: Gallimard, 1986. 396 p.

BURNETT, C. Inside Bresson's L'Argent - An interview with crew-member Jonathan Hourigan. **RobertBresson.com**, 2004. Disponível em: <http://www.robert-bresson.com/Words/HouriganInterview.html>. Acesso em: 26 jan. 2021.

CAPDENAC, M. J'ai voulu que Jeanne d'Arc soit un personnage d'aujourd'hui. **Les Lettres Françaises**, [S. l.], n. 928, p. 12, 1962.

CAVELL, S. **La projection du monde**. Paris: Ed. Belin, 1999. 299 p.

CHION, M. **La voix au cinéma**. Paris: editions de L'Etoile, 1982. 141 p.

CIMENT, M. Je ne cherche pas une description mais une vision des choses: Entretien avec Robert Bresson. **Positif**, [S. l.], n. 430, p. 93-10, dez., 1996.

COMOLLI, J. L. Technique e idéologie, **Cahiers du cinéma**, [S. l.], n. 229-233, maio-nov., 1970.

COUTEAU, D. Son amour du son. **Cahiers du Cinéma**, [S. l.], n. 543, Supplément: Hommage à Robert Bresson, p. 21-22, 2000.

CUNNEEN, J. **Robert Bresson: The spiritual style in film**. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2003. 224 p.

DANEY, S. **A Rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 248 p.

DANEY, S.; TOUBIANA, S. Entretien avec Robert Bresson. **Cahiers du cinéma**, [S. l.], n. 348-349, p. 12-15, 1983.

DELAHAYE, M.; GODARD, J. L. Entrevista com Robert Bresson. In: BAZIN, A.; BECKER, J.; BITSCH, C.; CHABROL, C.; DELAHAYE, M.; DOMARCHI, J.; DONIOL-VALCROZE, J.; DOUCHET, J.; GODARD, J. L.; HOVEYDA, F.; RIVETTE, J.; ROHMER, E.; SCHÉRER, M.; TRUFFAUT, F. **A política dos autores**. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 322-371, 1976.

- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**: Cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. 286 p.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**: Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007. 338 p.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon**: Logique de la sensation. Paris: ed. de la Différence, 1984. 97 p.
- DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 342 p.
- DIDEROT, D. Paradoxo sobre o comediante. In: DIDEROT, D. **Textos escolhidos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 216 p.
- DOSTOIÉVSKI, F. **Noites Brancas e outras histórias**. Obras completas e ilustradas de F. M. Dostoievski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. 513 p.
- DOSTOIÉVSKI, F. **Uma criatura dócil**. Traduzido por Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 97 p.
- EHRENSTEIN, D. Bresson et Cukor. Histoire d'une correspondance. **Positif**, [S. /], n. 430, p. 103, 1996.
- ESCOUBAS, E. Alguns temas da estética francesa contemporânea. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 21, p. 213-226, 2007.
- ESTÈVE, M. Bresson et Bernanos. **Cinéma 83**, [S. /], n. 294, p. 12-17, jun., 1983.
- ESTÈVE, M. **Robert Bresson**. Paris: Seghers, 1974. 194 p.
- FIESCHI, J. Entretien avec Robert Bresson. **Cinematographe**, [S. /], n. 29, p. 28-30, 1977.
- FRICHEAU, M. Le Diable dans la lumière de Giotto. In: SEBBAG, G.; LAURANS, J.; THOMAS, C.; ROSSI, P. L.; HELMSTEIN, L.; AZIMI, I.; MUNIER, R.; FRICHEAU, M.; LAIGLE, M.; ROUSSEAU, J. C.; CROTTA, B.; TARGE, A.; GAUVILLE, H.; RABANT, C.; BENSARD, P.; CANY, B. **Robert Bresson**. Turin: Ramsay, p. 63-69, 1989.
- GABASTON, P. **Pickpocket de Robert Bresson**. Crisnée: Ed. Yellow Now, 1990. 126 p.
- GARRIGOU-LAGRANGE, M. Procès de Jeanne d'Arc. **Téléciné**, [S. /], n. 112, p. 9, out., 1963.
- GASQUET, J. **Cézanne**. Paris: Cynara, 1988. 216 p.
- GAUTEUR, C. Faut-il brûler la vedette? **Études cinématographiques**, [S. /], n.14-15, p. 12-23, 1962.

GODIER, R. M. **L'automate et le cinéma dans La Règle du jeu de Jean Renoir, Le Limier de Joseph L. Mankiewicz, Pickpocket de Robert Bresson.** Paris: L'Harmattan, 2005. 952 p.

GRACQ, J. Un compagnonnage d'exception. *In*: ARNAUD, P. (dir.) **Robert Bresson: Éloge.** Milano: Mazzotta, 1997. p. 55-56.

GUTH, P. **Autour des Dames du Bois de Boulogne.** Paris: Ramsay Poche Cinéma, 1989. 224 p.

HAYMAN, R. Conversation with Robert Bresson. **Transatlantic Review**, 1973, n. 46-47.
Disponível em: <http://www.robert-bresson.com/Words/TransAtlanticReview.html>. Acesso em: 26 jan. 2021.

HUSSERL, E. **La crise des sciences européens et la phénoménologie transcendante.** Paris: Gallimard, 1976. 608 p.

In: BAZIN, A. **O Cinema.** Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 105-122, 1991.

INSTITUT DES HAUTES ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES - IDHEC. Une mise en scène n'est pas un art, Robert Bresson rencontre les étudiants de l'Idhec. **Cahiers du Cinéma**, [S. /], Supplément: Hommage à Robert Bresson, n. 543, p. 4-9, 2000.

JONES, K. **L'Argent.** London: British Film Institute Publishing, 1999. 96 p.

KÉBADIAN, J. Éloge de la sensation. **Cahiers du Cinéma**, [S. /], n. 543, Supplément: Hommage à Robert Bresson, p. 18-20, 2000.

KLEIST, H. **Sobre o teatro de marionetes:** Über das Marionettentheater. Traduzido por Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. 52 p.

KOVACKS, Y. Entretien avec Robert Bresson. **Cahiers du Cinéma**, [S. /], n. 140, p. 4-10, fev, 1963.

LANCELOT du lac, un film de Robert Bresson. **L'Avant-Scène**, [S. /], n. 155, p. 46-50, fev, 1975.

LAWRENCE, D. H. **Selected Essays.** Introduction to this paintings. Londres: Penguin Books, 1968. p. 307-346.

LEBEL, P. Cinéma et idéologie, **La Nouvelle Critique**, [S. /], n. 34, 35, 37, 41, 1970.

MAGNY, J. L'expérience interieur de Robert Bresson. **Cinéma 83**, [S. /], n. 294, p. 19-26, jun., 1983.

MALDINEY, H. **L'art, l'éclair de l'être.** Paris, Ed. Comp'act, 1993. 399 p.

MALDINEY, H. **Regard Parole Espace**. Paris: Ed. L'Age d'homme, 1994. 326 p.

MARGUERITE Duras on Robert Bresson. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (1 min 27 s). Publicado pelo canal lachambrevete. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LWwUoDI3jws>. Acesso em: 27 jan. 2021.

MARRATI, P. Imagem e ceticismo: Sobre o vínculo entre cinema e realidade na obra de Stanley Cavell. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 49-58, 2008.

MATOS, L. F. B. F. **O filósofo e o comediante**: Ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: UFMG, 2001. 267 p.

MONOD, R. En travaillant avec Robert Bresson. **Cahiers du cinéma**, [S. l.], n. 64, p. 16-21, 1956.

NOTES sur le cinématographe R. Bresson – Vincent Amiel. [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (62 min 02 s). Publicado pelo canal Forum des images. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/xbfh7u_cours-de-cinema-notes-sur-le-cinema_shortfilms. Acesso em: 14 jan. 2018.

PANOFSKY, E. Estilo e meio no filme. In: LIMA, L. C. (org.) **Teoria da cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 345-364.

PINEL, V. Le paradoxe du non-comédien. **Études cinématographiques**, [S. l.], n. 14-15, p. 79, 1962.

PRÉDAL, R. Bresson et son temps. **Cinema 83**, [S. l.], n. 294, p. 4-11, jun., 1983.

PRÉDAL, R. Robert Bresson - L'aventure intérieure. **L'Avant-Scène Cinéma**, [S. l.], n. 408-409, p. 73-116, jan./fev., 1992.

PROPOS de Robert Bresson [estenografia de uma conferência de imprensa]. **Cahiers du Cinéma**, [S. l.], n. 75, p. 3-9, 1957.

PROVOYEUR, J. L. **Le cinéma de Robert Bresson**: De l'effet de réel à l'effet de sublime. Paris: L'Harmattan, 2003. 366 p.

QUEVAL, J. Dialogue avec Robert Bresson. **L'écran Français**, [S. l.], novembro, n. 72, p. 12, 1946.

RANCIÈRE, J. **La fable cinématographique**. Paris: Seuil, 2001. 256 p.

RANCIÈRE, J. La voix de Séraphita. **Cahiers du Cinéma**, [S. l.], Supplément: Hommage à Robert Bresson, n. 543, p. 27-29, 2000.

READER, K. **Robert Bresson**. Manchester: Manchester University Press, 2000. 166 p.

ROBERT Bresson Interview 01 L'argent 1983. [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Jean-Christophe Delpias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8efVOYnkehl>. Acesso em: 27 jan. 2021.

ROHMER, E. **Le goût de la beauté**. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2004. 316 p.

ROHMER, E. Le miracle des objets. *In*: ARNAUD, P. (dir.) **Robert Bresson: Éloge**. Milano: Mazzotta, 1997. p. 32-34.

ROUSSEAU, J. C. Bresson, Vermeer. *In*: SEBBAG, G.; LAURANS, J.; THOMAS, C.; ROSSI, P. L.; HELMSTEIN, L.; AZIMI, I.; MUNIER, R.; FRICHEAU, M.; LAIGLE, M.; ROUSSEAU, J. C.; CROTTA, B.; TARGE, A.; GAUVILLE, H.; RABANT, C.; BENSARD, P.; CANY, B. **Robert Bresson**. Turin: Ramsay, 1989. p. 72-75.

SALACHAS, G. Au hasard Balthazar. **Téléciné**, [S. l.], n. 128, p. 60-61, 1966.

SAMUELS, C. T. Encountering directors: Robert Bresson. **Robert Bresson**, 1972. Disponível em: <http://www.robert-bresson.com/Words/CTSamuels.html>. Acesso em: 26 jan. 2021.

SCHEFER, J.-L. L'image: le sens investi, **Communications**, [S. l.], n. 15, p. 210, 1970.

SCHRADER, P. Robert Bresson, possibly. **Film Comment**, [S. l.], v. 13, n. 5, p. 26-30, set., 1977.

SCHRADER, P. **Transcendental style in film**: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley, University of California Press, 1988. 194 p.

SÉMOLUÉ, J. **Bresson ou l'acte pur des métamorphoses**. Paris: Flammarion, 1993. 342 p.

SÉMOLUÉ, J. Le Film bressonien, bel objet; 'Les Dames du Bois de Boulogne': éléments d'un dossier critique. **L'Avant-Scène**, [S. l.], n. 196, vol. 5, p. 75-78, nov., 1977.

SMITH, P. **Early work**. New York: Norton, Robert Bresson, 1994. p. 142-147.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto alegre: L&PM, 1987. 350 p.

SOUZA, M. G. **Natureza e Ilustração**: Sobre o materialismo de Diderot. São Paulo: UNESP, 2002. 178 p.

STRAUS, E. **Du Sens des Sens**. Grenoble: Jérôme Millon, 1989. 478 p.

SYLVESTER, D. **A brutalidade dos fatos:** Entrevistas com Francis Bacon. São Paulo: Cosac Naify, 1995. 208 p.

TRUFFAUT, F. **Os filmes de minha vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Robert Bresson, 1989. p. 220-230.

VACCHE, A. D. **Cinema and painting:** How art is used in film. Michelangelo Antonioni's *Red Desert*: painting as ventriloquism, colour as movement. Austin: University of Texas Press, 1996. p. 43-80.

VIRMAUX, A. Bresson et les actrices. **Jeune Cinema**, [S. /], n. 262, p. 34-35, maio 2000.

VITOUX, F. L'armure sied à Bresson. **Positif**, [S. /], n. 163, p. 73-74, 1974.

VITOUX, F. Les vides de l'image. **Positif**, [S. /], n. 197, p. 61-63, 1977.

WAGNER, J. L'homme derrière l'objet. **Cahiers du cinéma**, [S. /], n. 104, p. 49-50, fev, 1960.

WATKINS, R. Portrait of a donkey: Painterly stile in Robert Bresson's *Au hasard Balthazar*. **Interin**, [S. /], v. 2, n. 2, p. 1-23, 2006.

Para uma bibliografia exaustiva de trabalhos sobre Bresson, atualizada até 2009:

SLOAN, J.; BEN-GAD, S.; BLAAKMEER, F. A Bresson bibliography. **RobertBresson**, 2009.
Disponível em: <http://www.robert-bresson.com/Bibliography/Bresson.html>. Acesso em: 14 abr. 2018.

ANEXO 1

FILMOGRAFIA DE ROBERT BRESSON

AFFAIRES PUBLIQUES (1934)

Produção: Arc-Film. *Roteiro:* Robert Bresson e André Jousset. *Direção de Arte:* Pierre Charbonnier. *Direção de fotografia:* Nicolas Toporkoff. *Engenheiro de som:* Girardot. *Música:* Jean Wiener. *Intérpretes:* Beby, André Servilanges, Marcel Dalio. *Duração:* 25 min.

LES ANGES DU PÉCHÉ (1943)

Produção: Synops-Roland Tual. *Roteiro:* Robert Bresson e Jean Giraudoux. *Direção de Arte:* René Renoux. *Diretor de fotografia:* Philippe Agostini. *Engenheiro de som:* René Louge. *Assistente:* Frédéric Liotier. *Montagem:* Yvonne Martin. *Música:* Jean-Jacques Grünenwald. *Intérpretes:* Renné Faure, Jany Holt, Sylvie, Marie-Hélène Dasté. *Duração:* 1h30.

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (1945)

Baseado num conto de Diderot (a história de madame de La Pommeraye em *Jacques o Fatalista*). *Produção:* Films Raoul Ploquin. *Roteiro:* Robert Bresson e Jean Cocteau. *Direção de Arte:* Max Douy. *Direção de fotografia:* Philippe Agostini. *Engenheiros de som:* René Louge, Robert Ivonnet, Lucien Legrand. *Montagem:* Jean Feyte. *Música:* Jean-Jacques Grünenwald. *Intérpretes:* Maria Casarès, Paul Bernard, Élina Labourdette. *Duração:* 1h30.

JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE (1951)

Baseado no romance de Georges Bernanos. *Produção:* UGC. *Roteiro:* Robert Bresson. *Direção de Arte:* Pierre Charbonnier. *Diretor de fotografia:* Léonce-Henri Burel. *Engenheiro de som:* Jean Rieul. *Assistente:* Guy Lefranc. *Montagem:* Paulette Robert. *Música:* Jean-Jacques Grünenwald. *Intérpretes:* Claude Laydu, Armand Guibert, Marie-Monique Arkell, Nicole Ladmiraal. *Duração:* 1h50.

UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ OU LE VENT SOUFFLE OÙ IL VEUT (1956)

Baseado no relato de André Devigny. *Produção:* Jean Poiré, Jean Thuillier (Gaumont, Nouvelles Éditions de films). *Roteiro:* Robert Bresson. *Direção de Arte:* Pierre Charbonnier. *Diretor de fotografia:* Léonce-Henri Burel. *Engenheiro de som:* Pierre-André Bertrand. *Montagem:* Raymond Lamy. *Leitmotiv musical:* Kyrie da *Missa em dó menor* (K. 427) de Mozart dirigido por J. Dishenhaus. *Intérpretes:* François Leterrier, Charles le Clainche, Maurice Beerblock. *Duração:* 1h35.

PICKPOCKET (1959)

Produção: Agnès Delahaie. *Roteiro:* Robert Bresson. *Direção de Arte:* Pierre Charbonnier. *Diretor de fotografia:* Léonce-Henri Burel. *Engenheiro de som:* Antoine Archimbaud. *Montagem:* Raymond Lamy. *Empréstimos musicais:* Lulli (direção de Marc Lanjean). *Intérpretes:* Martin Lassalle, Marika Green, Pierre Leymarie, Jean Pelegri. *Duração:* 1h15.

PROCÈS DE JEANNE D'ARC (1962)

Produção: Agnès Delahaie. *Roteiro:* Robert Bresson. *Direção de Arte:* Pierre Charbonnier. *Diretor de fotografia:* Léonce-Henri Burel. *Engenheiro de som:* Antoine Archimbaud. *Montagem:* Germaine Artus. *Rufar de tambores:* Francis Seyrig. *Intérpretes:* Florence Delay, Jean-Claude Fournéau, Roger Honorat, Marc Jacquier. *Duração:* 1h05.

AU HASARD BALTHAZAR (1966)

Produção: Mag Bodard (Parc Film, Argos Films, Athos Films, Svensk Filmindustri, Instituto sueco do filme). *Roteiro:* Robert Bresson. *Direção de Arte:* Pierre Charbonnier. *Diretor de fotografia:* Ghislain Cloquet. *Engenheiros de som:* Antoine Archimbaud, Jacques Carrère. *Montagem:* Raymond Lamy. *Leitmotiv musical:* segundo movimento da *Sonata n.º20* de Schubert interpretado ao piano por Jean-Joël Barbier. *Música das canções e danças:* Jean Wiener. *Intérpretes:* Anne Wiazemsky, François Lafarge, Walter Green, Jean-Claude Guilbert, Pierre Klossowski. *Duração:* 1h35.

MOUCHETTE (1967)

Baseado na *Nouvelle Histoire de Mouchette* de Georges Bernanos. *Produção:* Anatole Dauman (Argos Films, Parc Film). *Direção de Arte:* Pierre Guffroy. *Diretor de fotografia:* Ghislain Cloquet. *Engenheiros de som:* Séverin Frankiel, Jacques Carrère. *Montagem:* Raymond Lamy. *Efeitos sonoros:* Daniel Couteau. *Música dos créditos e do fim:* *Magnificat (Vésperas da Santa Virgem)* de Monteverdi dirigido por Émile Martin. *Música da festa e da canção:* Jean Wiener. *Intérpretes:* Nadine Nortier, Jean-Claude Guilbert, Jean Vimenet, Marie Cardinal. *Duração:* 1h22.

UNE FEMME DOUCE (1969)

Baseado na novela *Uma criatura dócil* de Dostoievski. *Produção:* Mag Bodard (Parc Film, Marianne Productions). *Roteiro:* Robert Bresson. *Direção de Arte:* Pierre Charbonnier. *Diretor de fotografia:* Ghislain Cloquet. *Engenheiros de som:* Jacques Lebreton, Urbain Loiseau. *Montagem:* Raymond Lamy. *Efeitos sonoros:* Daniel Couteau. *Mixagem:* Jacques Maumont. *Música dos discos modernos:* Jean Wiener. *Intérpretes:* Dominique Sanda, Guy Frangin, Jeanne Lobre, Claude Ollier. *Duração:* 1h28.

QUATRE NUITS D'UN RÊVEUR (1971)

Baseado na novela *Noites Brancas* de Dostoievski. *Produção*: Albina Productions, Victoria Film, I Film dell'orso. *Roteiro*: Robert Bresson. *Direção de Arte*: Pierre Charbonnier. *Diretor de fotografia*: Pierre Lhomme (e Ghislain Cloquet para o filme incorporado *Amour, quand tu nous tiens*). *Engenheiro de som*: Roger Letellier. *Montagem*: Raymond Lamy. *Mixagem*: Jacques Carrère. *Intérpretes*: Guillaume des Forêts, Isabelle Weingarten, Jean-Maurice Monnoyer. *Duração*: 1h30.

LANCELOT DU LAC (1974)

Produção: Jean-Pierre Rassam, François Rochas, Jean Yanne (Mara-Films, Laser-Productions, ORTF, Gerico Sounds). *Roteiro*: Robert Bresson. *Direção de Arte*: Pierre Charbonnier. *Diretor de fotografia*: Pasqualino De Santis. *Engenheiros de som*: Bernard Bats, Jacques Carrère. *Montagem*: Germaine Lamy. *Efeitos sonoros*: Daniel Couteau. *Tambores e gaita de fole*: Philippe Sarde. *Intérpretes*: Luc Simon, Laura Duke Condominas, Humbert Balsan, Wladimir Antolek-Oresek, Patrick Bernard. *Duração*: 1h24.

LE DIABLE PROBABLEMENT (1977)

Produção: Stéphane Tchalgadjeff (Sunchild). *Roteiro*: Robert Bresson. *Direção de Arte*: Éric Simon. *Diretor de fotografia*: Pasqualino De Santis. *Engenheiro de som*: Georges Prat. *Montagem*: Germaine Lamy. *Efeitos sonoros*: Daniel Couteau. *Mixagem*: Jacques Maumont. *Intérpretes*: Antoine Monnier, Henri de Maublanc, Tina Irassari, Laetita Carcano, Nicolas Deguy. *Duração*: 1h36.

L'ARGENT (1983)

Baseado na novela *Falso Cupom* de Tolstoi. *Produção*: Jean-Marie Henchou (Marion's Films). *Roteiro*: Robert Bresson. *Direção de Arte*: Pierre Guffroy. *Diretores de fotografia*: Pasqualino De Santis, depois Emmanuel Machuel. *Engenheiros de som*: Jean-Louis Ughetto, Luc Yersin. *Montagem*: Jean-François Naudon. *Efeitos sonoros*: Daniel Couteau. *Mixagem*: Jacques Maumont. *Intérpretes*: Christian Patey, Caroline Lang, Sylvie Van den Elsen, Michel Briguet, Didier Baussy, Béatrice Tabourin, Vincent Risterucci. *Duração*: 1h25.

ANEXO 2

FILMES E PROGRAMAS DE TV SOBRE BRESSON

BRESSON NI VU NI CONNU (1965)

Conversação entre Robert Bresson e François Weyergans, programa integrante da série *Cinéastes de notre temps* (depois *Cinéma de notre temps*) de Janine Bazin e André Labarthe. *Duração*: 53 min. P&B.

POUR LE PLAISIR (1966)

("Un metteur en ordre: Robert Bresson")

Produção: Roger Stéphane e Roland Jarbois. *Direção*: Roland Jarbois. Programa apresentado por Roger Stéphane, consagrado ao filme *Au hasard Balthazar*. *Com*: Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Louis Malle, Marguerite Duras, François Rienchenbach, Pierre Klossowski, Ghislain Cloquet, Anne Wiazemsky, François Lafarge. *Duração*: 61min. P&B.

ÉTOILES ET TOILES (1983)

Produção: TFI. *Direção*: Guy Saguez. Emissão de Frédéric Mitterrand. *Com*: Robert Bresson, Christian Patey, Caroline Lang, Sylvie Van den Elsen, Vincent Risterucci.

LE CHEMIN VERS BRESSON (1984)

(De Weg Naar Bresson)

Produção: Frans Rasker Production, NOS Télévision (Holanda). *Direção, roteiro e montagem:* Jurriën Rood, Leo de Boer. *Imagens:* Deen Van de Zaken. *Com:* Robert Bresson, Andrei Tarkovski, Louis Malle, Dominique Sanda, Paul Schrader. *Duração:* 54min. Colorido, 16mm.

SUMÁRIO

ANEXO 3

VIDEOS SOBRE BRESSON

BRESSON (on Cinema). [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (6 min 26 s). Publicado pelo canal coldbacon. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=DVODh2IkVdc>. Acesso em: 12 abr. 2018.

CONFÉRENCE de Presse Robert Bresson au Festival De Cannes. **L'INA éclairé l'actu**, 24 jun. 1974. 1 vídeo (6min 3 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclairé-actu/video/i00014879/conference-de-presse-robert-bresson-au-festival-de-cannes>. Acesso em: 14 abr. 2018.

DOMINIQUE Sanda à propos de Robert Bresson. Le divan d'Henry Chapier. **L'INA éclairé l'actu**, 18 abr. 1987. 1 vídeo (5min 50 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclairé-actu/video/i00014947/dominique-sanda-a-propos-de-robert-bresson>. Acesso em: 13 abr. 2018.

DOMINIQUE Sanda à Propos de Robert Bresson. Pour le Cinema. **L'INA éclairé l'actu**, 07 mar. 1971. 1 vídeo (4min 16 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclairé-actu/video/i00015873/dominique-sanda-a-propos-de-robert-bresson>. Acesso em: 14 abr. 2018.

DOMINIQUE Sanda à propos du film "Une Femme Douce" de Robert Bresson. Pour le Cinema. **L'INA éclairé l'actu**, 01 fev. 1970. 1 vídeo (34 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclairé-actu/video/i00014820/dominique-sanda-a-propos-du-film-une-femme-douce-de-robert-bresson>. Acesso em: 14 abr. 2018.

ENTREVISTA - Robert Bresson y Jean Guitton. [S. l.: s. n.], 2007. 1 vídeo (4 min 08 s). Publicado pelo canal juanrensis2. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4X8d5SvHrA&feature=related>. Acesso em: 14 abr. 2018.

HOMMAGE à Robert Bresson. Le cercle de minuit. **L'INA éclairé l'actu**, 08 abr. 1997. 1 vídeo (1h 18 min 39 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclairé-actu/video/cpb97100550/hommage-a-robert-bresson>. Acesso em: 18 abr. 2018.

JEAN Luc Godard parle de Robert Bresson. Pour le plaisir. **L'INA éclairé l'actu**, 04 maio 1967. 1 vídeo (1 min 31 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclairé-actu/video/i00014785/jean-luc-godard-parle-de-robert-bresson>. Acesso em: 14 abr. 2018.

MARGUERITE Duras, *entretien avec Luce Perrot, Au-delà des pages, TFI, 26 juin et 3, 10 et 17 juillet 1988.*

MARIA Casarès sur "Les Dames Du Bois De Boulogne". Gros plan. **L'INA éclaire l'actu**, 08 fev. 1958. 1 vídeo (7 min 8 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00014702/maria-casares-sur-les-dames-du-bois-de-boulogne>. Acesso em: 23 abr. 2018.

NOTES sur le cinématographe R. Bresson – Vincent Amiel. [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (62 min 02 s). Publicado pelo canal Forum des images. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/xbfh7u_cours-de-cinema-notes-sur-le-cinema_shortfilms. Acesso em: 14 jan. 2018.

ROBERT Bresson à la Mostra de Venise. JT 20H. **L'INA éclaire l'actu**, 05 set. 1966. 1 vídeo (2min 14 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf88049195/robert-bresson-a-la-mostra-de-venise>. Acesso em: 13 abr. 2018.

ROBERT Bresson à propos de son film "Le Procès de Jeanne d'Arc. Page cinema. **L'INA éclaire l'actu**, 30 nov. 1962. 1 vídeo (5 min 1 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00014652/robert-bresson-a-propos-de-son-film-le-proces-de-jeanne-d-arc>. Acesso em: 23 abr. 2018.

ROBERT Bresson à propos du cinéma. Un certain regard. **L'INA éclaire l'actu**, 22 maio 1964. 1 vídeo (5 min 50 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00014666/robert-bresson-a-propos-du-cinema>. Acesso em: 23 abr. 2018.

ROBERT Bresson au festival de Cannes. Soir 3. **L'INA éclaire l'actu**, 16 maio 1983. 1 vídeo (3 min 25 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cac87030695/robert-bresson-au-festival-de-cannes>. Acesso em: 23 abr. 2018.

ROBERT Bresson Interview 01 L'argent 1983. [S. l.: s. n.], 2009a. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Jean-Christophe Delpias. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8efVOYnkehl>. Acesso em: 13 abr. 2018.

ROBERT Bresson Interview 02 L'argent 1983. [S. l.: s. n.], 2009b. 1 vídeo (2 min 54 s). Publicado pelo canal Jean-Christophe Delpias. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JWMygjLN1ws&feature=related>. Acesso em: 13 abr. 2018.

SOIRÉE Bresson. Antenne 2 Midi. **L'INA éclaire l'actu**, 17 maio 1983. 1 vídeo (1 min 58 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab8300681901/soiree-bresson>. Acesso em: 13 abr. 2018.

TOURNAGE de "Mouchette" de Robert Bresson. Cinéma. **L'INA éclaire l'actu**, 26 jan. 1967. 1 vídeo (8 min 40 s). Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00014714/tournage-de-mouchette-de-robert-bresson>. Acesso em: 13 abr. 2018.

SOBRE O AUTOR

Mestre e doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, é atualmente professor do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas, Educação e Letras (FAELCH) da Universidade Federal de Lavras (UFLA). Tendo escrito textos sobre filosofia, cinema, pintura e literatura, é também o organizador e tradutor do livro *Hawthorne e seus musgos* de Herman Melville pela editora Hedra.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6391731566790920>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3109-1369>

E-mail: luiz.rtakayama@gmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

A Grande Testemunha 32, 104

artificialidade 35, 46

C

cinema 12, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 62, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 85, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 112, 113, 119, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 141, 142, 143, 157, 161, 162, 165, 175, 176

cinematógrafo 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 46, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 75, 80, 81, 87, 100, 103, 104, 105, 107, 111, 112, 113, 116, 117, 119, 120, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 146, 149, 156, 157, 159, 162

clichês 13, 16, 88, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 121, 133

L

Lancelot do Lago 31, 56, 70, 100, 107, 120, 126, 134

M

modelos 13, 14, 17, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 80, 85, 100, 119, 120, 121, 122, 123, 127, 128, 130, 138, 139

monólogo 37, 69, 71, 83, 119, 127, 143

Mouchette 20, 33, 65, 104, 125, 128, 129, 134, 139, 148, 170, 175

N

não-atores 20, 55, 56, 58, 64, 119

neutralidade 43, 75, 81, 85, 120, 121, 128

Notas 12, 14, 20, 21, 48, 54, 59, 102, 103, 104, 119, 162

O

obra bressoniana 14, 31, 84, 107, 158, 159

O Dinheiro 27, 32, 56

P

personagens 12, 19, 26, 27, 30, 32, 35, 51, 59, 60, 62, 63, 64, 68, 69, 74, 80, 85, 87, 90, 136, 148, 149

Pickpocket 19, 31, 32, 48, 65, 76, 81, 82, 84, 86, 87, 120, 126, 130, 140, 145, 148, 158, 163, 164, 169

pintura 14, 15, 16, 20, 25, 37, 38, 39, 40, 41, 52, 70, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 125, 131, 133, 149, 154, 156, 159, 161, 176

R

repetição mecânica 65, 68

representação teatral 20, 21, 51, 54, 56, 119, 123

T

teatro 12, 13, 14, 16, 18, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 34, 35, 36, 37, 52, 56, 57, 58, 64, 66, 75, 93, 100, 119, 123, 127, 130, 141, 164

teatro fotografado 13, 22, 52, 100, 119, 130

U

Une femme douce 12, 33, 64, 71, 76, 83, 86, 140, 142, 144

V

vozes brancas 13, 14, 66, 81, 119, 127, 139

voz-eu 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85

voz-in 82, 83, 84

voz-off 80, 81, 82, 83, 84

voz-through 82

www.pimentacultural.com

Robert Bresson E O CINEMATÓGRAFO das sensações

