

M

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA E CINEMA DOCUMENTAL

Em Busca do Movimento Interior: o cinema de
Robert Bresson
Cláudio Rui da Silva Azevedo

11/2021

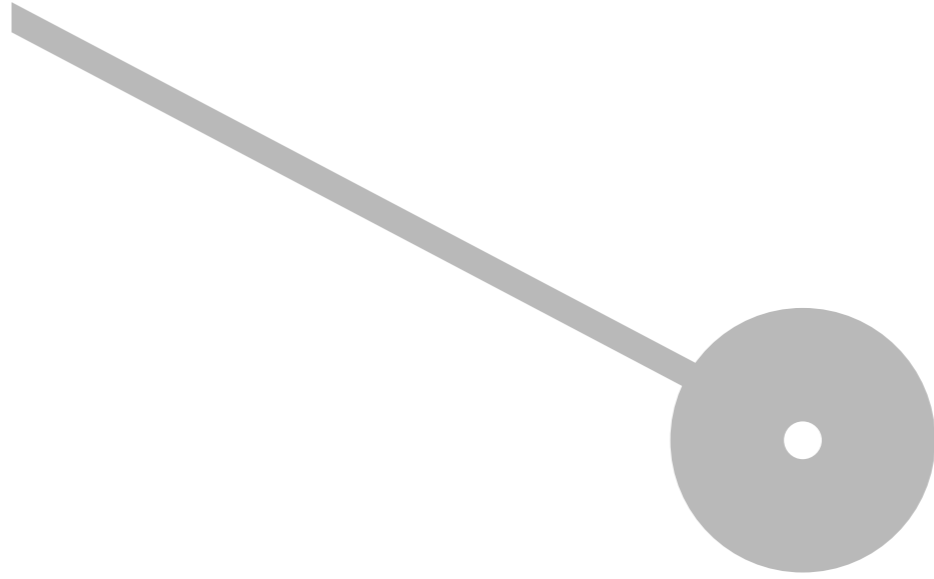
Cláudio Rui da Silva Azevedo Em Busca do Movimento Interior: o cinema de Robert
Bresson

M

MESTRADO
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Em Busca do Movimento Interior: o
cinema de Robert Bresson
Cláudio Rui da Silva Azevedo

11/2021



Instituto Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Cláudio Rui da Silva Azevedo

Em Busca do Movimento Interior: o cinema de Robert Bresson

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Orientação: Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Coorientação: Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Vila do Conde, novembro de 2021

Instituto Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Cláudio Rui da Silva Azevedo

Em Busca do Movimento Interior: o cinema de Robert Bresson

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação Audiovisual

Membros do Júri

Presidente

Prof.^a Doutora Olívia Marques da Silva

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof. Doutor Jorge Campos

Instituto Universitário da Maia

Orientação

Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

In Memoriam

Dos meus avós

Olinda e Joaquim, Maria e Manuel

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os meus professores do Mestrado em Comunicação Audiovisual, pela dedicação e por todo o esforço acrescido que estes últimos 18 meses de pandemia exigiram.

Agradeço à minha orientadora Prof^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista e ao meu coorientador Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins, por todo o cuidado, atenção e apoio prestado durante este caminho.

Agradeço aos meus pais, Albina e Fernando, pelo amor incondicional e por todo o apoio. Agradeço ao meu irmão Gustavo pela presença, pelo amor e pelo carinho. Sem eles, este sonho do cinema não seria possível.

Agradeço à Inês pelo amor e carinho que recebi durante esta caminhada, e pelo cuidado e atenção que dedicou ao meu trabalho. Se não sentisse o seu afeto e proximidade, este trabalho seria, com certeza, mais pobre.

Agradeço à Júlia a amizade, todo o carinho e apoio. E por ter posto sempre à prova as minhas ideias. Se assim não fosse, onde estaria o valor dos nossos debates entusiasmados? Não existe vida em águas estagnadas.

Agradeço ao Aníbal a amizade e a sua imensa generosidade. Agradeço todo o apoio que me deu ao longo do Mestrado e por estar lá incondicionalmente.

Agradeço ao Vítor e à Sofia a amizade e os momentos de partilha.

Agradeço à prima Susana a proximidade e as palavras sempre carinhosas com que sempre me incentivou durante esta caminhada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I – O MOVIMENTO INTERIOR COMO ESTILO	12
CAPÍTULO UM: O ESTILO SINGULAR DE ROBERT BRESSON.....	13
CAPÍTULO DOIS: O CINEMA ARTESANAL DE ROBERT BRESSON	19
1. A importância de recuperar o sentido artesanal das artes	19
2. As três dimensões da técnica nas artes	21
3. O sentido artesanal da obra de arte como ética do artista	24
4. O Cinematógrafo é um artesanato	26
CAPÍTULO TRÊS: DO SENTIDO ABSTRACTO DO ESTILO AO SEU SENTIDO MATERIAL	33
PARTE II – DE UM MOVIMENTO INTERIOR AO OUTRO.....	50
CAPÍTULO QUATRO: O MOVIMENTO INTERIOR É A VIDA DO FILME	51
CAPÍTULO CINCO: O ESTILO DE ROBERT BRESSON – ENTRE O MATERIALISMO E O ESPIRITUALISMO	61
1. A interpretação dialética de André Bazin	62
2. O transcendentalismo de Paul Schrader	65
3. O paradoxo do movimento interior: entre a matéria e a transcendência	72
CAPÍTULO SEIS: OS <i>RACCORDS</i> DO INTERIOR	78
1. O <i>raccord</i> do interior em <i>Pickpocket</i>	85
PARTE III – ANÁLISE FÍLMICA	90
CAPÍTULO SETE: O CASAMENTO EM <i>UNE FEMME DOUCE</i>	91
CAPÍTULO OITO: A VIDA INTERIOR DE MOUCHETTE	99
1. A alegria efémera de Mouchette	99
2. Mouchette e o momento do seu esvaziamento interior	106
CONCLUSÃO.....	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	115

Quando o templo se esvazia

então brilha

esplêndido

José Tolentino Mendonça, in *A Papoila e o Monge*

RESUMO ANALÍTICO

A presente dissertação tem como objetivo principal procurar o sentido da declaração de Robert Bresson, onde o cineasta afirma que o cinema é o movimento interior. Esta reflexão terá como ponto de partida uma intuição de François Truffaut sobre a afirmação de Bresson, onde o cineasta da *Nouvelle Vague* separa o movimento interior em dois: o movimento interior das personagens e o movimento interior do filme.

Na primeira parte, com a intenção de levar a cabo uma leitura materialista do estilo de Bresson, pretendo defender que, se o movimento interior das almas das personagens só se torna sensível através do movimento interior do filme, é porque Bresson faz uma recuperação do sentido material do conceito de estilo, aproximando-se de um método artesanal de fazer cinema. Assim, o movimento interior das almas nasce de um trabalho material profundo no movimento interior do filme.

Na segunda parte, pretendo mostrar como, no cinema de Bresson, estes dois movimentos interiores são inseparáveis e constituem uma unidade, isto é, como a interioridade fílmica traduz a vida interior das personagens. Esta ligação, entre um movimento e o outro, é feita através de um *raccord* extra: o *raccord* interior.

A terceira parte será dedicada a uma análise fílmica, onde analisarei cenas específicas que evidenciam a presença de *raccords* interiores, onde os movimentos internos do filme se conjugam entre si para refletirem os movimentos interiores das personagens.

Palavras-chave: Robert Bresson; Cinema; Movimento Interior; Estilo; *Raccords* do interior

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to seek the meaning of Robert Bresson's statement, where the filmmaker affirms that cinema is the interior movement. This reflection will have, as its starting point, an intuition of François Truffaut about Bresson's statement, where the *Nouvelle Vague* filmmaker separates the interior movement into two: the characters' interior movement and the film's interior movement.

In the first part, with the intention of carrying out a materialist reading of Bresson's style, I intend to defend that, if the inner movement of the characters' souls only becomes sensitive through the film's inner movement, it is because Bresson makes a recovery of the material meaning of the concept of style, by approaching an artisanal method of filmmaking. Thus, the inner movement of souls is born from a deep material work in the inner movement of the film.

In the second part, I intend to show how, in Bresson's cinema, these two interior movements are inseparable and constitute a unity, that is, how filmic interiority translates the characters' interior life. This connection, between one movement and the other, is made through an extra match cut: the interior match cut.

The third part will be dedicated to a filmic analysis, where I will analyze specific scenes that show the presence of interior match cuts, where the film's internal movements are combined with each other to reflect the characters' interior movements.

Keywords: Robert Bresson; Cinema; Interior Movement; Style; Interior match cut

INTRODUÇÃO

A declaração de Robert Bresson sobre a vocação própria do cinema como *movimento interior* parece suscitar, desde logo, um mistério profundo. Nada que possa causar estranheza àqueles que já passaram pela experiência de ver um filme do cineasta francês. O cinema de Robert Bresson e o mistério são duas naturezas consubstanciais. A verdade é que a declaração de Bresson sobre a vocação do cinema, parece possuir uma natureza enigmática capaz de nos lançar o pensamento para uma estranha inquietude.

François Truffaut não escapou a essa força enigmática da declaração bressoniana e interpretou esse movimento interior como um movimento duplo:

Os comentadores consideraram que a preocupação de Bresson se centrava na vida interior das personagens, na sua alma, quando talvez recaísse mais subtilmente, no movimento interior do filme e no seu ritmo. (2015, p. 194).

É esta intuição de Truffaut que servirá de guia para esta reflexão, uma vez que o cineasta, com a separação entre dois movimentos interiores, chama a atenção para algo importante: o movimento interior, que os teóricos lançam, apressadamente, para uma dimensão exterior ao filme, para o reino da metafísica e das almas das personagens, pode ter um fundamento mais concreto, no próprio movimento interior do filme, na sua estilística.

Truffaut lançou este pensamento quase tão enigmaticamente quanto o seu autor, no meio de um texto crítico que escreveu, sobre o filme *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), de Bresson. A verdade é que Truffaut não explorou ou aprofundou essa ideia, e ela terá ficado ali, à espera de uma nova inquietação que a levasse um pouco mais adiante. Mas o conteúdo dessa pequena intuição parece levar a reflexão sobre a vocação do cinema até um novo patamar.

A vocação do cinema como movimento interior não poderá ser separada do cinema do próprio Robert Bresson. A sua definição de cinema assenta profundamente na sua própria forma de fazer cinema, algo que torna Bresson um caso raro entre todos os cineastas da história do cinema. Penso que a relevância desta reflexão se encontra precisamente na exploração teórica do pensamento profético de Bresson sobre a natureza do cinema, que

parece tão enigmático quanto o seu próprio cinema. Ou seja, a declaração sobre o cinema profetizada por Bresson está intimamente ligada à sua forma de fazer e pensar o cinema.

O seu cinema representa um caso paradigmático na história do cinema que impossibilita encaixá-lo numa tradição específica. Assim, o cinema de Bresson só poderia nascer de uma compreensão bastante particular da imagem cinematográfica, o que o torna, aos meus olhos, no paradigma mais interessante de toda a história do cinema.

A declaração de Truffaut aproxima a harmonia entre estas duas dimensões, ao intuir: se os movimentos interiores metafísicos que os teóricos apontam existem, eles só podem ser realidade dentro do filme através de um trabalho estilístico profundo, que constitui o movimento interior do filme. Ora, é possível afirmar que todo o cinema de Bresson assenta numa forma bastante particular de estilo, e que é a partir dele que os movimentos interiores espirituais ganham forma e se tornam sensíveis.

A primeira parte desta dissertação será dedicada à reflexão sobre a recuperação do sentido material do estilo. É importante perceber como, em Bresson, é o estilo, no seu sentido material, que está a ser trabalhado e como este supera as dicotomias entre forma e conteúdo, do estilo abstrato. Assim, é necessário mostrar como o movimento interior do filme está ligado a uma visão materialista do estilo.

O artista só consegue recuperar o estilo material quando recupera também o sentido artesanal da sua arte. Em Bresson existe um modo artesanal de fazer cinema, que inspirará cineastas contemporâneos a reduzir meios para conseguir moldar a matéria fílmica tal como um artesão se aproxima da matéria para melhor a compreender e dela se apropriar. Neste sentido, não são as regras de um estilo abstrato que imperam sobre a obra, estas funcionam como alicerce a partir do qual o artista se liberta para tomar as suas decisões pessoais no sentido de solucionar problemas formais que abrem a obra à verdade que o artista deseja comunicar.

Para Bresson conseguir comunicar a verdade interior das personagens, o seu interior espiritual, necessitou trabalhar no movimento interior do filme, no seu estilo material, para fugir a procedimentos abstratos da linguagem da tradição cinematográfica, que, desde sempre, apresentaram a interioridade espiritual através de clichés formais. Para Bresson, o cinema nunca se terá libertado das influências do teatro, adotando dele a mesma essência expressiva, a exteriorização da interioridade do ator. Bresson pretendeu captar,

precisamente, o interior ainda interiorizado, e para isso precisou reverter o sentido expressivo teatral que o cinema clássico havia adotado.

Embora a sua forte demarcação do teatro possa tornar evidente como o seu estilo se tornou tão singular, é a recuperação do princípio material do estilo, através de uma dimensão artesanal de fazer cinema, que constrói a particularidade desse mesmo estilo.

Na segunda parte da dissertação, e uma vez compreendido como Bresson abraça o sentido material do estilo através de um cinema de inspiração artesanal, entro mais concretamente nas especificidades estilísticas do seu cinema. Nesta fase, espero ver com uma maior clareza como esse trabalho concreto na matéria fílmica, isto é, no movimento interior do filme, consegue concretizar um fechamento estético que preserva todas as qualidades intensivas das personagens no seu interior. Assim, mostrar-se-á como os dois movimentos interiores, que Truffaut separou na sua afirmação, se evidenciam como partes consubstanciais e inseparáveis. A expressão pura desse movimento interior da alma, das intensidades não exteriorizadas, só se torna possível por um trabalho estilístico material particular que se afasta das convenções estilísticas clássicas, ao mesmo tempo que delas se apropria.

Esta reflexão sobre a consubstancialidade entre os dois movimentos interiores será levada a cabo através da análise de alguns filmes do cineasta francês, que servirão como exemplos da inseparabilidade dos dois movimentos interiores. No final da reflexão, espera-se uma maior compreensão da declaração bressoniana sobre a vocação do cinema como movimento interior.

PARTE I

O Movimento Interior como Estilo

Analisando-me à tarde, descobro que o meu sistema de estilo assenta em dois princípios, e imediatamente, e à boa maneira dos bons clássicos, erijo esses dois princípios em fundamentos gerais de todo o estilo: dizer o que se sente exactamente como se sente – claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso – compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei.

Fernando Pessoa, in «Livro do Desassossego»

CAPÍTULO UM: O ESTILO SINGULAR DE ROBERT BRESSON

Importa refletir, através da definição de Robert Bresson, a especificidade do seu cinema em relação às tradições cinematográficas. Só desta forma se alcançará uma compreensão mais ampla sobre o que o tornou um caso completamente particular na história do cinema.

A primeira abordagem sobre o estilo que pretendo levar a cabo prende-se com a necessidade de pensar o cinema de Robert Bresson como um caso paradigmático da história do cinema.

Uma declaração de Eric Rohmer, citada por Tony Pipolo, ajuda a clarificar a extrema dificuldade em situar o cinema de Bresson no seio de uma tradição específica do cinema: “não saberia em que categoria colocar Bresson. Pode muito bem dizer que ele se encontra acima das categorias.”¹ (citado em Pipolo, 2010, p.9). Uma declaração tão elogiosa de Rohmer não é uma surpresa, se pensarmos na profunda admiração que os cineastas da *Nouvelle Vague* nutriam por Bresson – entre eles, Truffaut. Ao afirmar que Bresson se encontra “acima das categorias”, Rohmer reforça a ideia de que o cinema de Bresson aparece como paradigma incomensurável no que diz respeito à comparação com os estilos cinematográficos que o precederam. Se assim é, a questão que deverá ser respondida será: o que deu ao cinema de Bresson tal singularidade que o faz contrastar tão intensamente com os cineastas que vieram antes e depois dele? Ora, pretendo defender que é precisamente o conceito de estilo que se encontra no princípio e no fim de tal singularização de uma obra cinematográfica como a de Robert Bresson.

O facto de o cineasta possuir a sua ideia própria de cinema torna o seu estilo peculiar – que nesta dissertação será analisado. Essa ideia própria de cinema escapa às formas conhecidas do cinema feito até então. Se o seu cinema se apresenta como caso único entre os demais realizadores, será pelo facto de Bresson ter trabalhado arduamente para pôr em prática a sua ideia de cinema, materializando assim a sua ideia de cinema na sua obra. Tarkovsky reconheceu em Bresson um caso raro na história do cinema, uma vez que o cineasta

¹ “didn’t know what category to put Bresson in. You could very well say that he is above categories”

francês conseguiu harmonizar, de forma quase absoluta, a sua teoria com a sua prática. Neste sentido, Tarkovsky afirma:

Conheço dois diretores que trabalharam dentro de limites rígidos que eles mesmos se impuseram, limites que pudessem ajudá-los a criar uma forma genuína para a realização das suas idéias: o Dovjenko da fase inicial (A terra), e Bresson (Le Journal d'un Cure de Campagne). Mas talvez Bresson seja o único homem da história do cinema que conseguiu a aliança perfeita entre o resultado final da obra e um conceito teórico formulado de antemão. Quanto a esse aspecto, não sei de nenhum outro artista mais coerente que ele. (1998, p. 111)

Nesta declaração, fica claro como existe em Bresson um laço harmonioso entre uma teoria do cinema e a sua prática. A especificidade do seu cinema, com o seu estilo único e rigoroso, parece ser o resultado deste encontro tão próximo entre a sua forma de pensar e de fazer cinema. É precisamente este encontro que esta reflexão pretende compreender, pois a sua ideia de cinema como movimento interior traz consigo uma estilística particular, que entra em rutura com o cinema tradicional. São as mudanças estilísticas que Bresson implementa no seu cinema - e que, ao mesmo tempo, inaugura na história do cinema – que compõem uma nova realidade formal no mundo cinematográfico.

James Quandt, enquanto programador sénior da cinemateca de Ontário, quis colmatar uma falta que existia na região até então. O cinema de Robert Bresson ainda era desconhecido para muitos espectadores. Porém, os espectadores resistiram à receção do cinema de Bresson. Neste sentido, Bert Cardullo afirma:

Enquanto a retrospectiva do seu trabalho que viajou pelos Estados Unidos e outros lugares em 1998 - organizada pelo formidável James Quandt, programador sénior da Cinemateca de Ontário - ajudou a mudar essa situação, muitos espetadores continuavam a resistir a Bresson precisamente pelas mesmas qualidades que definem a sua singularidade.² (2009, p. xii)

Não nos parece surpreendente esta reação, num público que viu nascer o cinema sob as formas griffithianas, àquilo que Robert Bresson decidiu chamar “cinematógrafo”: o seu

² “While the retrospective of his work that traveled throughout the United States and elsewhere in 1998 – organized by the redoubtable James Quandt, senior programmer of the Cinématèque Ontario - helped to change that situation, many viewers still resist Bresson for the very qualities that define his uniqueness.”

conceito teórico de cinema que desenvolveu e pôs em prática nos seus filmes. Bresson, embora mantenha reconhecíveis alguns alicerces que retira da estilística clássica, quebra-os de uma forma bastante evidente: “Bresson não apenas renunciou à vedete, como banuiu completamente os atores profissionais do seu, cada vez mais desteatralizado, universo cinematográfico espartano³.” (Cardullo, 2009, p. xii). O cinema de Bresson revertia grande parte das soluções estilísticas às quais o público estava habituado; nem mesmo as formas do neorealismo italiano, que em 1998 já seriam bem conhecidas do público, se encontram nos seus filmes. O seu cinema não evidencia uma tradição conhecida do cinema: por um lado, não estamos perante o estilo formalista do cinema narrativo americano, embora Bresson adotasse dele o grande-plano para lhe dar um novo uso; por outro lado, também não o conseguimos categorizar dentro do estilo neorrealista, embora seja visível, nos seus filmes, o uso da profundidade de campo. Assim, notamos como o cinema de Bresson nos aparece como caso único e paradigmático, escapando a qualquer forma de categorização que o englobe numa tradição cinematográfica.

Se Bresson se apresenta como caso único, a verdade é que, de alguma forma, o seu cinema tornou-se, ao mesmo tempo e paradoxalmente, numa escola impossível e numa base de inspiração importante para muitos cineastas posteriores. E o próprio adjetivo “bressoniano” foi forjado para tentar encontrar similaridades entre o seu cinema e os filmes que nele terão sido inspirados. Neste sentido, Cardullo afirma: “Ainda assim, o adjetivo “bressoniano” é mal usado e sobreutilizado; e, no final de contas, este cineasta é inimitável porque o seu estilo é inseparável de uma visão moral severa⁴” (2009, p. xii). Cardullo associa a inimitabilidade do estilo de Bresson a uma forte posição moral do cineasta sobre o mundo, e isso parece-me inegável; porém, esta visão aponta para uma questão metafísica, que embora perpassasse todo o seu cinema e seja presença evidente nos seus filmes, parece um bom exemplo dessa tendência metafísica que Truffaut identificou nos teóricos do cinema quando se trata de justificar a ideia de cinema do cineasta. Aquilo que nesta dissertação se pretende mostrar é que a moral do cineasta é inseparável da sua ideia de cinema, e esta, por sua vez,

³ “Bresson not only renounced the star, he banished professional actors altogether from his increasingly detheatricalized, spartanly cinematic universe.”

⁴ “Still, the adjective “Bressonian” is misused and overused; and, in the end, this filmmaker is inimitable because his style is inseparable from a stern moral vision.”

inseparável de uma forma particular de fazer cinema, de uma afirmação estilística particular, que mais à frente irei ter oportunidade de analisar.

Se, a Bresson, lhe interessam os movimentos interiores, nisso já vislumbramos uma moral, uma vez que a interpretação mais imediata no que toca aos conteúdos dos seus filmes leva até essa espiritualidade ou religiosidade que está tão presente nos seus filmes.

Susan Sontag e Paul Schrader escreveram obras relevantes onde tentaram explicar e fazer compreender a particularidade do estilo de Bresson ⁵. Para a autora, o estilo é “espiritual”, para o segundo, ele é “transcendental”. Estas leituras tendem já para essa interpretação de base metafísica que teve como principais influências as leituras de críticos franceses da revista *Cahiers du Cinéma*, como André Bazin, que sobre o filme *Journal D'Un Curé De Campagne* (1951), afirmou:

Assim, provavelmente pela primeira vez, o cinema nos oferece não somente um filme cujos únicos acontecimentos verdadeiros, cujos únicos movimentos sensíveis são os da vida interior, porém, mais ainda, uma dramaturgia nova, especificamente religiosa, ou melhor, teológica: uma fenomenologia da Salvação e da Graça. (Bazin, 1991, p.115).

Bazin pressente a natureza única do estilo de Bresson e declara que os únicos acontecimentos verdadeiros e sensíveis são os da vida interior; porém, rapidamente os associa à visão religiosa do autor. Mas esta passagem, de uma parte sensível e concreta dos movimentos interiores da alma para uma explicação de cariz mais metafísico, provém da sua intuição, onde detetou já a essência paradoxal do cinema de Bresson, separando o filme em duas dimensões que funcionam em movimento dialético.

Aquilo que proponho, neste projeto é dar um passo atrás nessa projeção religiosa que tenta explicar a particularidade do estilo de Bresson e dar mais atenção a esse movimento interior do filme para o qual Truffaut apontou. Toda a carga religiosa é uma presença clara e evidente nos seus filmes; porém, devemos pensar se toda essa carga de moral e de religiosidade não está já dentro de uma ideia própria de cinema, que exigiu ao cineasta uma materialização perfeita na forma fílmica. Neste sentido, toda a carga metafísica que habita o cinema de Bresson parece inseparável da sua ideia de cinema. De certa forma, não parece

⁵ As leituras destes dos dois autores, sobre o cinema de Bresson, serão aprofundadas na segunda parte desta dissertação.

errado afirmar que a sua forma de cinema já é uma forma de pensar o mundo, ou seja, o estilo é uma forma de pensamento. Se assim é, esta ideia de cinema bressoniana é uma totalidade metafísica que engloba uma moral, uma visão religiosa do mundo, uma ética, uma estética...

A particularidade do cinema de Bresson parece estar assim associada a uma ideia particular de cinema. Mas aquilo que é mais relevante é como Bresson conseguiu traduzir essa ideia na matéria, como materializou essa ideia de cinema numa forma fílmica particular? Então, pretendo colocar o foco precisamente neste momento de materialização da sua ideia de cinema para uma forma fílmica, para uma estilística, uma vez que aquilo que vemos e experimentamos são as formas, é o movimento interior concreto do filme que contém a verdade interior do próprio cineasta. O cineasta investe, sobretudo, nesta materialização, nesta tradução em formas da sua ideia total de cinema.

Esta materialização de uma ideia de cinema num estilo constrói toda a particularidade do cinema de Bresson. Assim, fugimos a interpretações demasiado abstratas sobre o seu cinema, que acabam por submeter a forma do filme a uma visão moral ou religiosa do mundo, quando acontece o contrário: é a forma do filme, a matéria concreta que, trabalhada de uma certa forma, dará origem a todas as possibilidades interpretativas religiosas e morais que lhe apontam amiúde como princípio. Neste sentido, a minha proposta de reflexão é colocar o enfoque nesta materialização, na criação de uma estilística. Desta forma, ao invertermos as leituras metafísicas sobre o estilo de Bresson, devemos focar no momento concreto de materialização e feitura da obra, o que será o mesmo que nos perguntarmos sobre o sentido da originalidade do estilo de Bresson. Se não partirmos para enfoques metafísicos que tentam abarcar a singularidade do estilo do cineasta francês, qual a origem dessa singularidade?

Quero propor uma hipótese que podendo parecer inusitada, com o auxílio de algumas declarações do próprio cineasta talvez comece a fazer sentido: a originalidade do estilo de Bresson está na forma como inaugura na arte cinematográfica um sentido artesanal, e dentro desta dimensão artesanal do cinema, o cineasta trabalha mais para um sentido material do estilo do que para um sentido abstrato do estilo. É sobre este esforço de levar a cabo uma interpretação materialista da obra de Bresson que perpassará toda a minha reflexão. Se o cinema é movimento interior, ele será, antes de tudo, o movimento interior do filme, uma vez que não existem movimentos interiores espirituais caso o cineasta não consiga modelar uma matéria, imprimir-lhe uma forma que consiga transformar esses movimentos interiores em algo sensível.

No próximo capítulo tentarei mostrar como Bresson se aproxima de uma forma artesanal de fazer cinema. Mas, antes de entrar concretamente no pensamento de Bresson sobre o seu próprio estilo, pretendo mostrar que relação existe entre a arte e o artesanato.

CAPÍTULO DOIS: O CINEMA ARTESANAL DE ROBERT BRESSON

O artista que corta a madeira, martela o metal, molda a argila, talha o bloco de pedra, traz até nós um passado do homem, um homem antigo, sem o qual não estaríamos aqui. Não é admirável vê-lo em pé, entre nós, em plena era mecânica, esse sobrevivente obstinado da era das mãos? Os séculos passaram por ele sem alterar sua vida profunda, sem fazê-lo renunciar a seus modos antigos de descobrir o mundo e de inventá-lo. Para ele, a natureza ainda é um receptáculo de segredos e de maravilhas.

Henri Focillon, *O Elogio da Mão*

1. A importância de recuperar o sentido artesanal das artes

Para não suportar este trabalho apenas em divagações teóricas que coloquem o tónus do estilo num sentido metafísico, que o subsumam em conceitos abstratos, torna-se necessário perceber em que sentido a arte se encontra ligada a um sentido artesanal, ou como este sentido terá sido perdido em algumas manifestações artísticas da arte moderna. Para introduzir este capítulo, o autor chave que permitirá levar-nos a um novo entendimento do sentido artesanal da arte moderna é o poeta brasileiro Mário de Andrade.

Mário de Andrade, na sua aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal, em 1938, refletiu sobre a necessidade de voltar a pensar o sentido artesanal das artes. Esta posição do autor reflete uma insurgência forte contra as manifestações individualistas da arte atual que a colocam num estado de desordem e desconexão com a comunidade.

A reflexão de Mário de Andrade oscila entre dois polos: aquilo que na arte não se aprende, e que fica entregue ao talento do artista e a técnica como elemento ensinável. Ora, o individualismo exacerbado de uma dimensão significativa de arte contemporânea surge, a partir da falta de um sentido técnico mais profundo. É preciso deixar claro que, o artista, antes de tudo, trabalha concretamente sobre uma matéria: “Que a arte na realidade não se aprende. Existe, certo, dentro da arte, um elemento material, que é necessário pôr em acção,

mover, para que a obra de arte se faça.” (Andrade, 1963, p. 11). Nesta afirmação, Mário de Andrade mergulha já num sentido profundamente material das artes. A sua apologia da recuperação do sentido material da arte fica ainda mais clara quando o autor afirma:

Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo o artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutarmos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão. (Andrade, 1963, p. 11)

Que o artista movimenta uma matéria, age sobre ela, isso deverá ser visto como princípio fundamental para voltarmos a ver a arte mais concretamente a abraçar a sua parte genética. Uma boa parte da arte contemporânea parece ter esquecido este sentido material de onde partem todas as obras de arte, mesmo aquelas em que a matéria já não é moldada diretamente pela mão, mas por aparelhos mecânicos, como é caso da fotografia e do cinema. Se este sentido material caiu em esquecimento, o sentido de afirmação pessoal e narcísica do artista ganhou espaço para todos os malabarismos formais e experimentais. Estas afirmações pessoais, mais não são do que deliberados exercícios de auto demolição da arte e dos seus processos criativos tradicionais. O que falta nestas manifestações é o sentido material da arte, que coloca a obra antes do artista. Quanto mais o artista usa a matéria como meio para a atenção de si mesmo, mais a natureza da obra se dissolve por entre vontades de manifestação pessoal ou política, que matam a própria obra – tornando-a apenas meio de expressão individual, e a sua exposição comunitária, por vezes muito contrariada, torna-se mais numa visibilidade do artista do que da obra.

Dentro da dimensão artesanal da arte é um sentido material do estilo ⁶ que é recuperado, uma vez que o artista faz uma assunção plena da obra de arte – e não se trata de uma defesa de arte pela arte (porque a arte nunca é apenas arte). Assumir o material da obra, querer conhecê-lo e explorá-lo é a única finalidade do artista. E, neste trabalho na matéria, está mais uma arte que comunica com a humanidade e com a comunidade do que uma arte pela própria arte. Neste sentido, Andrade afirma:

⁶ Este conceito material de estilo será explorado de uma forma mais profunda no próximo capítulo. Antes de entrarmos nessa teorização, é importante perceber em que medida a recuperação da dimensão artesanal das artes contribui para o artista trabalhar no estilo num sentido material.

O artesanato, os segredos, os caprichos, as exigências do material, isto é assunto ensinável, e de ensinamento por muitas partes dogmático, a que fugir será sempre prejudicial para a obra de arte. E se um artista verdadeiramente artista, quero dizer, está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte. (1963, p. 11)

O artesão que vive no artista deve assumir essa parte de contacto íntimo com a sua matéria; deve escutar aquilo que atrás de si, por outros artistas, foi feito e superado. Uma parte de si - a mais importante – deve estar aberta à aprendizagem das técnicas que lhe foram legadas. A denegação desta componente técnica e material, como afirma Andrade:

Será prejudicial para as obras de arte, eu digo, e não para o artista. O artista prescinde das leis técnicas, não em benefício da arte, mas de si mesmo. É a frase de Beethoven: “não há regra que não possa ser superada em benefício da expressão”. E não virá disto a degringolada da arte, do Romantismo para cá? Um artista cada vez mais expressivo de si mesmo, e uma obra de arte cada vez mais pessoal e inatingível ao povo? (1963, p. 11)

O foco é colocado na obra de arte quando o artista assume mais plenamente a relação primordial que tem com a sua matéria.

2. As três dimensões da técnica nas artes

Andrade, numa tentativa de reaproximar o artista da materialidade da obra, concentra a sua reflexão no conceito de técnica, dividindo-o em três diferentes manifestações: o artesanato, o virtuosismo e a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte.

Em primeiro lugar aparece o artesanato como a dimensão mais essencial da técnica. Para Andrade, esta manifestação técnica é “a única verdadeiramente pedagógica, que é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. (...) o mais útil ensinamento, o que é mais prático e mais necessário. É imprescindível.” (1963, p. 14). A relevância que o autor atribui a esta dimensão artesanal fica clara quando afirma:

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obra de arte dignas deste nome. (Andrade, 1963, p. 12).

A recuperação do sentido material da obra de arte está dependente da recuperação do valor da aprendizagem dos processos que aproximam o artista da realidade material da sua obra.

Existe um paradoxo na fase artesanal, porque ao mesmo tempo que a obra de arte não se reduz à fase artesanal, de certa forma, ela começa e acaba nessa fase. É difícil (ou mesmo impossível) imaginar o processo de criação sem um artista em contacto com a materialidade da sua obra. Podemos afirmar que a arte nasce quando o artesão começa a alastrar o seu processo artesanal para outros campos técnicos, sem deixar completamente essa esfera primordial.

As outras duas dimensões da técnica revelam essa continuidade processual do ato de criação. Quanto à manifestação virtuosa da técnica, Andrade define-a como “o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte – enfim, o conhecimento da técnica tradicional.” (1963, p. 14). Nesta dimensão conseguimos ver como a fase artesanal é imprescindível, pois nenhuma aprendizagem das técnicas tradicionais pode acontecer fora do âmbito artesanal, afinal o artista só aprende verdadeiramente as técnicas que o precederam através do fazer. Contudo, nesta fase técnica o artista precisa tomar precauções, no sentido de não se perder na vastidão histórica das mutações estilísticas. Para Andrade, o virtuosismo apresenta dois perigos:

[...] não só pode levar o artista a um tradicionalismo técnico, meramente imitativo, em que o tradicionalismo perde suas virtudes sociais pra se tornar simplesmente “passadismo” ou, se quiserem, “academismo”; como porque pode tornar o artista uma vítima de suas próprias habilidades, um “virtuose” na pior significação da palavra, isto é, um indivíduo que nem sequer chega ao princípio estético, sempre respeitável, da arte pela arte, mas que se compraz em meros malabarismos de habilidades pessoais, entregue à sensualidade do aplauso ignaro. (1963, pp. 14-15)

Se, por um lado, o virtuosismo pode levar a um seguidismo dogmático das técnicas da tradição; por outro, pode funcionar como meio de afirmação pessoal do artista que

manifesta mais uma erudição enciclopédica de conhecimentos técnicos do que uma fonte de inspiração para as suas criações. De alguma forma, o artista demasiado virtuoso, poderá perder o sentido artesanal ao deixar de ter o foco no seu próprio atelier, para ficar preso a ensaios e emulações de técnicas que não o deixam voltar a descer novamente até à sua obra.

As barreiras entre as artes foram quebradas para que as várias técnicas formassem uma nova comunidade estética, em que os artistas se apropriam livremente de técnicas de outras artes para criarem as suas obras. Todavia, os excessos da arte moderna talvez residam na dificuldade em traçar esta linha ténue entre a criação que assimila virtuosamente a tradição e a criação que nela se perde. Se focar a reflexão na fase artesanal, talvez seja possível ver como ela pode salvar sempre o artista porquanto ela lhe lembre que tudo o que ele possa pesquisar, aprender, explorar de outras técnicas e artes, isto é, toda a sua viagem investigativa deve ser reintegrada no momento em que ele modela a matéria. A matéria não se deve tornar num mero expositor de virtuosismo, uma montra da erudição técnica do artista; ela deve ser alvo de um trabalho íntimo e pessoal onde esse virtuosismo apareça transformado em novidade. Que nela seja reconhecível ainda o fundamento que ao artista buscou na tradição, que não é mero seguidismo ou vontade de tradição, mas a presença de uma luz que permita ao homem do presente uma reconciliação com o seu passado; e aquilo que na obra ele colocou de novidade estará em direta comunicação com os seus semelhantes humanos que vivem no seu tempo.

Para mostrar a importância desta aprendizagem, que o artista deve fazer com o seu passado, T. S. Eliot afirma: “A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor.” (1997, p. 22). Talvez seja para a falta desta aprendizagem que Andrade esteja a apontar com o seu ensaio, como alguma da arte moderna esqueceu que a arte depende desta herança material, que só o trabalho pode garantir a sobrevivência desse fundamento através do tempo. Eliot tem uma leitura bastante perspicaz sobre a importância do domínio material de uma arte herdado da tradição, e como o artista atual só ganha significado quando olha para a sua arte de forma holística, englobando tudo o que foi feito pelos que o antecederam.

Porém, na arte, existe uma dimensão da técnica que foge ao seguidismo da tradição: a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. Esta é a dimensão mais problemática: “esta faz parte do “talento” de cada um, embora não seja todo ele. É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável.”

(1963, p. 15). Andrade demora-se nesta fase da reflexão, percebendo que ela acarreta os excessos e desvios da arte moderna para os âmbitos mais individualistas da arte. É a solução pessoal do artista que traz consigo o paradoxo existente entre a imprescindível inventividade da arte e a assimilação da tradição. Andrade não intui tanto essa pessoalidade como momento paradoxal, mas como problema, e isso faz com que radicalize a sua posição numa busca nostálgica pela impessoalidade da arte.

Assim, segundo Andrade (1963), a arte de Gaudí é uma manifestação individualista que caracteriza os excessos da arte moderna transferidos para o campo da arquitetura; porém, talvez o autor esteja a denegar todo o sentido artesanal esplendoroso que o arquiteto catalão conseguiu colocar nas suas obras. Não o fez sem um intenso processo de pesquisa e experimentação prévia. Não o fez por simples capricho formal, mas como resultado de uma pesquisa para conseguir traduzir, nas construções humanas as forças interiores orgânicas que via na natureza.

A intuição de Andrade evidencia riqueza ao tentar fazer com que os artistas modernos não deixem de lado aquilo que desde sempre orientou todos os artistas da história, isto é, o sentido de obra, o sentido de sacrifício exigido pelo trabalho concreto na materialidade da obra, que é feito sempre com um enorme respeito pela técnica tradicional, pelo artesanato onde todos os artistas assimilaram essas técnicas que lhe foram ensinadas.

3. O sentido artesanal da obra de arte como ética do artista

O que Andrade parece defender na sua apologia do sentido artesanal nas artes é uma ética do artista. As obras modernas que entraram por caminhos individualistas, onde nem a própria arte deixava de ser uma realidade para dar origem a manifestações aleatórias de expressão, que já não continham ponto de conexão possível com a tradição.

O autor sugere que o artista deve “adquirir uma severa consciência artística que o... moralize (...). Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação.” (Andrade, 1963, p. 27). Esta afirmação parece bastante relevante para a reflexão que aqui proponho, uma vez que, como vimos anteriormente, Bresson possui uma ideia de cinema que não se encontra desligada de todas as dimensões humanas mais essenciais, uma vez que as contém na forma como pensa o cinema. Nesta postura existe um sentido ético profundo, pois o artista não vira as costas ao que é

essencialmente humano, aos valores morais, aos conceitos de bem e de mal, ao sentido de busca do divino, enfim, à natureza da nossa relação com a transcendência.

Em Bresson existe essa “atitude estética” que Andrade pede aos artistas modernos: “uma atitude estética diante da arte, *diante da vida*” (1963, p. 30). E é nesta proximidade entre arte e vida que talvez resida o fundamento moral de uma forma de fazer arte, uma arte que não abdica de comunicar com os seus semelhantes. E, uma vez que o artista assuma esta postura ética perante a sua arte, o seu presente, o seu passado e a sua sociedade, ele deixará de ver a sua arte como um mero meio narcísico de autoafirmação pessoal onde deposita abstratamente uma série de formas, que ele nem sequer aprendeu o suficiente para conseguir o seu domínio. Ele assume para si a necessidade de olhar para a tradição com o respeito de quem vê nela o culminar de todo o suor e sacrifício acumulado, onde os artistas do passado sentiam o peso da matéria com a qual se relacionavam tão intimamente; davam à matéria não a forma do seu capricho pessoal mas a forma que a própria matéria a eles exigia.

Esta atitude estética é uma forma de autodisciplina severa para sentir precisamente o peso das exigências do processo material do processo de criação. Em Bresson, esta disciplina é extremamente visível em todo o seu estilo, o que o torna um exemplo muito concreto desta atitude moral perante a sua arte. Não existe um quebrar de regras aleatório, como simples variação estilística ou como demonstração de virtuosismo técnico; existe um profundo respeito pela matéria fílmica, por esse movimento interior da matéria, que no fundo é nesta que o artista colocará toda a sua ideia de arte, de humanidade, de moral.

Algo que Andrade afirma com uma metáfora que parece clarificar esta atitude moral do artista é que, enquanto para o “esteta a beleza é uma criada que o serve”, para o artista “é uma criança de que ele se utiliza” (1963, p. 27). Ora, a beleza é o conceito central que traça a linha entre os artistas que procuram traduzir uma verdade interior total sobre a sua arte, o mundo e a humanidade e aqueles que apenas usam a arte como meio para nela espelharem o seu ego.

Em Bresson, a beleza não é finalidade estética. A atitude moral do cineasta não o deixa sacrificar a sua própria verdade para encetar um mero exercício formal de estilização. Diria que, para Bresson, a beleza não se produz, encontra-se; ela é mais um resultado final de um trabalho profundo em proximidade com a matéria do que um exercício de uma estilização que trabalha no sentido de obter imagens belas. E nesta ideia, nesta atitude perante a beleza, reside uma percepção particular do estilo, ou um uso particular do estilo, o sentido material do

estilo, e que terei oportunidade de explorar no próximo capítulo; por agora, pretendo dar continuidade a esta ideia em que o estilo de Bresson aproxima-se de uma recuperação do sentido artesanal das artes.

4. O cinematógrafo é um artesanato

Antes de explorarmos algumas das suas notas que remetem para a forma como o cineasta pensou o seu próprio estilo, uma nota que me parece primordial é a seguinte: “O cinematógrafo⁷ é uma escrita com imagens em movimento e sons” (Bresson, 2000, p. 17). Esta nota compara a sua forma de fazer cinema a uma escrita. Ora, se pensarmos na etimologia da palavra estilo, ela tem origem em “Stylo”, que remete para um instrumento concreto que era usado para a escrita, o estilete. Esta comparação parece trazer uma ideia primordial para o cinema: ele agora não se deve submeter às formas clássicas de fazer cinema, mas libertar-se da rigidez dessas formas.

Alexandre Astruc escreveu um importante ensaio, “Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*”, onde reflete precisamente sobre uma nova forma de fazer cinema. A proximidade com a nota de Bresson é evidente. O estilo de Bresson apresenta-se como exemplo completo desse novo cinema que Astruc prevê para o futuro.

Este manifesto por um novo cinema apresenta certas particularidades que nos ajudam a perceber como o cinema parece recuperar um sentido artesanal. Em certa medida, a escrita remete de imediato para uma economia de meios: uma simples caneta, tinta e um papel. E nesta economia de meios está outra ideia presente, a ideia de ver os meios como instrumentos concretos à disposição do artista para traduzir um pensamento próprio. Neste sentido Astruc afirma:

Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a

⁷ Este conceito refere-se ao edifício estilístico criado por Bresson. Esta ideia de cinema é desenvolvida pelo cineasta nas suas notas, na obra “Notas sobre o cinematógrafo” e nos seus filmes. No fundo, o estilo cinematográfico proposto por Bresson sob o nome de “cinematógrafo” nasce, por um lado, do contraponto com a arte do teatro (que, para Bresson, teria contaminado o estilo cinematográfico de forma indelével); e por outro, existe uma proximidade com a literatura, uma vez que o próprio termo remete para o grafismo. Contudo, este conceito será explorado mais a fundo na segunda parte desta dissertação.

pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema *Caméra stylo*. Esta imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão flexível e sutil como o da linguagem escrita. (Astruc, 1948)

Se Bresson conseguiu materializar a sua ideia de cinema com toda a carga abstrata que lhe é inerente, foi porque fez um uso da câmara que se assemelha à escrita. Só assim se conseguiu libertar de formas estilísticas que não o deixariam traduzir a totalidade do seu pensamento. Assim, este conceito de *camera-stylo* ajuda a uma maior compreensão da especificidade do estilo de Bresson ao remeter para uma forma de materialização mais concreta do que aquela que o cinema clássico teria conseguido. Paradoxalmente, o caminho para um estilo mais concreto, em certo sentido mais artesanal, abre o *medium* cinematográfico para possibilidades mais abstratas.

Se Bresson parece um exemplo pleno deste uso da câmara é porque abraçou esse sentido artesanal de fazer cinema. A sua necessidade de libertação para um maior poder de expressão da sua ideia de cinema levou-o a adotar uma aproximação mais profunda com o seu *medium*, um contacto mais direto com os instrumentos do cinema para que tudo se torne o meio de tradução mais aperfeiçoado da sua ideia. Assim, neste sentido, Astruc afirma: “Entre o cinema puro dos anos 1920 e o teatro filmado, existe lugar para o cinema que se liberta.” (Astruc, 1948).

Entre o ensaio de Astruc e o cinema de Bresson existe uma forte proximidade. Importa agora explorar as “Notas sobre o cinematógrafo” para perceber como o estilo de Bresson remete para uma enorme valorização de um trabalho cinematográfico artesanal. Não será por acaso que Bresson decidiu colocar essas mesmas afirmações como as primeiras que o leitor deverá confrontar-se. As próprias “Notas” parecem um pequeno manual para um cineasta-artesão.

A primeira nota remete de imediato para esse traço do artesão que conhece a sua arte, que reconhece que quanto mais conhece os meios com os quais trabalha, mais intimamente conseguirá ligar-se ao seu objeto de criação. Bresson afirma: “Libertar-me dos erros e das

falsidades acumuladas. Conhecer os meus meios, assegurar-me deles.” (2000, p. 15). O conhecimento dos meios que o cineasta dispõe é elevado a condição primordial na qualidade da sua produção. Bresson, sobre os meios, continua e afirma: “A faculdade de me servir bem dos meus meios diminui quando o seu número aumenta.” (2000, p. 15). Algo que fica claro nas afirmações de Bresson é que o cineasta bom é aquele que melhor se consegue servir dos seus meios. Há um artesão no cineasta na medida em que o conhecimento da sua arte é o conhecimento dos seus meios, é a relação íntima com a sua arte, mas não em sentido abstrato, mas na própria materialidade com que ele trabalha.

Bresson intensifica ainda mais esta proximidade do cineasta com os seus meios quando afirma: “Controlar a precisão. Ser eu mesmo um instrumento de precisão.” (2000, p. 15). Diria que a câmara nas mãos de Bresson se torna uma espécie de cinzel. Sentimos que as suas imagens são mais esculpidas na realidade fílmica do que copiadas da realidade. É neste sentido que Jean Douchet, depois de ter assistido às filmagens de *Journal d'un curé de campagne* (1951), afirma, sobre o estilo do cineasta francês: “Ele trabalha no ator como o escultor modela a sua argila.”⁸ (Douchet, 1951). Nesse estilo escultórico, percebemos como o próprio cineasta deve ser ele mesmo instrumento de precisão, ele deve ter plena consciência de que cada instante do seu processo é perpassado por esse momento decisivo onde o artista afirma a sua liberdade criativa, onde ele decide sobre todos os detalhes que imprimirá nas formas da sua obra⁹.

Para Bresson o cinema deve deixar claramente a pura industrialização cinematográfica oriunda de Hollywood e passar a ser um trabalho criativo mais solitário. A sua declaração de que “o futuro do cinema está numa nova raça de jovens solitários que filmarão e apostarão até ao último centavo sem se deixar derrotar pelas rotinas materiais do seu ofício” (2000, p. 106) mostra duas coisas importantes: a primeira é a necessidade de solidão, este traço está ligado ao processo criativo artesanal e à liberdade criativa que ela permite; segundo, “as rotinas materiais do ofício” são precisamente os estilos seguidistas dos que não investem tanto na relação direta com essa materialidade do ofício- ou se negam a retirar dela as suas potencialidades. As rotinas materiais acabam por ditar as formas familiares e retirar o

⁸ “He works on the actor as the sculptor models his clay.”

⁹ Neste ponto, devemos salientar que Bresson era um cineasta cujo estilo não se conjugava com as expectativas de comercialização que envolviam (e ainda envolvem) o cinema. A sua liberdade criativa era quase absoluta. E talvez por essa razão, o seu estilo conseguiu elevar-se a um novo patamar criativo que não existia antes.

potencial criativo do cineasta. A sua percepção do processo criativo acaba por cair nas malhas do que é mais conhecido, nos vícios formais instituídos. O intervalo criativo acaba por ser preenchido não por uma forma, mas por uma fórmula. Para Bresson, esse espaço na tradição cinematográfica deixou-se sempre apropriar pela forma teatral, daí a sua primeira nota falar em libertar-se dos “erros e das falsidades acumuladas” (2000, p. 15). Mas, no segundo capítulo desta dissertação, haverá oportunidade de analisar as particularidades estilísticas da obra de Bresson. Nesta fase, interessa perceber a gênese de uma estilística diferenciadora face à tradição, como esse estilo aparece não como afirmação pura de liberdade de um artista moderno que entrou em rutura absoluta com o seu passado, mas como um momento de rutura que se fez em continuidade com o passado.

Neste sentido, um artista em proximidade com os seus meios, tal como um artesão, é um artista que melhor perceberá a potencialidade criativa dos seus meios. Se percebe melhor a potencialidade criativa dos seus meios, então poderá abrir esse horizonte formal na direção de um estilo novo.

Em Bresson, o cineasta é mais um meio entre os meios que dispõe, ele é instrumento. A essência artesanal do seu cinema revela-se ainda com mais força na seguinte nota: “Que no teu filme se sintam a alma e o coração, mas que seja feito como um trabalho manual.” (Bresson, 2000, p. 31). Este sentir a alma e o coração revela a visão de Bresson sobre o seu *medium*. Ele não deverá ser uma máquina grandiosa de produção que reduz a liberdade de decisão do artista sobre a sua obra; deverá ser, pelo contrário, um meio de criação livre, que permitirá ao realizador modelar toda a matéria com a qual trabalha. É na relação íntima com a matéria que o artesão faz a sua arte, entre as suas mãos e a matéria reside a liberdade plena de decisão sobre a forma, reside o seu estilo. É neste sentido que o cineasta se deve aproximar o máximo possível dos seus meios materiais, porque é no momento concreto da sua manipulação que ele absorve para si o poder de imprimir livremente as formas à sua matéria.

Esta visão tem uma paradoxalidade inerente. Bresson, ao aproximar o trabalho do cineasta ao artesanato, cria toda uma nova percepção sobre o *modus operandi* do cineasta. O paradoxo reside na forma como Bresson faz uma apologia a um investimento forte no trabalho concreto, transformando tudo – incluindo o próprio cineasta - em instrumentos de trabalho para o cinema, e ao mesmo tempo esperar que no meio desse controlo absoluto, dessa rigorosa construção formal possa surgir um lugar para a espontaneidade, para a criação de algo novo. O princípio criativo, para Bresson, é plenamente materialista. Daí a sua constante

apologia por um cinema que abrace a sua essência artesanal. Não existe possibilidade de o artista conseguir elevar o seu potencial criativo sem antes se aproximar com a máxima intimidade dos seus meios materiais. Esta visão de Bresson sobre o processo criativo no cinema deita por terra as visões românticas do criador original, cujo potencial criativo surge de uma negação do trabalho sobre as formas que lhe foram legadas pelo passado. Para Bresson, esse legado formal que o artista absorve são também instrumentos que o cineasta tem ao seu dispor e que terá sempre em seu poder a decisão sobre que instrumentos usar e como os usar. Desta forma, clarifica-se a razão de Bresson reduzir a criação artística a um puro trabalho material. Quando vemos todo o legado construído pelos criadores do passado enquanto matéria, meios ou instrumentos, o artista torna-se um artesão, que no seu atelier possui à sua disposição os instrumentos formais e estilísticos do passado que foram deixados à sua disposição. Não são apenas os aparelhos técnicos e materiais que criam esse atelier bem apetrechado, alargado pela história, as próprias decisões formais e estilísticas tornam-se, também, matéria, instrumentos que foram produzidos antes de si e que o cineasta dispõe para criar a sua própria obra de arte, e o seu próprio estilo. Quer dizer que o cineasta enquanto cria a sua obra de arte cria também o seu próprio estilo.

Bresson não trabalha com nada mais que a matéria. São várias as notas onde conseguimos perceber como toda a sua estilística nasce de uma interpretação materialista do processo criativo. De alguma forma, esse materialismo criativo traduz-se num cinema de fundo vitalista. O próprio conceito de *mise-en-scène* ganha uma nova interpretação em Bresson. A *mise-en-scène* é totalmente materializada, tornada pedra que se modela, tal como Jean Douchet mencionou ao ver as filmagens de Bresson. Bresson transfere o conceito *mise-en-scène* para *metteur-en-ordre*. O cineasta já não trabalha os atores segundo a encenação tradicional, mas modela as suas figuras enquanto imagens que se plasmam num ecrã. Tudo se torna matéria moldável, tudo se torna escultura e trabalho manual. Esta ideia evidencia-se na seguinte nota: “Duas espécies de filmes: os que empregam os meios do teatro (actores, encenação, etc.) e se servem da câmara para *reproduzir*; aqueles que utilizam os meios do cinematógrafo e se servem da câmara para *criar*” (Bresson, 2000, p. 17). Com esta afirmação Bresson deixa ainda mais claro o processo materialista que pretende trazer para o cinema. A sua luta contra o teatro deve-se precisamente a este não ter os mesmos meios do cinema. O cinema tradicional submeteu-se formalmente aos meios próprios do teatro, fazendo uso dos princípios da encenação teatral. Porém, Bresson rejeita esse conceito para poder ter um

ganho de liberdade criativa que os antigos cineastas não assimilaram ao usarem a câmara para reproduzir o real. Para Bresson o real é vida, é o lugar onde pulsam as forças interiores, e tudo o que a câmara precisa captar são essas forças interiores, essas intensidades. A encenação clássica, ao reproduzir a *mise-en-scène* do teatro acabou por perder essas intensidades, essa vitalidade, uma vez que o teatro exterioriza e expulsa a vida interior com interpretações e paroxismos. Bresson, percebe que para preservar essa vida interior teria de rejeitar tudo o que pudesse desviar o espectador de experimentar o drama interior, a vida interior pulsante.

Existe ainda um artesão dentro do artista; existe um saber técnico que ele herdou dos artistas que o precederam e que ele deve saber pôr em prática. O cineasta não coloca uma câmara de forma aleatória sobre o real, ele pergunta o que vai comunicar e como vai comunicar. Todo o seu esforço desde a ideia, à rodagem e à montagem é esse: como comunicar?

É neste sentido que Andrei Tarkovsky afirma:

O processo de produção de qualquer obra consiste em lutar com o material, em esforçar-se para dominá-lo para obter a concretização plena e perfeita daquela ideia que continua viva para o artista em seu primeiro e imediato impacto. (1998, p. 109)

Tarkovsky possui uma visão bastante materialista da produção cinematográfica, e as suas palavras remetem já para uma visão que se aproxima de um modo de fazer artesanal, que o cinema que não se industrializou, isto é, que as manifestações mais independentes da arte do cinema, acabam por recuperar e introduzir no seu processo de criação. O cineasta russo está próximo daquilo que defende Mário de Andrade. Pelas suas declarações sobre o processo de criação cinematográfico, existe uma proximidade essencial entre o cineasta e o seu material, no sentido de chegar a um resultado mais concreto.

Os excessos da arte moderna, onde o individualismo começou a prevalecer, através de uma fuga ao sentido artesanal da arte, está bem presente na seguinte ideia de Paul Valéry (como citado em Tarkovsky, 1998, p.113):

Eles [alguns pintores contemporâneos de Degas] conseguiram confundir exercício com obra, e tomaram por fim o que não passava de meio. Nada poderia ser mais “moderno”. Para uma obra estar “concluída”, tudo aquilo que revela ou sugere a sua manufatura tem de se tornar invisível. O artista, segundo o ditame consagrado pelo

tempo deve se revelar apenas através do seu estilo, e deve prosseguir todos os indícios de trabalho. No entanto, à medida que a preocupação com o indivíduo e com o momento vieram substituir gradualmente a preocupação com a obra em si e com a sua perpetuação, essa exigência de acabamento começou a parecer não apenas inútil e tediosa, mas efetivamente contrária à *verdade*, à *sensibilidade* e à manifestação do *gênio*. A personalidade adquiriu importância absoluta, mesmo para o público. O esboço adquiriu o valor de pintura.

Perante este crescente individualismo da arte moderna, Tarkovsky já intuía que não há outra forma de recuperar o sentido real da arte - isto é, quando a obra de arte se torna prioridade em relação ao artista -, senão pela reaproximação do artista com a obra, através do domínio do material e dos meios do cinema. Um dos exemplos maiores sobre esta proximidade entre o cineasta e os seus meios, para Tarkovsky era Bresson, tal como já foi dito anteriormente, pela forma como o cineasta francês conseguiu ajustar perfeitamente a sua teoria e a sua prática. Esta adequação entre teoria e prática só poderia ser alcançada, por Bresson, através de uma apropriação muito forte da materialidade que constitui os seus meios. Neste sentido, o seu cinema precisou afirmar a natureza artesanal que já existia em potência no meio cinematográfico.

CAPÍTULO TRÊS: DO SENTIDO ABSTRATO DO ESTILO AO SEU SENTIDO MATERIAL

O poema não busca o inexprimível: não há piedoso que, na agitação da sua piedade, não o procure. O poema devolve o inexprimível.

José Tolentino Mendonça

Style goes very well with truth.

Robert Bresson

O estilo cinematográfico de Bresson afirma-se não como busca por originalidade pela originalidade, mas, antes de tudo, como uma recuperação materialista do conceito de estilo. Bresson quer escapar das interpretações que reduzem o processo de criação artística, ora a um fazer expeditivo e maquinal, mediado por uma indústria; ora à visão romântica do artista como um génio excepcional, divinamente inspirado. Antes do artista-máquina e do artista-deus está sempre um trabalho concreto, o contato direto do artista com os seus meios de produção, os instrumentos concretos de que dispõe para dar uma forma ao seu objeto artístico. Mas antes de adentrarmos pelo estilo de Bresson, devemos refletir sobre o significado do próprio conceito de estilo, na tentativa de perceber em que medida ele poderá ser lido na sua materialidade.

Olhando para o enorme espectro conceptual e semântico que o homem foi criando ao longo da história, dificilmente encontramos um conceito tão concreto quanto o de estilo. Isto quer dizer que é o menos metafísico de todos os conceitos, ainda que, ao longo da história, não tivesse escapado às investidas abstratizantes da disciplina. Por mais injeções de transcendência que apliquemos no conceito, ele resistirá sempre, pois o próprio ato de “injetar uma transcendência” - que tem origem numa necessidade humana concreta, a de comunicar - é já a manifestação material de um estilo posto em prática. Tem origem no estilo a filosofia mais abstrata e o trabalho manual mais concreto; tem origem no estilo qualquer movimento material de uma matéria que recebeu forma¹⁰.

¹⁰ Estilo, entendido neste sentido lato, remete para características singulares, repetidas e reconhecíveis, que se manifestam no ato de expressão (no momento da execução técnica).

Etimologicamente, a palavra “estilo” remete para um instrumento concreto, o *stylo*: um pequeno estilete que era usado para escrever, com grande precisão e minúcia, caracteres numa superfície. A forma pontiaguda do instrumento permitia um controlo rigoroso sobre os movimentos daquele que escrevia. Como qualquer instrumento, o estilete nasceu de uma necessidade humana concreta de encontrar soluções para determinadas limitações práticas associadas a um fazer. Para vencer essas limitações, o instrumento apresenta soluções que permitem ao homem estender-se em direção à matéria para nela conseguir atuar com crescente eficácia. Neste sentido, a origem do conceito de estilo parece remeter para uma relação material íntima entre o homem e a matéria onde se regista.

É esta relação de proximidade que pretendo sublinhar no que diz respeito ao conceito de estilo. É uma vontade de aproximação à matéria que trabalha, que leva o homem a procurar novas formas de aumentar a sua capacidade de controlo sobre essa matéria. Assim, notamos como, na sua origem, o conceito de estilo remete para um instrumento concreto, um utensílio criado para aproximar o homem do seu objeto de trabalho.

Estilo está mais associado a um processo de feitura de uma obra, ao trabalho concreto na matéria. O estilo traduz-se no quanto aquele que trabalha a matéria conseguiu aproximar-se dela para a compreender, sentir as suas resistências, os seus relevos, as suas dificuldades. Esta compreensão que se dá com a proximidade da matéria estará plasmada no objeto trabalhado, principalmente nos seus detalhes: como na precisão conseguida, no aprimoramento de todas as formas que imprimiu, enfim, na quantidade de aperfeiçoamento conseguida.

O estilo está no próprio processo de fabricação do objeto. Diria mesmo que o estilo é uma luxação da técnica, isto é, aquilo que no fazer da obra escapa aos limites impostos pelos fundamentos técnicos de uma arte. E o fundamento da arte é sempre artesanato.

O artesão pretende, sobretudo, perceber profundamente a matéria na qual trabalha para nela atuar com a máxima eficácia. Nesse processo, o estilo surge de uma crescente intensificação do cuidado com que trabalha, na crescente atenção que vai dando aos detalhes e na sua capacidade de os modelar. Daí a necessidade de criar instrumentos que lhe permitam aumentar os níveis de rigor e de precisão no seu processo. Na obra acabada, a diferenciação estará nessa qualidade intrínseca da matéria da obra, no quanto foi aprimorada, por uma generosidade do artista em relação à matéria; a diferenciação não está num suposto ideal de capacidade criativa individual, que passou o reclamar o artista moderno.

Contudo, assim que deixamos este plano concreto para falar sobre estilo, logo o entregamos a diversas conceptualizações teóricas que provocam uma intensa quebra na noção de estilo. O próprio conceito de abstração indica já uma separação de um fenómeno concreto para o traduzir em palavras e conceitos que têm a pretensão de o explicar. Toda a problemática sobre o estilo parece residir nesta transposição intelectual de um processo material concreto para o reino da abstração. Não que essa transposição deva ser interdita para manter um ideal de pureza do fenómeno em si, trata-se de perceber com que intensidade de abstração esse processo de criação foi separado da sua materialidade original, e o quanto é possível traduzi-lo numa forma que não elimine ou se sobreponha a essa materialidade.

Nos seus ensaios “On Style” e “Against Interpretation”, Susan Sontag fala precisamente sobre esta separação, e embora não anuncie a pretensão de devolver o conceito de estilo a esta materialidade original, acaba por caminhar nessa direcção. Sontag começa por perceber uma contradição na crítica literária moderna, onde ao mesmo tempo que há uma recusa em dissociar o estilo do conteúdo, essa dissociação continua viva na escrita da crítica literária. Neste sentido, Sontag afirma:

Na verdade, falar sobre o estilo de um determinado romance ou poema como um “estilo”, sem sugerir, queiramos ou não, que o estilo é meramente decorativo, acessório, é extremamente difícil. Empregando apenas a noção, é quase obrigatório invocar, embora implicitamente, uma antítese entre estilo e outra coisa¹¹. (2009, p. 16).

Sontag admite uma certa dificuldade em evitar essa visão dicotómica do estilo. Ora, o que parece estar em causa aqui é precisamente o salto metafísico acima mencionado. A partir do momento em que deixamos de ver o estilo no seu processo material concreto, somos obrigados a abstrá-lo, isto é, a usar palavras na tentativa de o explicar e categorizar. Assim, percebe-se a contradição que o estilo envolve: por um lado intuímos-lo como uma sensação de unidade inerente a um processo material de feitura; por outro, não conseguimos escapar à fragmentação dessa unidade pela análise intelectual, na tentativa da sua explicação e conceptualização.

¹¹“In fact, to talk about the style of a particular novel or poem at all as a “style”, without implying, whether one wishes to or not, that style is merely decorative, accessory, is extremely hard. Merely employing the notion, one is almost bound to invoke, albeit implicitly, an antithesis between style and something else.”

Interessa determo-nos nesta dicotomia, entre a intuição de uma qualidade que vem da unidade da obra e a separação dessa unidade em conceitos. Um sintoma da qualidade unitária do estilo, de uma percepção da obra de arte como totalidade está no recurso a metáforas para tentar falar sobre essa totalidade. Sontag afirma:” Falar de estilo é uma forma de falar da totalidade de uma obra de arte. Como todo o discurso sobre totalidades, falar de estilo deve basear-se em metáforas¹².” (2009, p. 17). Mas, será que o uso de metáforas não será já uma confissão de ver o estilo nessa materialidade original que se plasma na unidade da obra? Talvez porque estilo seja apenas a quantidade de natureza que a obra carrega dentro de si, experienciamos o estilo de uma obra como experienciamos a totalidade de uma paisagem. Neste ponto, o conceito de estilo começa a entreabrir-se para a presença de um movimento interior, na forma como as suas partes constituintes se movem e se relacionam entre si. Ao pensarmos o estilo como a totalidade da obra, notamos que é o movimento interior dessa obra que experimentamos, na sua organização interna das partes e que nos dá a sensação da sua unidade. Por sua vez, a análise intelectual do estilo, intensificando o poder de abstração, irá recair mais num movimento exterior à obra, numa leitura conteudística que foge à experiência do estilo da obra na sua totalidade¹³.

Ao olharmos para um rio, podemos experimentar a natureza do seu movimento, falar da limpidez das suas águas, do ritmo com que se move; podemos dividir essa experiência nas partes que dela conseguirmos separar. Porém, é sempre como um todo que essa experiência nos chega e nos toca. Nessa experiência, a complexidade das partes é simplificada numa sensação de totalidade que contem sempre uma infabilidade inerente. O conceito de forma é exterior ao rio, são as margens que o contém, mas estas são apenas uma das partes que contribuem para a sua forma particular. Não é a forma que dá forma ao rio, é a materialidade concreta das margens que o confinam, o leito que ele escava com o seu movimento, os elementos rochosos onde ele embate e muda de direção, é, enfim, toda a materialidade envolvente que contribui para a forma particular do seu movimento. É a relação de todos estes elementos materiais que contribuem para o movimento interior que nele experimentamos, uma certa ordem no movimento de todas as partes constituintes. Caso

¹² ” To speak of style is one way of speaking about the totality of a work of art. Like all discourse about totalities, talk of style must rely on metaphors.”

¹³ O ensaio “Against Interpretation” confessa a tentativa de Sontag em recuperar esse sentido material do estilo como totalidade, apelando a uma erótica da arte e menos à sua hermenêutica.

nesse rio batesse o sol, iríamos chamar de estilo límpido e transparente; caso a névoa pairasse sobre ele, o estilo seria nomeado como opaco. Estamos sempre a recorrer a conceitos quantitativos e metáforas para tentar dizer uma mesma experiência do estilo, total e indivisível – em certa medida indizível -, cujo uso da palavra obriga a uma fuga a esse movimento interior.

Esta visão unitária do estilo aproxima-se mais da presença de uma alma interior à obra. É neste sentido que Jean Cocteau, (como citado em Sontag, 2009, p. 17) afirma: “O estilo decorativo nunca existiu. O estilo é a alma, e infelizmente conosco a alma assume a forma do corpo¹⁴”. Podemos procurar a alma nas partes, porém sabemos que ela só se manifesta nos seus interstícios, como força unificadora e redentora dessas partes. O estilo é uma interioridade que não permanece oculta e escondida, embora contenha sempre uma parte misteriosa; é uma alma virada para fora, que se fez aparecer em forma de movimento, que oferece ordem e ritmo à matéria que nos aparece, que lhe oferece vida. Não sendo decorativo, existe uma natureza que se encontra contida na própria matéria, e não uma qualquer afirmação formal da individualidade do artista. Desta forma, sentimos como o estilo nos leva a colocar o foco na materialidade da própria obra para nela sentirmos mais uma qualidade manual do artista do que uma suposta capacidade de inventar formas. O estilo, ao residir na materialidade da obra, deve revelar mais a natureza que ela preserva do que se tornar mero espelho narcísico individual; ele redime mais a matéria do que a usa como meio de afirmação pessoal. Quanto mais natureza, mais estilo; quanto mais artifício, mais estilização.

Este conceito de estilização começa a apontar para uma abstratização do próprio artista. Reacionário em relação a uma leitura antitética da arte, o artista começa a querer demarcar-se de uma arte que se reduza a veiculação de conteúdos e ao uso, e que supostamente entrou em perda da sua natureza de passar sensações através das suas formas. Esta força reacionária foi tão intensa que ele acabou por se projetar para fora da sociedade, afirmando-se como criador insubmisso. A consequência deste salto abstrato foi a perda do sentido material do estilo. O artista acabou por esquecer uma dimensão artesanal que sempre foi gênese de toda a obra para se lançar em exercícios formais que revelassem a sua originalidade em contraste com aquilo que seria uma arte subjugada às exigências sociais.

¹⁴ “Decorative style has never existed. Style is the soul, and unfortunately with us the soul assumes the form of the body.”

Essa revolta provocou um desprezo em relação à natureza da sua arte; deixou de se centrar no fazer, na relação concreta com a matéria que move para se focar num exercício formal – ou afirmação política - que resista à fruição burguesa e esgotante da sua obra. A sua rebeldia abstrata separou-o da parte mais concreta do seu ofício. E com este artista, o vocabulário sobre o estilo começa, inevitavelmente, a proliferar. O estilo deixa o seu sentido material para se tornar afirmação e diferenciação do criador. O estilo foi deixado pelo artista para ele entrar numa luta que tem origem nas visões abstratas e antitéticas sobre a arte.

Neste sentido, Sontag percebe esta noção de estilização ao afirmar: “O que é apresentado numa obra de arte precisamente quando um artista faz a distinção de forma alguma inevitável entre matéria e maneira, tema e forma.”¹⁵ (2009, p. 19). A estilização tende a ser um vestir da obra, o uso de uma roupagem para que esta sobressaia em relação ao resto. Neste sentido, é um acrescentar, e por isso, excesso. Este excesso de artifício formal para o qual a estilização tende, começa a encobrir a natureza material da obra para que ela seja facilmente digerível e consumível; ou então, como contraponto, para que nela seja anulada qualquer identificação entre espectador e obra. Ora, toda essa roupagem começa mais a apontar para o criador da roupa do que para a natureza da matéria que ele veste. O sentido material do estilo dá lugar a uma interpretação abstrata do estilo como capacidade individual e autoral de diferenciação social e de estatuto especial face aos restantes indivíduos que pertencem ao mesmo campo social – assim nasce a noção de vanguardismo nas artes.

Este artista está mais desatento ao estilo como movimento interior da obra em que trabalha, uma vez que o estilo nasce da preocupação em tornar visível esse movimento interior, e não do uso do artifício e da manipulação formal, que sacrifica essa natureza para produzir, sobre ela, visibilidades. A intensificação destes exercícios formais vieram incrementar a proliferação de formas abstratas de referência estilística e uma consequente fuga ao sentido material do estilo. O estilo como visibilidade da potencialidade da matéria deu lugar à visibilidade das potencialidades do artista.

Voltando à distinção principal que pretendo levar a cabo, e que em cima foi introduzida, entre o estilo como experiência da obra como um todo e o salto metafísico onde o uso da palavra obriga a uma fragmentação desse todo em conceitos, cito uma afirmação de Sontag que contribui para uma clarificação desta distinção:

¹⁵ “What is presented in a work of art precisely when an artist does make the by no means inevitable distinction between matter and manner, theme and form.”

(...) o mundo (tudo o que existe) não pode, em última instância, ser justificado. A justificação é uma operação da mente que pode ser realizada apenas quando consideramos uma parte do mundo em relação a outra - não quando consideramos tudo o que existe.¹⁶ (2009, p. 28).

Com esta ideia, Sontag aproxima-se de uma noção materialista de estilo, uma vez que aproxima o conceito de estilo a uma leitura do mundo como fenómeno estético.

É o momento de justificação que separa a obra de arte da sua materialidade, quando a obra de arte deixa de estar integrada na própria natureza, na paisagem espiritual e cultural de uma comunidade. É neste sentido que Hans-Georg Gadamer interpreta a noção de “caráter passado da arte” proclamada por Hegel, como momento histórico onde se deu um esgotamento do contexto justificativo comunitário que, nas várias épocas históricas, havia abraçado as produções artísticas, integrando-as na comunidade. A partir deste momento, “a arte não mais se deixa compreender por si mesma” (Gadamer, 1985, p. 15). Até então, o artista integrado na sociedade produzia em adequação a um todo espiritual, perfazendo uma paisagem comunitária que justificava as suas obras. A sua integração significava uma não exigência de justificação pessoal das suas produções; a experiência coletiva das obras ainda não separava o artista de um modo de pensar e agir coletivo. Ainda não remetido para uma vida criativa individualizada – à parte da sociedade – o seu processo criativo ainda preservava o sentido material do estilo, uma vez que a sua preocupação era mais a qualidade da sua relação com a sua matéria de trabalho, a quantidade de atenção e aperfeiçoamento. Toda a minúcia e cuidado que dedicava na produção da sua obra tinha como finalidade produzir uma forma que se adequasse a essa paisagem cultural, uma representação justa – e seria esta justeza para com o todo que justificaria a sua obra.

Na era industrial, prosseguindo com a análise de Gadamer (1985) sobre “o caráter passado da arte”, o artista exila-se por não conseguir vislumbrar uma possibilidade de integração da sua obra numa paisagem despedaçada. Mas este exílio não acontece sem um viés, uma vez que o artista começou a manifestar a sua insurreição contra essa nova ordem de onde se encontrava separado. Ao ser exigida da arte uma justificação, o artista retalia com

¹⁶ “(...) the world (all there is) cannot, ultimately, be justified. Justification is an operation of the mind which can be performed only when we consider one part of the world in relation to another – not when we consider all there is.”

uma veemente rejeição dessa justificativa através de uma vontade de afirmação individual, que manifeste, ferozmente, a sua posição crítica face à sociedade em que vive. Não vê a nova necessidade de justificativa da arte como necessidade, mas como ataque, que retribui à sociedade mais em forma de autodestruição da sua arte do que em potencia criativa real. Perdendo o elo material que o ligava à arte, entra num jogo cínico com a sociedade através de novos processos de estilização. Este processo abstrato de estilização confessa o seu novo investimento num movimento exterior à arte, que acaba por rejeitar esse todo, essa coesão original para comunicar apenas o seu olhar perante uma paisagem em processo de desintegração. Enquanto o sentido material do estilo trabalhava para a unidade, para a sensação de totalidade da experiência, o novo artista pousou o *stylo*, o instrumento de precisão, que o colocava em relação íntima com a matéria, para se lançar numa negação da justificação que acabou por intensificar uma abstração do estilo. De um lado, o artista engajado, que se intelectualizou e se elevou a uma consciência absoluta, que pretende uma arte para acordar consciências; do outro, o artista exilado, que perdeu a vontade de comunicar, entregando-se a jogos formais experimentais. Em ambos os casos é o sentido material do estilo que é sacrificado, de um lado para intelectualizar a obra de arte no sentido de emancipar consciências em estado de minoridade; do outro – embora com a pretensão de abraçar com mais força a materialidade do seu *medium* – a sua recusa de comunicação, isolou-o da sociedade para se entregar à proliferação de um jogo individual de criação de possibilidades formais. No primeiro, existe uma certa negação do estilo para gerir uma maior ou menor estilização dos conteúdos temáticos, cuja finalidade é tornar mais visíveis e impactantes as suas mensagens políticas; no segundo, o estilo material é negado para se afirmar como puro exercício de estilização com a finalidade de criação de novas formas.

Com esta pequena excursão complementar, a partir da análise de Gadamer sobre o “caráter passado da arte”, tive a pretensão de reforçar o carácter unitário do estilo no seu sentido material e como este começou a ser sacrificado quando a necessidade de uma justificação da arte surgiu. A justificação intensificou as operações mentais na arte, entregando-a a um sentido reivindicativo, a um movimento que é exterior a si. Porque a verdade é que ela não necessita de justificação, quando recuperamos o sentido material do estilo: “A obra de arte, na medida em que nos entregamos a ela, exerce um apelo, total e

absoluto, sobre nós.¹⁷” (Sontag, 2009, p. 28). Neste ponto, a questão da unidade do estilo material que se revela na obra e a sua justificação entram em tensão.

Essa obra de arte que se oferece a nós como um todo, necessita e não necessita de justificação. Se pensarmos nesta aproximação que temos vindo a fazer entre estilo material e natureza, ou seja, o mundo enquanto fenómeno estético, a sua justificação está no seu próprio ser aí, no seu modo puro de se apresentar a nós; por outro lado, quando somos chamados a falar sobre esse estilo material, inevitavelmente entramos num exercício intelectual de abstração que não é mais do que um esforço de compreensão de um sentido histórico humano. Isto quer dizer que a obra oferece-se ao espectador, sempre, numa duplicidade: como totalidade, cujo movimento interior revela uma unidade que nasce de um esforço de preservação do sentido material do estilo; e como objeto abstrato, que exige um esforço de intelectualização, que conceptualiza e categoriza o estilo para o tentar compreender sob um ponto de vista histórico. A totalidade do seu estar aí não se separa do esforço humano de compreender o contexto histórico que oferece sentido ao seu estar aí.

Ao adentrarmos mais profundamente nesta distinção, a antítese que Susan Sontag tenta solucionar começa a apresentar algumas questões que merecem uma análise mais cuidada. No início do seu ensaio “On Style”, Sontag começa por assumir que a antítese está entre estilo e conteúdo. Neste sentido, Sontag afirma: “Seria difícil encontrar hoje qualquer crítico literário de renome que se importasse em ser apanhado a defender a ideia da velha antítese de estilo *versus* conteúdo.¹⁸” (2009, p. 15). Embora Sontag afirme que a antítese parece estar ultrapassada, acaba por cair num dos lados da mesma antítese que problematiza: a forma. Esta defesa da forma fica clara quando Sontag afirma:

O que é mais importante agora é recuperarmos os nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais. A nossa tarefa não é encontrar a quantidade máxima de conteúdo numa obra de arte, muito menos extrair mais

¹⁷ “The work of art, so far as we give ourselves to it, exercises a total or absolute claim on us.”

¹⁸ It would be hard to find any reputable literary critic today who care to be caught defending as an idea the old antithesis of style versus content.”

conteúdo da obra do que aquele que já existe nela. A nossa tarefa é reduzir no conteúdo para que possamos ver a coisa de todo.¹⁹ (2009, p. 14)

A autora mostra como se demarca de uma experiência da obra de arte que a fragmente e multiplique em conceitos abstratos que apenas se foquem no conteúdo da obra. Sontag, ao longo dos seus ensaios, vai fazendo uma apologia da obra de arte enquanto unidade total, como um ser que é aquilo que é, que possui o seu movimento próprio, e que por isso não necessita ser justificada. Contudo, nesta sua defesa de uma “erótica da arte”, como experiência da camada sensível e total da obra, Sontag ainda se encontra de um dos lados da dicotomia forma vs conteúdo. Sontag ainda usa o conceito de forma para designar o lugar da obra onde reside essa camada superficial sensível onde ela se mostra como aquilo que é. A questão que pretendo colocar é: em que medida a recuperação de um sentido material do estilo poderá ajudar a desfazer esta visão dicotômica do estilo?

Ora, se repararmos no movimento reflexivo de Sontag sobre as questões do estilo, notamos que existe uma oscilação entre a forma antitética do estilo como forma vs conteúdo, e, ao mesmo tempo, um posicionamento claro da autora do lado da forma. Sontag recua até à arte primitiva para exemplificar a primeira forma de experiência da arte: “A experiência mais antiga da arte deve ter sido encantatória, mágica; a arte era um instrumento de ritual (Cf. as pinturas nas cavernas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiefa, etc)²⁰”, a autora continua afirmando: “a mais antiga teoria da arte, a dos filósofos gregos, propunha que a arte era mimesis, imitação da realidade.²¹” (2009, p. 3). Sontag identifica o momento crucial de desmaterialização do estilo. Se na arte primitiva, a obra ainda estava ligada a uma vivência pura das formas encantatórias e mágicas associadas ao ritual, nos gregos, a arte passa a ser submetida a um regime de fabricação, à *mimesis*. A metafísica platónica, no seu racionalismo que se demarca da mitologia e da magia, projeta para fora do mundo sensível, no Mundo das Ideias, a verdade das formas. O mundo das aparências, a superfície vital do mundo começa a

¹⁹ “What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.”

²⁰ The earliest experience of art must have been that it was incantatory, magical; art was an instrument of ritual (Cf. the paintings in the caves at Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiefa, etc)”

²¹ “the earliest theory of art, that of the Greek philosophers, proposed that art was mimesis, imitation of reality.”

ser renegada em favor de uma procura pelas verdades que habitam o Mundo das Ideias. Neste sentido, o poder de abstração do filósofo seria o único capaz de alçar voo ao encontro destas verdades; por contraste, o artista, entregue à vivência das aparências, à procura de novas formas e pela sua não submissão às formas pré-existentes, é visto como criador de meras cópias de cópias, afastadas da verdade e por isso, consideradas como falsas e enganosas. O artista que não se dedicasse ao fabrico, a partir de uma *episteme* e de uma *technê*, de formas úteis, não encontraria legitimidade nas suas obras.

A metafísica platónica foi o momento crucial onde o estilo perdeu a sua materialidade para se separar entre a forma e o conteúdo, ou seja, num regime que ditava que realidades se poderiam tornar ou não visíveis. Passou a existir um policiamento das formas para que pudessem abraçar um certo tipo de conteúdos. E se pensarmos que a *mimesis* é, antes de tudo, um regime de fabricação, notamos que a separação entre forma e conteúdo nasce como processo de normatização do processo de fabrico. Falamos em forma e conteúdo, separadamente, porquanto o artista deve perceber que o seu processo de criação deve respeitar, sobretudo, a melhor visibilidade de determinados conteúdos.

A forma, enquanto distinta do conteúdo, nasce como norma racional de feitura da obra e não como momento de experiência da obra como totalidade. As noções de forma e de conteúdo servem como referência abstrata para a normalização de um processo de criação. Aquilo que a metafísica platónica interdita é o próprio estilo no seu sentido material, não deixando espaço ao artista, no seu processo criativo, para um alargamento até outras possibilidades formais que ele descobre num contacto direto e íntimo com a sua matéria de trabalho, como se nesse contacto ele pudesse libertar as formas, imprimindo-lhes uma nova força sensível. Assim, é no processo de fabricação que o estilo se torna abstrato como controlo de homogeneização das formas. Para tornar um conteúdo visível e inteligível, a forma que o artista deve imprimir deve ser regulada.

Sontag percebe este momento de abstração do estilo a partir dos gregos, neste sentido, afirma:

O facto é que, toda a consciência e reflexão ocidental sobre a arte permaneceram dentro dos limites estabelecidos pela teoria grega da arte como *mimesis* ou representação. É por meio dessa teoria que a arte como tal - acima e além de determinadas palavras de arte - se torna problemática, a necessitar de defesa. E é a

defesa da arte que dá origem à visão remota pela qual algo que aprendemos a chamar "forma" se encontra separada de algo que aprendemos a chamar "conteúdo" e do movimento bem-intencionado que torna o conteúdo essencial e a forma acessória.²² (2009, p. 4)

O conceito de *mimesis* herdado pelos gregos influenciou o pensamento ocidental na separação estilística entre forma e conteúdo, oferecendo-lhe uma gramática abstrata que diz menos da obra em si mesma do que das regras que envolvem o seu processo de criação. Aquilo que pretendo defender é que este momento de abstração do estilo, que incide como regra de fabricação de uma tipologia de representações, explode com a visão da obra de arte como unidade material cuja experiência sensorial resulta de um investimento do artista, não para tornar mais claro um conteúdo, mas para tornar sensível um movimento interior, orgânico e autónomo, da sua obra. Ao recuperamos o sentido material do estilo, o artista já não se vê obrigado a pôr em prática um saber formal estático de como se representa um rio, ou a forma ideal do rio; quando o estilo recupera o sentido material, o artista deixa de estar submisso às formas ideais de representação do rio para começar a englobar a força viva das margens que o confinam, a concretude da rocha que lhe obstrui os movimentos, os lixos ou resíduos que na sua superfície possam boiar. O artista tem amor pela sua matéria, e nesse sentido, o seu único investimento é libertá-la dos movimentos abstratos que se via nela obrigado a imprimir para que ela se possa mostrar na sua potência pura. Não se entenda esta potência como abertura a todo o experimentalismo contemporâneo; se o artista ama, sobretudo, a sua matéria, é nesta que deve conseguir revelar a sua potência de abertura criativa – não aos seus expressionismos individuais, mas a abertura da matéria à comunicação do humano e para o humano. Só esta abertura criativa da matéria para o todo e para o comum pode constituir beleza.

Se, no regime mimético, o artista submetia a sua matéria de trabalho a um ideal normativo, no sentido material do estilo, ele tenta redimir a matéria, aproximando-se cada vez mais dela, conhecendo-a com mais profundidade, escavando nos lugares que ainda

²² "The fact is, all Western consciousness of and reflection upon art have remained within the confines staked out by the Greek theory of art as mimesis or representation. It is through this theory that art as such – above and beyond given words of art – becomes problematic, in need of defense. And it is the defense of art which gives birth to the off vision by which something we have learned to call "form" is separated off from something we have learned to call "content" and to the well-intentioned move which makes content essential and forma accessory."

desconhece, nos seus segredos. A matéria já não se submete a formas ideais ou categorias de representação, ela torna-se ativa ao abrir em si mesma um espaço de potência de comunicação.

Com esta reflexão pretendi mostrar como o sentido material do estilo se separa das formas abstratas do estilo. Se forma e conteúdo foram uma invenção conceptual da metafísica grega para normatizar o processo de criação, o estilo, no seu sentido material, pretende recuperar uma experiência total da obra, captando os seus movimentos interiores na sua unidade orgânica. Se o estilo abstrato reside mais do lado de lá da obra, na sua feitura, o estilo reside num certo mistério da recepção da obra. É certo que no estilo não desaparecem as normas do regime mimético do processo criativo, é nele que estas se encontram englobadas. O estilo não é o resultado de uma liberdade absoluta e anárquica do artista, ele contém todas as decisões do artista, tanto aquelas onde ele decide seguir normas como as decisões mais pessoais, onde ele optou por fazer algo de uma nova maneira. Neste sentido, o estilo é sempre um todo, mas um todo que precisa menos de regras dogmáticas que o artista deverá imprimir na matéria do que na sua liberdade em poder escolher a severidade com que cumpra certas regras herdadas pela tradição para as poder quebrar, também, severamente. O estilo como resultado de um trabalho concreto sobre as formas da matéria com que o artista trabalha, que contém todas as suas decisões, tanto na quantidade de submissão e de liberdade a regras formais quanto de intenção de comunicação de conteúdos. Assim, podemos dizer que um forte sintoma da presença de estilo é a quantidade de estranhamento que a obra nos provoca, a intensidade misteriosa que as suas formas convocam, uma certa imediatez que, com quanto mais força se entrega à nossa sensibilidade, com mais potência nos suscita o pensamento.

O sentido material do estilo estará mais próximo da ideia que Sontag reflete na seguinte afirmação: “Idealmente, é possível enganar os intérpretes de outra forma, através de uma obra de arte cuja superfície é tão unificada e limpa, em que o seu ímpeto é tão rápido, em que a sua entrega é tão direta que a obra pode ser...apenas o que é.”²³ (2009, p. 11).

Novamente, é a experiência da obra como unidade que Sontag defende, no sentido de evitar que a obra se entregue à proliferação de interpretações. A ideia de movimento e de

²³ “Ideally, it is possible to elude the interpreters in another way, by making works of art whose surface is so unified and clean whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be... just what it is.”

imediatez está presente; porém, a essa evasão interpretativa da obra, Sontag contrapõe um movimento de deixar-se invadir pela obra, na sua imediatez e presença sensível.

O formalismo de Sontag entrega-se, ainda, a uma visão dicotômica do estilo, uma vez que autora atribui a experiência da obra como um todo à experiência da forma -e não do estilo no seu sentido material. Este posicionamento de Sontag nasce de uma tentativa de se afastar de uma tendência crítica que se entrega, por instinto, às interpretações abstratas da obra de arte. Neste sentido, a autora afirma: “O que precisamos, primeiro, é de uma maior atenção à forma, nas artes. Se um ênfase excessivo no conteúdo provoca a arrogância da interpretação, uma maior extensão e maior descrição da forma silenciaria.”²⁴ (2009, p. 12).

A autora associa ao gesto interpretativo uma certa arrogância, que seria silenciada com uma atenção maior à forma. Mas diria que a real atenção à forma apenas o artista está em condições de a ter, uma vez que, como anteriormente foi afirmado, a separação do estilo em forma e conteúdo é mais um princípio de normatização do fabrico da obra do que um instrumento conceptual na mente do crítico. Quando falamos no estilo material da obra, diria que aquilo que se torna visível nela é mais a quantidade de atenção que o artista dedicou à sua matéria de trabalho do que a captação das suas formas; no estilo, as formas encontram-se integradas no todo da obra. Do ponto de vista do estilo, as formas são apenas decisões que o artista toma na fase de feitura da obra. É certo que esses movimentos que o artista imprimiu na obra podem ficar mais ou menos visíveis àqueles que os experienciam, uma vez que é sempre possível distinguir na obra certos traços que nasceram dessas decisões. Contudo, forma e conteúdo continuam a ser designações abstratas que não estão realmente na obra, mas como regra de fabricação e como esforço intelectual de decifrar o ato de feitura. Neste sentido, Sontag defende o uso de um vocabulário descritivo (não normativo) que se torne vocabulário capaz de dizer as formas: “O que é necessário é um vocabulário – descritivo em vez de prescritivo – para as formas. A melhor crítica, e que é incomum, é a deste tipo que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas da forma.”²⁵ (2009, p. 12). Sontag intui que a tendência interpretativa é para o vocabulário prescritivo e menos para o descritivo. Ora, essa tendência tem origem na própria *mimesis* enquanto regra para a fabricação das obras. Se fragmentamos o estilo em forma e conteúdo é porque estamos, no fundo, sob a mesma lei

²⁴ “What is needed, first, is more attention to the form in art. If excessive stress on content provokes the arrogance of interpretation, more extended and more thorough descriptions of form would silence.”

²⁵ “What is needed is a vocabulary – a descriptive, rather than prescriptive, vocabulary – for forms. The best criticism, and it is uncommon, is of this sort that dissolves considerations of content into those of form.”

que o artista, e o crítico torna-se mais um juiz frio e racional do processo de feitura do que alguém com uma sensibilidade capaz de perceber a obra para além das conceptualizações abstratas que pretendem falar sobre o seu processo. A saída, para Sontag, seria uma maior atenção à forma e um vocabulário descritivo capaz de falar sobre ela. Mas Sontag está ainda dentro da dicotomia do estilo abstrato, e por isso, ainda com um vocabulário que remete mais à feitura da obra do que à sua experiência. Ou seja, Sontag escolhe desse processo um conceito - o de forma – para tentar apelar a uma experiência da obra como unidade que já não exige justificação. Neste sentido, podemos dizer que Sontag já se aproxima de uma recuperação do sentido material do estilo, embora com uma solução que ainda a faz cair novamente nas malhas do problema que pretende solucionar, na dicotomia metafísica do estilo. A sua veemente demarcação da tendência interpretativa é o mais claro sintoma da natureza do seu posicionamento formalista. Ou seja, se combato a proliferação das arrogâncias interpretativas da obra de arte, então só me resta apelar com mais força a uma vivência menos conteudística e mais formal das obras de arte.

Com o seu posicionamento formalista, a autora acaba por inverter a mesma lógica dicotómica de onde pretende sair. Ao mesmo tempo, vai dando todas as pistas para uma experiência material do estilo da obra de arte, mas, ainda dentro de uma nova prescrição metafísica no ato de feitura, como fica claro na seguinte afirmação: “através de uma obra de arte cuja superfície é tão unificada e limpa, em que o seu ímpeto é tão rápido, em que a sua entrega é tão direta que a obra pode ser...apenas o que é.²⁶” (2009, p. 11). A autora pretende que o artista faça uma obra onde a superfície se torne mais “una e clara”, que se dê de uma forma mais direta para se tornar apenas aquilo que ela é.

O sentido material do estilo já não é, de todo, prescritivo – ou seja, não apela à forma ou ao conteúdo. Ao olharmos para o estilo como um todo em vez de o abstrairmos nos conceitos dicotómicos de forma e conteúdo, a leitura interpretativa não fica interdita, ela torna-se, simplesmente, potencial. Essa tendência que Sontag deseja combater não é de todo eliminável, uma vez que nem todas as obras possuem a capacidade de se entregarem como unidade à nossa experiência, nem todo o crítico possui a sensibilidade necessária para captar e traduzir a presença dessa materialidade estilística da obra.

²⁶ “Ideally, it is possible to elude the interpreters in another way, by making works of art whose surface is so unified and clean whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be...just what it is.”

Ao pensarmos no estilo material, a obra deixa de ser captável por conceitos de estilo, ela torna-se uma presença misteriosa e estranha onde se confundem forma e conteúdo, onde esses elementos podem ainda estar presentes, mas abraçados por um trabalho material concreto que o artista fez na sua matéria. Como em cima referi, o estilo tem a particularidade de nos suscitar pensamento, ao mesmo tempo, que se entrega à nossa sensibilidade. Isto quer dizer que o estilo está envolto neste paradoxo, numa confusão interna que, ora nos revela um lado racional e intencional do artista, ora nos apresenta realidades sensíveis e plásticas, que proliferam no movimento racional da obra, ora para o vestir de força sensível, ora para jogar com a sua própria racionalidade.

As dicotomias que nascem do estilo abstrato foram analisadas por Filipe Martins, que, ao ensaiar a oposição dicotômica entre formalismo e realismo, identifica-a como uma falsa oposição, afirmando: “Um dos grandes equívocos da teoria da arte passará, porventura, por adereçar essa autenticidade estética de forma unilateral, isto é, assumir uma postura exclusivamente realista ou formalista²⁷.” (Martins, 2018, p. 27). Talvez esta posição já demonstre a necessidade de superar as visões dicotômicas do estilo e uma aproximação à recuperação do sentido material do estilo porquanto este contenha, dentro de si, os paradoxos inerentes às duas visões estilísticas da obra de arte. Neste sentido, Filipe Martins apela a uma síntese que dissolva as dicotomias entre formalismo e realismo: “Para que essa riqueza estética possa ser compreendida em toda a sua diversidade, seria talvez conveniente propor uma síntese fenomenológica entre o realismo e o formalismo. É o que nos sugere, desde logo, a complexidade concetual da forma estética e a sua cumplicidade com o real²⁸.” (Martins, 2018, p. 27). A riqueza e a pluralidade que as visões dicotômicas acabam por dissolver são uma consequência da reprodução de uma leitura abstrata do estilo. Assim, torna-se necessário abraçar a dimensão paradoxal genética das imagens ao vermos a obra no seu movimento interior, evitando leituras que se baseiem em conceitos exteriores ao movimento próprio da obra.

Este paradoxo inerente ao estilo material da obra está próximo daquilo que pretendemos investigar neste ponto da reflexão, a vocação do cinema como movimento

²⁷ “Perhaps one of the great misconceptions of the art theory is to pursue this aesthetic authenticity unilaterally, that is, to assume an exclusively realistic or formalist stance.”

²⁸ “In order for this aesthetic landscape to be understood in all its diversity, it might be convenient to propose a phenomenological synthesis between realism and formalism. This is suggested, from the start, by the conceptual complexity of aesthetic form and its complicity with the real.”

interior. O estilo material é movimento interior, se pensarmos neste movimento interior da obra como este movimento paradoxal que torna a obra numa mónada, numa totalidade em si mesma, autónoma, desligada do artista e do espectador. O artista começa a aproximar-se mais da sua matéria de trabalho, não para lhe dar formas segundo regras de imitação, que pretendem categorizar a obra, mas para ter um ganho de liberdade. Se as obras que se fazem segundo normas rígidas e por isso, sem grande proximidade entre artista e matéria, ficam mais submetidas a transcendências que impõem movimentos na obra, quando o artista começa a trabalhar para o estilo material da sua obra, ele dirige mais a sua atenção e escuta para as qualidades e possibilidades materiais que surgem no seu processo de criação, trabalhando assim os seus movimentos interiores, como se pretendesse revelar também uma certa interioridade da matéria, um movimento autónomo, uma alma. Neste sentido, já nos aproximamos do estilo material do cinema de Bresson e como ele se traduz nesse movimento interior que está já na própria matéria cinematográfica na qual ele trabalha e dá forma.

Progredindo num sentido de maior clarificação de como Robert Bresson recupera o sentido material do estilo, e como este se torna num movimento interior do próprio filme, assumirei que, em Bresson, antes do artista existe um artesão. Só a presença do artesão dentro do artista poderá recuperar o sentido material do estilo da obra de arte.

PARTE II

De um movimento interior ao outro

Traduzir o vento invisível pela água que ele esculpe ao passar.

Robert Bresson, in *Notas Sobre o Cinematógrafo*

CAPÍTULO QUATRO: O MOVIMENTO INTERIOR É A VIDA DO FILME

Entrando mais diretamente na estilística de Bresson, torna-se necessário analisar o ponto que o diferencia dos estilos cinematográficos que o precederam. O ponto que me parece mais fundamental e que se tornou a pedra de toque de todo o seu edifício estético é a sua rejeição de tudo aquilo que o cinema teria absorvido até então do teatro.

No meu entender, é precisamente esta purga estilística de toda a contaminação formal vinda do teatro que faz com que Bresson se aproxime de uma nova forma de fazer cinema profundamente materialista:

O CINEMA procura a expressão imediata e definitiva através da mimica, dos gestos, da entoação. Este sistema exclui necessariamente a expressão por contactos e trocas de imagens e sons, bem como as transformações que daí resultam. (Bresson, 2000, p. 42)

Quando Bresson se refere a “Cinema”, fala de uma arte cinematográfica tradicional, que desde sempre se baseou no teatro. Bresson opõe ao “Cinema” o “Cinematógrafo”, o seu estilo próprio. Ao afastar o cinematógrafo das técnicas do teatro, Bresson eleva a arte do cinema a um novo patamar da sua capacidade expressiva; o cinema deixa de ser o meio físico que reproduz a lógica representativa do teatro e ganha um novo poder criativo que até então teria sido abafado pelos vícios da *mise-en-scène* teatral. Neste sentido, Bresson afirma:

Duas espécies de filmes: os que empregam os meios do teatro (actores, encenação, etc.) e se servem da câmara para *reproduzir*; aqueles que utilizam os meios do cinematógrafo e se servem da câmara para *criar*. (2000, p. 17).

Nesta sua nota é possível sintetizar como Bresson demarca o cinematógrafo do cinema tradicional. Tudo reside na forma como o cineasta se serve da câmara: se se serve dela como um simples meio para captar atores que representam uma história, então reproduz a arte teatral dentro dos meios do cinema; se se serve dela “para escrever”, então será obrigado a criar. É nesta diferença entre reprodução e criação que reside a essência da sua estilística.

Bresson veio mostrar que o cinema nunca teria conseguido agarrar a sua essência criativa, por nunca ter deixado de fazer o mesmo uso viciado da câmara de filmar – isto é, para a reprodução. Até então, as pessoas iriam ao cinema para ver teatro, porque seria a arte mais familiar, daí o interesse do cinema em imitar uma arte mais conhecida do público para garantir a sua sobrevivência através de uma tendência mais natural do público pela procura da representação teatral de histórias sob a forma familiar do teatro. O cinema sempre foi percebido como uma espécie de superfetação tardia do teatro e nunca como meio de criação com as suas formas de expressão autónomas. Ao investir nesta rutura, Bresson veio oferecer ao cinema um novo mundo que lhe era desconhecido; um mundo (desconhecido) que já não é mera reprodução numa tela de cinema, mas que nasce de uma capacidade de criar. Mas a pergunta importante é: como se deixa de usar a câmara para *reproduzir* e se começa a usá-la para *criar*? A resposta mais simples será: através da criação de laços entre imagens e sons, e das transformações resultantes das suas trocas. É este colocar em relação entre imagens e sons que irá formar o filme como uma comunidade estética das imagens e dos sons.

Se o cineasta deixa de fazer uso da câmara para captar e reproduzir as representações teatrais, ele terá de a usar como o escritor usa a sua caneta. Desta forma, a *câmara-stylo*, sobre a qual Astruc escreveu, ganha em Bresson uma realidade efetiva. O cinema como uma escrita é o cinema que se recusa a usar a câmara como meio de reprodução. Assim, Bresson complementa esta associação do cinematógrafo como escritura, ao afirmar: “Filme de cinematógrafo, onde as imagens, como as palavras do dicionário, não têm poder nem valor senão pelas suas posição e relação” (2000, p. 21). Foge-se da representação teatral quando a câmara consegue transformar as imagens e os sons em signos autónomos, cujo significado será obtido pela forma como se irão relacionar nos movimentos que o realizador e a montagem lhes imprimir. Desta forma, este modo de fazer cinema enquanto escrita do cinematógrafo, inaugura uma nova forma de experimentar o próprio cinema: “Cinematógrafo: nova maneira de escrever, logo de sentir” (Bresson, 2000, p. 36). Essa sensação só é sentida quando as imagens são colocadas em relação e o seu movimento é visto como um todo, onde as imagens não têm valor isoladamente.

Assim, a própria montagem, que antes estaria submetida aos ritmos teatrais, passa a ser usada para dar uma cadência rítmica a estas relações entre imagens e sons. A montagem passa a ser um instrumento musical, mais perto da sucessão rítmica de notas musicais do que meio para evidenciar os movimentos teatrais dos atores. Só quando se consegue anular a

carga do movimento próprio do teatro na tela de cinema é que a força estética do filme nos consegue tocar pela materialidade que a compõe e não pelos movimentos gestuais e dialógicos que advêm do teatro.

Ao longo das suas *Notas*, Bresson insiste nesta dimensão relacional estética que o cinema necessita para deixar de estar condenado a ser uma sombra do teatro. É a uma nova forma de expressão que o cinematógrafo dá origem:

Filme de cinematógrafo, onde a expressão se obtém por relações de imagens e de sons – e não por uma mímica, gestos e entoações de voz (de actores ou de não-actores). Que não analisa nem explica. Que *recompõe*. (Bresson, 2000, p. 20).

A expressão deixa de ser aquela representada pelos atores, pelos seus movimentos dramatizados que imitam a vida para ser uma expressão que advém de uma comunidade estética criada na tela, através dos laços que o realizador estabeleceu entre os signos que filmou.

Esta comunidade estética só se torna uma realidade quando os movimentos do teatro são neutralizados. Para o cinema baseado no teatro, o movimento interior está reduzido ao interior subjetivo das personagens, à sua vida interior psicológica. Porém, se tudo se focar na presença do ator, este interior torna-se um falso interior, uma vez que o ator se esforça para criar um duplo, além de si mesmo, que só pode dar origem ao simulacro de uma interioridade que não é a sua. O cinematógrafo procura o movimento contrário ao do teatro, procura a preservação de um movimento interior que não se reduz ao dos atores, sendo um movimento interior fílmico, uma cadência pulsante de imagens e sons, que se vão encontrando e transformando a atmosfera total do filme.

A comunidade estética das imagens e dos sons é a vida interior do próprio filme, pois a comunicação não se reduzirá aos interiores psicológicos das personagens, ela é estabelecida ao nível de todos os elementos estéticos. São estes que comunicam entre si, mesmo antes da comunicação humana. Como o drama tradicional reduziu o meio cinematográfico a um movimento das vivências humanas, esta comunidade estética viva sempre esteve secundarizada. Bresson compreendeu que seria preciso sacrificar a naturalidade do movimento do drama e o psychologismo inerente à expressividade do ator para que esta vida interior do filme pudesse ser colocada em evidência. Assim, compreendemos a preocupação

de Bresson quando define o próprio cinema como movimento interior, uma vez que a sua intenção seria restituir a vida que faltava às imagens, e como esta vitalidade fílmica acaba por conseguir traduzir o próprio interior humano.

No cinematógrafo, um dos elementos mais fundamentais para a preservação da vida do filme é o modelo. Bresson neutraliza o movimento de exteriorização do ator com a presença daquilo a que chamou “modelo”. Ao contrário dos movimentos exteriores do ator, o modelo inverte o sentido do movimento do teatro, através de uma neutralização dos seus movimentos, que, para Bresson, preservavam a sua verdade interior. Neste sentido, Bresson escreveu algumas notas que ajudam a compreender a natureza dos modelos: “Modelos: Movimento de fora para dentro. (Actores: movimento de dentro para fora)” (2000, p. 16). O movimento de modelo deve ser contido, mecanizado, sempre com uma base de inexpressividade, e neste sentido, opõem-se aos movimentos de exteriorização do ator.

Bresson acreditava que os seus modelos teriam a capacidade de revelar a verdade interior, quando a naturalidade dos movimentos do teatro se apagava: “[...] utilizar modelos, vindos da própria vida. SER (modelos) em vez de PARECER (actores).” (2000, p. 16). O modelo não projeta, não cria uma personagem-simulacro vinda de si; ele permanece ele mesmo, dentro de si, oferecendo todo o seu corpo, todo o seu movimento mínimo às ordens do realizador e à câmara. Neste sentido, Bresson afirma:

Por mecânico eu entendo, como disse antes, palavras e gestos. Porque eu digo aos meus atores para falarem e se moverem mecanicamente. Eu uso estes gestos e palavras – que eles não interpretam – para desenhar a partir deles aquilo que eu quero que apareça no ecrã.²⁹ (Bresson, 1972, p. 91)

Nesta afirmação, Bresson sintetiza a razão pela qual rejeita os atores e os troca por modelos. O seu passado como pintor também terá sido uma forte influência nesta mudança estilística. Os seus modelos não interpretam os seus movimentos precisamente para que se preserve neles uma qualidade pictórica. Tal como Bresson afirma, o realizador pretende controlar a forma como eles aparecem no ecrã. No cinematógrafo tudo está dobrado à forma, e os atores não são exceção. À afirmação supracitada de Bresson, o seu entrevistador Charles

²⁹ “By mechanical I mean, as I said before, words and gestures. Because I tell my actors to speak and move mechanically. For I am using these gestures and words – which they do not interpret – to draw out of them what I want to appear on screen.”

Thomas Samuels responde: “Para você, o não ator é matéria-prima – como tinta.”, Bresson responde: “Mas matéria-prima preciosa.³⁰” (Bresson, 1972). Ora, matéria-prima é um termo que remete já para uma dimensão material, e o modelo é essa presença física concreta, quase movida totalmente pelo realizador, mas que nos interstícios dos seus movimentos, aparentemente manipulados, algo mais emana de si. Podemos dizer que o modelo é uma estatua viva: por um lado, os seus movimentos parecem totalmente dominados por uma força exterior; há uma dimensão do seu corpo que é esculpida pelo realizador, uma vez que o modelo se torna uma espécie de bloco de pedra, que o realizador vai dando forma; por outro, os seus movimentos mecânicos vão dar origem a uma expressão de vida, que não é contaminada pelas interioridades subjetivas dos atores. O mistério do modelo é esse: a sua capacidade de fazer, por si, aparecer uma sensação de presença espiritual.

No cinematógrafo o ator é desconstruído até ficar quase irreconhecível. Para Bresson, o ator é incapaz de preservar em si o mistério essencial que o realizador procura dar a sentir. Se o modelo está - e este estar é pleno de força ontológica – o ator não pode estar aí, incrustado no mundo e na câmara, uma vez que ele pretende escapar de si mesmo, e neste exercício ele perde tudo, o corpo e a alma. Como foi citado antes, para Bresson, os modelos são, ao contrário dos atores, que não conseguem ser: “Cenários e atores não são reais.³¹” (Bresson, 1972).

Se Bresson afirmou que os modelos são controlados para criar a forma como as coisas aparecem no ecrã, então, a sua forma fílmica não se baseará em imagens isoladas, mas na forma como essas imagens se encontram umas ao lado das outras. O modelo é transformado em matéria fílmica, num elemento estético em igualdade com todos os demais, pois só assim a unidade do filme ganha verdadeira força. A presença do modelo garante que esta unidade do filme não se fragmente em partes desligadas do todo, onde a performance do ator se sobreporia aos restantes elementos.

Se, por um lado, o cinematógrafo pretende captar o movimento interior, o teatro busca o movimento exterior. O cineasta trabalha com o movimento interior quando começa a usar a câmara de filmar para criar, até então apenas trabalharia com os movimentos exteriores, que teria herdado, tacitamente, do teatro:

³⁰ “For you, the non-actor is raw material – like paint”; “But precious raw material.”

³¹ “Sets and actors are not real.”

Quando filmas atores a interpretar uma peça, a câmara reproduz a cena, ela não cria a cena. Na medida em que o teatro é, portanto, uma arte exterior e decorativa – o que não é um insulto na minha cabeça – o objetivo contrastante ou finalidade do cinema é retratar a interioridade, intimidade, isolamento. Em outras palavras, as profundezas mais interiores.³² (Bresson. 1983b)

Bresson rejeita tudo o que advenha do teatro precisamente por essa tendência imediata para se fazer presente que o teatro carrega. O teatro vive da exteriorização, e por possuir este tipo de movimento, torna-se o antípoda da visão bressoniana do cinema, que é feito de movimentos interiores. Assim, tendo em conta este contraponto entre dois tipos de movimentos distintos: os do teatro, que se querem exteriorizar; e os do cinematógrafo, que se querem interiorizar, temos uma percepção mais concreta da forma como Bresson pensou a essência do cinematógrafo, e como o objetivo deste é encontrar as profundidades interiores.

Bresson cria uma estética focada nessa finalidade e toda a sua obra é trabalhada para conseguir chegar a essa interioridade. Para o realizador, esta dimensão interior só poderá ser alcançada por uma lógica formal de eliminação, neste sentido, Bresson afirma: “Até onde consigo, eu elimino qualquer coisa que possa distrair do drama interior. Para mim, o cinema é uma exploração do interior.³³” (como citado em Schrader, 1972, p.65). Assim, o drama representado pelo teatro, ao expressar-se através de movimentos exteriores distrai o espectador dos movimentos mais interiores, que só se tornam visíveis quando a forma do filme consegue neutralizar todos os elementos que na imagem tendem a uma proeminência em relação aos restantes elementos. A imagem cinematográfica deve neutralizar todos os relevos excessivos que pertencem aos movimentos do teatro.

Para melhor expor esta dicotomia através da qual Bresson criou a sua forma estética particular, focar-me-ei numa entrevista dada a Bert Cardullo, onde Bresson sintetiza a sua visão sobre a necessidade da separação entre o cinema e o teatro. Bresson começa por

³² “When you film actors performing a play, the camera reproduces the scene, it doesn’t create that scene. To the degree that theater is thus an external and decorative art – which is not an insult in my mind – the contrasting aim or goal of cinema is to depict interiority, intimacy, isolation. In other words, the innermost depths.”

³³ “As far as I can I eliminate anything which may distract from the interior drama. For me, the cinema is an exploration within.”

afirmar que o cinema sofre de um problema genético, uma vez que nasceu contaminado por uma linguagem que não lhe pertence:

Deixa-me começar por dizer que eu penso que o cinema está mal orientado, que tem a sua linguagem própria, os seus meios próprios, e que tem sido errado desde o seu nascimento. Isso quer dizer, está a tentar expressar-se a si mesmo usando instrumentos que são os do teatro. [...] Eu acredito na linguagem muito especial do cinema, e eu penso que, uma vez que comesas a tentar expressar algo através de mímica, através de gestos, através de palavras e qualidades vocais, já não podes ter mais cinema. Isso torna-se teatro filmado.³⁴ (Bresson, 1983a)

Bresson demarca-se do teatro para caminhar na direção de uma linguagem própria do cinema. Para alcançar esta linguagem própria, o cinema deve afastar-se de uma estética centrada no ator e nos movimentos de exteriorização. O ator de teatro é um núcleo formal, cujos movimentos de exteriorização apelam a uma focalização imediata da atenção do espectador sobre si mesmo, tendo como consequência uma perda irreparável das qualidades formais próprias do cinema. O ator é um buraco negro da atenção, que com um poder magnético infinito, consegue concentrar na sua imagem toda a atenção. Ao chamar a atenção para si mesmo, através de gestos, mímicas e entoações, o ator acaba por dissolver toda a potência imagética e sensível que o cinema tem a capacidade de veicular: “Imagens que conduzem o olhar. MAS O JOGO DO ACTOR DESENCAMINHA OS OLHOS” (Bresson, 2000, p. 49). Ora, devem ser as imagens a requerer o olhar e a guiá-lo, uma vez que o jogo do ator, os seus movimentos de exteriorização acabam por provocar desvios que retiram a atenção dos movimentos mais essenciais para uma experiência mais plena do filme. Como referi anteriormente, a utilização do modelo vem reverter esta lógica de um movimento exterior, e por ele, o cinema consegue preservar a sua potência estética particular.

Assim, percebemos a razão pela qual Bresson insiste na defesa de um cinema que se foque apenas no movimento interior, uma vez que apenas quando o cinema conquista o movimento interior, ele se conquista a si mesmo. De alguma forma, quando o cinema

³⁴ “Let me begin by saying that I think the cinema is misguided, that is has its own language, its own means, and that it has gone wrong since its birth. That is to say, it’s trying to express itself by using tools that are those of the theater. [...] I believe in the very special language of cinema, and I think that, once you try to express something through mimicry, through gestures, through words and vocal qualities, you can no longer have cinema. It becomes filmed theater.”

consegue conquistar a sua essência, ele conquista o movimento interior que lhe é próprio, a sua alma. O cinema como teatro filmado seria um cinema que ainda não teria encontrado a sua alma, uma vez que viveria com uma alma emprestada do teatro.

Bresson procura a vida do cinema, e esta não poderá estar concentrada em imagens isoladas³⁵, que lhe queiram forçar uma vitalidade que não esteja já nas próprias imagens. A vida do filme não será dada pela presença do ator, pela lógica da encenação herdada do teatro, mas por uma combinação entre imagens e sons. Desta forma, o estilo cinematográfico será construído pelo cineasta, que, para Bresson, já não *coloca em cena*, mas *coloca em ordem*: “[...] ele chamou a si mesmo, não um *metteur en scène*, o termo francês comum para “diretor,” mas um *metteur en ordre*,” ou “aquele que põe as coisas em ordem.”³⁶ (Cardullo, 2009, p. xvii). É a combinação entre os vários elementos estéticos que fará nascer o filme, que o tornará algo vivo. Esta relação entre imagens e sons, quando organizada da forma ideal e necessária, dará vida ao movimento interior do próprio filme, e por consequência, à própria vida interior das personagens.

As imagens e os sons formam uma comunidade estética própria. O papel do realizador não é ilustrar histórias, fazendo da imagem um elemento retórico. O cinema tradicional tornava o ator o centro de atenção do espectador, ficando a imagem em si mesma submissa aos seus movimentos. O ator queria fazer-se presente, tal como no teatro, puxando a atenção para os seus movimentos para dizer “eu esto vivo”, “eu sou a presença”, “eu sou a peça”. Porém, Bresson percebeu que os movimentos de exteriorização dissolviam as potencialidades estéticas e plásticas da própria imagem, e, com isso, apagavam a vida interior do filme. Os movimentos interiores não se deixam mostrar pela lógica de exteriorização do teatro, mas tornam-se sensíveis quando o realizador trabalha com as imagens para lhes dar uma carne. O que lhes dá a carne não é uma qualidade fotográfica: uma certa luz, um ângulo inusitado ou uma determinada coloração; muito menos os movimentos histriónicos dos

³⁵ Neste ponto, a proximidade que o cinema tem com a fotografia também se torna um factor problemático no que toca à apropriação do cinema do seu movimento próprio. Se o teatro filmado pretende captar a atenção do espectador pela excessividade dos movimentos que o actor produz na cena, a fotografia impõe a atenção do espectador para as qualidades imagéticas e, por isso, de alguma forma, como o teatro, para uma dimensão exterior ao drama interior.

³⁶ “[...] he called himself, not a *metteur en scène*, the ordinary French term for “director,” but *metteur en ordre*,” or “one who puts things in order.”

atores. A carne da imagem é dada pelas outras imagens e pelos sons, que, como átomos, se agregam e transferem energia entre si.

O estilo de Bresson está empenhado em vitalizar as imagens através das trocas que elas fazem entre si. Neste sentido, o realizador está ciente de que o seu estilo dá origem à vida do filme. Esta ideia fica clara com a seguinte nota:

As trocas que se produzem entre imagem e imagem, entre som e som, entre imagens e sons dão às pessoas e aos objectos do teu filme a vida cinematográfica, e por um fenómeno subtil unificam a tua composição. (Bresson, 2000, p. 49)

Nesta nota fica claro o quanto estas trocas entre a comunidade estética que compõe o filme lhe fornecem uma vida própria. Mas mais do que isso, o autor afirma que essas relações estabelecidas dão a vida cinematográfica aos objetos e pessoas. Neste ponto, aproximamo-nos mais da questão que aqui se pretende explorar: como os movimentos interiores do filme se conjugam com os movimentos interiores das personagens. Na nota de Bresson está já a ideia de que os dois movimentos interiores se entrelaçam entre si, isto é, a vida interna do filme, composta pelas relações que aí são estabelecidas tornam visíveis os movimentos interiores das personagens e dos próprios objetos.

Esta vida do filme só é conseguida quando as imagens deixam de estar submetidas à representação teatral e deixam de ser vistas isoladamente. Todos os elementos devem ser combinados em igualdade por um processo de neutralização, para que esta vida interior do filme se revele:

[...] ele tem de expressar não através de imagens “falantes” sozinhas, mas através das suas relações umas com as outras, que não é de tudo a mesma coisa. Este é também o caso do pintor, que não usa as cores por si mesmas, mas na sua correlação com as outras. O azul é azul em si mesmo, mas ao lado do verde, vermelho ou amarelo, já não é o mesmo azul: ele muda. O objetivo de um filme deve ser apenas tal correlação de imagens. Tu tiras duas imagens, e cada uma delas é neutra; mas de repente, ao lado uma da outra, elas vibram à medida que um novo tipo de vida entra nelas. E não é realmente a vida da história ou dos personagens; é a vida do filme.³⁷
(Bresson, 1983a)

³⁷ “[...] it has to express not through “talking” images alone, but through their relationship to one another, which is not the same thing at all. This is also the case for a painter, who does not use colors by themselves but in their

A comparação com a pintura aproxima a sua forma de fazer cinema a um trabalho com uma forte base materialista. O realizador deixa de ser encenador, cujas imagens transparecem em bruto a estética do teatro e torna-se um minucioso combinador de imagens e sons. Se no teatro filmado o papel do realizador era captar os movimentos exteriores e combinar as cenas através da montagem para dar um sentido ao filme, imperando a lógica narrativa; no cinematógrafo, o realizador é o centro ativo que dará estrutura ao filme, através de um trabalho que se aproxima da materialidade artesanal. É o seu olhar, combinado com a sua mão que, cirurgicamente, operam as combinações entre os elementos estéticos que irá colocar em relação.: “Olha como o pintor. O pintor cria ao olhar” (Bresson, 2000, p. 113) O seu gesto criativo é artesanal e operático, lidando com as imagens como coisas vivas. A combinação certa fará surgir não uma peça de teatro que foi transposta para a película, mas a vida da própria película e de tudo aquilo que nela aparece. É neste sentido que Bresson usa a montagem, como elemento unificador e vivificador das imagens: “Montagem. Passagem de imagens mortas a imagens vivas. Tudo refloresce” (Bresson, 2000, p. 78).

A expressão “a vida do *filme*” remete já para a posição ambígua que existe entre os dois tipos de movimentos interiores, uma vez que a vida do filme não se separa da vida daquilo que nele aparece. Não é a história ou as personagens que, por si mesmos, dão a vida ao filme; não basta a voz viva de um ator ou os seus movimentos em direção a um objetivo desejado para nos fazer sentir que algo vivo se apresenta aos nossos olhos, a não ser que reduzamos a vida à forma humana de agir, ao seu processo de exteriorização. Para Bresson, a vida esconde-se no interior e não se deixa mostrar sem ser no mistério que lhe é próprio. Um filme nunca se deve impor ao espectador, ele deve florescer perante o seu olhar.

correlation to each other. Blue is blue in itself, but next to green, red or yellow, it is not the same blue anymore: it changes. The aim of a film should be just such a correlation of imagens. You take two images, and each other of them is neutral; but all of a sudden, next to each other, they vibrate as a new kind of life enters them. And it's not really the life of the story or of the characters; it's the life of the *film*.”

CAPÍTULO CINCO: O ESTILO DE ROBERT BRESSON – ENTRE O MATERIALISMO E O ESPIRITUALISMO

Antes de poder aprofundar a minha análise de forma mais concreta, entre a relação que existe entre a materialidade fílmica de Bresson e as manifestações da transcendência, importa fazer uma retrospectiva histórica das mais importantes interpretações sobre o seu cinema.

Se tivermos em conta a biografia do realizador, as suas crenças, inspirações morais e religiosas, facilmente tendemos a explicar as presenças espirituais no seu cinema por essas vivências subjetivas. Certamente estas não podem ser excluídas como importantes fontes de inspiração para o desenvolvimento daquilo que o seu estilo possui de transcendente; porém, é necessário olhar para o seu estilo, antes de tudo, como elemento material. Bresson esculpe a forma fílmica como um escultor trabalha no seu bloco de pedra, desta forma, a estátua será o resultado de um trabalho na matéria concreta. A parte misteriosa reside na forma como a estátua, enquanto realidade exterior visível, consegue manifestar realidades interiores invisíveis.

James Quandt reflete sobre esta tendência dos teóricos para uma explicação transcendentalista do cinema de Bresson, afirmando: “Por causa dos seus temas “espirituais” e uma estética monástica, das suas influências jansenistas, e a amiúde misteriosa, qualidade etérea da sua imagética, Bresson tem sido, há muito tempo, identificado como um cineasta “transcendental”³⁸. (1998, p. 9). Se é verdade que todas estas dimensões são presenças indiscutíveis no seu cinema, elas são, de alguma forma, exteriores à materialidade estilística: o espiritual enquanto temática; a solidão e confinamento das personagens; o jansenismo do realizador. Porém, o mistério que se torna qualidade imagética já parece um elemento não tão exterior, mas mais intrínseco à materialidade do próprio filme. Este mistério já é o resultado, não de uma dimensão representativa do filme, mas de um movimento mais profundo cuja representação, por si só, não consegue transmitir na sua pureza. O mistério é o resultado de uma presença interior no filme, que se revela menos pelas qualidades narrativas do que pela harmonia conseguida nas combinações entre as imagens e os sons, que fazem nascer o movimento interior do filme.

³⁸ “Because of his “spiritual” subjects and monastic aesthetic, his Jansenist influences, and the often mysterious, ethereal quality of his imagery, Bresson has long been identified as a “transcendental” filmmaker.”

1. A interpretação dialética de André Bazin

O crítico francês André Bazin escreveu um ensaio crítico sobre o filme *Journal D'un Curé de Campagne* (1951), onde analisou as características estilísticas de Bresson. O crítico francês, ao longo do seu ensaio, mostra como identificou a concretude profunda do estilo do cineasta, ao iniciar o seu ensaio com as seguintes palavras:

Se o Journal d'un curé de champagne impõem-se como uma obra-prima com uma evidência quase física, se toca o "crítico", como muitos espectadores ingênuos, é antes de tudo porque atinge a sensibilidade, nas formas provavelmente mais elevadas de uma sensibilidade inteiramente espiritual, portanto, mais o coração do que a inteligência. (1991, p. 105)

Bazin revela que a experiência de um filme de Bresson transmite uma sensação inequívoca de concretude, uma vez que o filme não exige tanto da inteligência – ou não a coloca como centro – mas entrega-se de uma forma mais direta à sensibilidade do espectador. Talvez porque o filme não se explique ao cérebro, mas antes se abra ao olhar como um movimento florescente, onde a nossa expectativa e vontade de compreensão em nada interferem nesse seu movimento natural interno.

Para reforçar essa natureza concreta do filme, Bazin interpreta a realidade fragmentada e os pequenos detalhes como uma opção formal que quebra a aparente face límpida do filme. Em relação a todos esses elementos microscópicos, Bazin afirma:

[...] eles estão ali por sua indiferença e sua perfeita situação de "alheios", como o grão de areia na máquina para prender o mecanismo. Se o arbitrário da escolha deles parece uma abstração, é então a do concreto integral; ela arranha a imagem para denunciar a transparência como uma poeira de diamante. É a impureza em estado puro. (1991, p.110)

"Impureza em estado puro" é uma expressão que revela já a paradoxalidade do cinema bressoniano, onde a aparência demasiado pura da imagem, que parece depurada de contaminações demasiado materiais e viscerais, se revela altamente concreta. A superfície é, aparentemente, demasiado lisa, mas estes elementos vêm arranhar essa lisura e dar-lhe um

relevo, que já não é aquele com base no teatro, mas um relevo que emana da vida interna do próprio filme³⁹.

Ainda investindo nesta leitura materialista do estilo de Bresson, Bazin vê o uso do rosto em Bresson como forma de dar carne ao filme:

Como Dreyer, Bresson se apegou às qualidades mais carnis do “rosto”, e continua, agora sobre as especificidades do modelo bressoniano: “que, justamente na medida em que ele não interpreta, não é a marca privilegiada do ser, o rastro mais legível da alma; nada no rosto escapa à dignidade de signo. (Bazin, 1991, p. 112)

Se o uso do rosto é uma estratégia que pretende remeter o olhar para a alma, antes de tudo, em Bresson, a inexpressividade do rosto do modelo torna-o um ecrã, na medida em que, como aponta Bazin, tudo o que o rosto espelha na sua superfície é signo. A materialidade intensifica-se quando essa inexpressividade aumenta o potencial imagético e estético do filme; é a vida do filme, os seus elementos estéticos vivos que caminham na superfície do rosto, que é “reduzido a epiderme” (Bazin, 1991, p. 115). Já não são exteriorizações vindas do paroxismo teatral, onde o rosto tinha a função de tornar mais transparente os transbordamentos psicológicos do ator.

Bazin, aprofunda mais o sentido material do estilo de Bresson quando afirma:

Sem dúvida, seu fraseado literário, deliberadamente frisado, pode ser visto como uma pesquisa de estilização artística, o próprio contrário do realismo, pois a “realidade” não é aqui o conteúdo descritivo moral ou intelectual do texto, e sim o próprio texto ou, mais precisamente, seu estilo. (1991, p. 115)

Neste ponto, Bazin reflete sobre a presença das palavras no filme, afirmando que elas são “realidade bruta” (1991, p. 115). Bresson não prioriza o sentido de realismo que existe no retrato de uma realidade que as palavras possam conter - como acontece no cinema tradicional -, no seu cinema, a realidade é a das próprias palavras. É o modelo quem garante que as palavras possam manter a sua realidade bruta. Se o rosto dos modelos se transforma

³⁹ Estas pequenas realidades que Bresson coloca nos seus filmes, vão ser fulcrais, mais à frente na reflexão, para pensarmos a relação que existe entre os movimentos interiores do filme e os movimentos da alma.

em superfície que reflete os signos, as próprias palavras, brancas e cruas, transformam-se nos signos que os corpos dos modelos recebem na sua superfície.

A interpretação de Bazin, embora insista nas características materiais do estilo de Bresson, acaba por dar um salto interpretativo para as questões temáticas religiosas, embora pareça demarcar duas dimensões do filme:

Assim, provavelmente pela primeira vez, o cinema nos oferece não somente um filme cujos únicos acontecimentos verdadeiros, cujos únicos movimentos sensíveis são os da vida interior, porém, mais ainda, uma dramaturgia nova, especificamente religiosa, ou melhor, teológica: uma fenomenologia da Salvação e da Graça. (1991, p. 115)

Esta afirmação do crítico separa já duas dimensões: por um lado, os acontecimentos são os movimentos sensíveis da vida interior; por outro, a narrativa - do filme em questão - remete para uma analogia religiosa, através de “analogias cristológicas” (cf. Bazin, 1991, p. 114). Bazin consegue separar a materialidade estilística que identifica em Bresson da realidade narrativa, onde as analogias cristãs são mais evidentes. Porém, a sua afirmação traz já a cisão mais significativa, separando as duas dimensões distintas em que o filme trabalha.

A dimensão epidérmica escultural dos modelos contrasta com a realidade bruta da própria palavra, porém, ambas as dimensões se desdobram para uma finalidade comum, a alma:

Todos dizem a mesma coisa e a própria disparidade da expressão, da matéria, do estilo deles, a espécie de indiferença que rege as relações do intérprete e do texto, da fala e dos rostos, é a garantia mais certa da profunda cumplicidade deles: a linguagem que não pode ser a dos lábios é, necessariamente, a da alma. (Bazin, 1991, p. 115)

A interpretação dialética de Bazin possui imensa precisão, uma vez que a separação que faz entre a parte material mais concreta do filme e a dimensão narrativa de cunho religioso deixa aberta uma porta interpretativa para aprofundar uma análise nessa dimensão que o crítico denominou como os “movimentos sensíveis da vida interior”. Esta separação entre as duas dimensões separa realidade e abstração, que, para Bazin, é o núcleo da estilística

de Bresson: “[...] a dialética bressoniana entre a abstração e a realidade graças a qual nós só tocamos, em definitivo, unicamente a realidade das almas.” (Bazin, 1991, p. 118). As duas dimensões fílmicas trabalham em paralelo para que todos os movimentos do filme concorram para a realidade da alma.

Será nesta dimensão formal que focarei a minha reflexão, uma vez que são estes movimentos da vida interior que Bresson tanto prioriza e que, para o realizador, são sinónimo de cinema.

2. O transcendentalismo de Paul Schrader: a espiritualização do estilo

Se Bazin consegue fazer a separação de duas dimensões fílmicas, deixando em aberto a existência de um mundo interior, onde são desencadeados os movimentos da vida interior, no caso da leitura de Paul Schrader, este já assimila o mundo religioso ao próprio estilo cinematográfico. Uma das leituras transcendentalistas do cinema de Bresson mais conhecidas é a que Paul Schrader fez na sua obra “Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer”. Schrader introduz a premissa principal da sua obra com as seguintes palavras: “Nos anos recentes, o cinema desenvolveu um estilo transcendental, um estilo que tem sido usado por vários artistas, em diversas culturas, para expressar o Sagrado.⁴⁰” (2018, p. 35). Schrader assume como princípio que alguns cineastas desenvolveram um estilo de carácter transcendental no sentido de expressarem o Sagrado. A sua afirmação parece resumir bem a sua leitura sobre o que é um estilo transcendental e qual a sua finalidade: expressar o Sagrado. Porém, a sua leitura acaba por dissolver as potencialidades expressivas do cinema do realizador francês. Existe, na sua leitura, um reducionismo religioso que relega para segundo plano a natureza misteriosa que perpassa a matéria fílmica e que dela emana. Schrader pretende transformar o cinema de Bresson num templo quando ele contém, antes de tudo, o mistério que existe em todas as coisas, uma vivência subjetiva desse mistério revelado cinematograficamente.

⁴⁰ “In recent years film has developed a transcendental style, a style which has been used by various artists in diverse cultures to express the Holy.”

A seguinte afirmação de Schrader revela, de uma forma evidente, como a redução religiosa do estilo de Bresson acaba por embater sempre nessa dimensão mais profunda e sensível, que não tem nome? Essa dimensão que não tem nome é precisamente aquilo que perfaz o movimento interior do filme, o seu mistério:

Tanto Ozu quanto Bresson são formalistas na maneira religiosa tradicional; eles usam a forma como o método primário de induzir a crença. Isto faz do espectador um participante ativo no processo criativo - ele deve reagir contextualmente à forma. Formalismo religioso exige um conhecimento preciso da psicologia da audiência; o realizador deve saber, tomada por tomada, como o espectador irá reagir. “Eu dou muita importância à forma. Enorme. E eu acredito que a forma leva ao ritmo. Os ritmos são altamente poderosos. O acesso ao público é antes de tudo uma questão de ritmo.”⁴¹ (Schrader, 1972, p. 61)

Schrader afirma que os dois cineastas por si referidos usam a forma como método para induzir a crença. Ora, se existe uma indução de crença será apenas aquela que o cinema exige: a crença no verdadeiro (antes da crença no religioso ou no Sagrado). O autor chega mesmo a usar a expressão “formalismo religioso” para caracterizar o estilo dos dois cineastas, afirmando que esse formalismo exige um conhecimento profundo da forma como a audiência reagirá. Mas Schrader reduz a sua leitura do formalismo dos autores a um método de fazer cinema que leve à presença do divino ou do Sagrado. Quando cita as palavras de Bresson, Schrader inevitavelmente embate com o fundo mais essencial do cinema de Bresson, a materialidade profunda do seu estilo, o seu movimento interior, enfim, nas palavras do próprio Bresson: a “vida do filme”.

Schrader consegue ver que o estilo é base estética onde Bresson coloca e comunica as suas visões de mundo, mas acaba por submeter o estilo à visão religiosa, desviando a sua atenção da interioridade mais importante, aquela que o próprio filme comporta dentro de si. Quando cita a importância que Bresson dá à forma e aos ritmos do filme, Schrader não vê

⁴¹ “Both Ozu and Bresson are formalists in the traditional religious manner; they use form as the primary method of inducing belief. This makes the viewer an active participant in the creative process – he must react contextually to the form. Religious formalism demands a precise knowledge of audience psychology; the film-maker must know, shot for shot, how the spectator will react. “I attach enormous importance to form. Enormous. And I believe that the form leads to the rhythm. Now the rhythms are all powerful. Access to the audience is before everything else a matter of rhythm.”

como a materialidade pura do estilo de Bresson dá origem ao seu movimento interior. Se existe uma dimensão sagrada no filme é ele mesmo. O filme traz o sagrado dentro de si, não sendo apenas um meio para o revelar.

A espiritualização do estilo, levada a cabo por Paul Schrader, acaba por engolir aquilo que o filme tem de mais misterioso, inefável e rico, ao totalizar a funcionalidade estilística como comunicação da dimensão religiosa. Para dar este salto religioso, Schrader precisou alienar o filme de si mesmo, da sua vida interior própria. Para que esta dimensão seja recuperada, torna-se necessário voltar a nossa atenção para dentro do filme, para o seu estilo, para a materialidade que lhe é própria. Neste sentido, Quandt afirma:

Contra esta abordagem transcendental, vários críticos citam Bresson como um exemplo claro e supremo de um cineasta materialista, aquele cujas imagens são fatos sólidos e inelutáveis, cujo uso do som nos coloca num mundo denso e material, e cuja montagem é baseada em princípios da relação entre as coisas, não abstrações.⁴²(1998, p. 10)

Esta afirmação de Quandt está mais próxima daquilo que pretendo defender nesta reflexão. A minha leitura materialista do cinema de Bresson começa a ficar mais clara quando olhamos para o estilo do cineasta como um trabalho com a matéria fílmica concreta, onde as coisas não são meros adereços disponíveis para ativar a lógica narrativa, submetidos à vontade das personagens, mas presenças vivas, que participam em igualdade com todos os outros elementos estéticos do filme. O que desfaz o carácter abstrato da estética de Bresson é precisamente esse “falar visível” das coisas, cuja sensação de autonomia em relação à narrativa faz com que elas apareçam como pedaços vivos do filme, que convergem, necessariamente, para a sua verdade material total. Qualquer um dos elementos que aparece na tela, aparece como parte imprescindível do todo do filme, visto que este é composto de harmoniosas relações entre todos os elementos estéticos que o compõem.

Susan Sontag, no seu ensaio “Spiritual Style in the Films of Robert Bresson”, aproxima-se da ideia transcendentalista de Schrader. A autora estabelece uma comparação entre o estilo de Cocteau e Bresson, colocando a moral no centro da natureza espiritual da

⁴² Against this transcendental approach, several critics cite Bresson as a clear and supreme example of a materialist filmmaker, one whose images are solid and ineluctable facts, whose use of sound places us in a dense, material world, and whose editing is based on principles of the relation between things, not abstractions.

edificação estilística de ambos. A ideia de Cocteau é que só um estilo interior é capaz de dar origem a qualquer outro estilo: “(...) Este sistema moral não tem nada a ver com a moralidade propriamente dita, e deve ser construído por cada um de nós como um estilo interior, sem o qual nenhum estilo exterior é possível.⁴³” (como citado em Sontag, 1998, p. 68). Sontag avança, afirmando: “Os filmes de Cocteau podem ser entendidos como um retrato dessa interioridade que faz parte da verdadeira moralidade; o mesmo pode acontecer com Bresson. Ambos estão preocupados, nos seus filmes, em retratar o estilo espiritual.⁴⁴” (Sontag, 1998, p. 68). Se por um lado, para Schrader o estilo seria transcendental pela sua forma de induzir a crença e exprimir o Sagrado, em Sontag, a espiritualidade do estilo nasce de um sentido moral interior ao próprio artista. Tal como Schrader, Sontag acaba por atribuir ao estilo do cineasta uma qualidade exterior à sua materialidade concreta para tentar explicar as presenças metafísicas na sua obra. A verdade é que Sontag escreve o seu ensaio ainda os filmes de Bresson retratavam temas religiosos, o que poderá ter influenciado a sua leitura.

Não podemos separar a pessoa, as suas crenças, a sua história da sua obra, pois é nesta que o artista deposita a sua visão de mundo. Bresson escondia as ideias nos seus filmes: “Esconder as ideias, mas de maneira que as possamos encontrar. A mais importante será a mais escondida.” (Bresson, 2000, p. 40). Quer dizer que o autor assume que o meio cinematográfico é também um meio de expressão subjetiva, da sua visão moral do mundo, das suas vivências e ideias pessoais. Porém, quando Bresson fala em esconder as ideias, ele já nos diz que elas ficam numa dimensão não evidente, não se evidenciam na superfície do filme. Se tenho vindo a defender que o movimento interior é a vida do próprio filme, a sua interioridade própria, então, tal como num ser pensante, as ideias só se podem esconder na alma daquele que as possui. Para Bresson, as ideias não são transmitidas por exercícios retóricos das personagens, de uma forma explícita para que o espectador possa obter delas uma compreensão imediata. As ideias são mediadas pela própria materialidade fílmica; antes de tudo, para Bresson, está a superfície vital onde se movimentam os corpos e os objetos que ele vai colocando em relação.

⁴³ “This moral system has nothing to do with morality proper, and should be built up by each one of us as an inner style, without which no outer style is possible.”

⁴⁴ “Cocteau’s films may be understood as portraying this inwardness which of the true morality; so may Bresson. Both are concerned, in their films, with depicting spiritual style.”

Se usarmos como exemplo o filme de Bresson *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), descobrimos que o herói, Fontaine, apesar de se notar dentro dele uma força interior moral como um “estilo interior” de onde emana a sua vontade de libertação – que certamente Bresson coloca um pouco de si na personagem –, são as coisas que ele cria e trabalha que contam a história; é a forma como elas se movimentam, se encontram e desencontram, que vão construindo a possibilidade de ação da personagem, e por isso, é o movimento das coisas que irá permitir ou não que a sua força interior se concretize. É certo que a força interior moral da personagem é imprescindível para que o seu projeto ganhe corpo e avance, mas, em última análise, serão sempre as coisas que o rodeiam, as possibilidades de trocas e de comunicação que vão ser a chave para o sucesso do seu intento.

Na sua leitura do cinema de Bresson, embora Sontag recaia para o lado de uma explicação abstrata do seu estilo, a verdade é que pega num conceito que remete para esta realidade material, embora a autora o interprete mais pela sua presença narrativa. Em *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), existe um movimento que parece ser acionado pela força interior moral de Fontaine: o movimento do trabalho. Sontag acredita que as personagens de Bresson lutam contra si mesmas, contra o peso e a gravidade que delas se apodera: “A verdadeira luta contra si mesmo é contra o seu peso, a sua gravidade. E o instrumento dessa luta é a ideia de trabalho, um projeto, uma tarefa.”⁴⁵ (1998, p. 66). Referindo-se a *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), Sontag afirma:

O projeto tornou-se totalmente concreto, encarnado e ao mesmo tempo mais impessoal. Em *Un condamné à mort s'est échappé* as cenas mais poderosas são aquelas que mostram o herói absorto nos seus trabalhos: Fontaine a raspar a porta com a colher, Fontaine a varrer as aparas que caíram no chão numa pequena pilha com uma única palha puxada da sua vassoura.⁴⁶ (Sontag, 1998, p. 66)

A concretização do projeto é a face material do filme: por um lado, essa face é-nos dada pela narrativa, uma vez que sentimos que Fontaine possui essa força interior que o ativa

⁴⁵ “The true fight against oneself is against one’s heaviness, one’s gravity. And the instrument of this fight is the idea of work, a project, a task.”

⁴⁶ “The project has become totally concrete, incarnate, and at the same time more impersonal. In *Un condamné à mort s'est échappé* the most powerful scenes are those which show the hero absorbed in his labours: Fontaine scraping at his door with the spoon, Fontaine sweeping the shavings which have fallen on the floor into a tiny pile with a single straw pulled from his broom.”

em direção à sua libertação; por outro lado, a intensificação dessa face material reside na forma fílmica, no deslizar das imagens umas sobre as outras, nos ritmos criados pela forma como elas se movimentam. Na superfície é a história de Fontaine que nos leva a perceber a motivação que o faz movimentar e manipular os objetos que o rodeiam, mas, na dimensão mais profunda do filme, na sua vida interior, os objetos deixam de ser meros adereços que Fontaine manipula para se tornarem elementos plásticos, cujos movimentos (relações entre imagens e sons) os tornam vivos, autónomos. Daí, Sontag intuir que o projeto se torna mais concreto e incarnado ao mesmo tempo que se intensifica a sua impessoalidade. Mais uma vez, é a paradoxalidade que se faz sentir no estilo de Bresson, uma vez que é a materialidade das coisas que torna visível essa dimensão impessoal, esse movimento misterioso unificador.

Segundo Amédée Ayfre não é a intervenção de um Absoluto que vem atuar sobre as coisas terrenas: “O Absoluto não influencia da maneira como uma coisa age sobre outra. É simplesmente o cerne da sua liberdade – a sua alma.⁴⁷” (1998, p. 52). O crítico francês possui uma visão materialista do estilo de Bresson, compreendendo que as leituras transcendentalistas acabam por remeter a vida espiritual do filme para uma dimensão demasiado abstrata, para a intervenção de um Absoluto. O sentido da transcendência nos filmes de Bresson está ligado a uma comunicação entre o interior das personagens e o seu espaço envolvente. No caso de Fontaine, o seu interior só se torna sensível para nós em contraste com a concretude dos muros que o cercam, que são ao mesmo tempo prisão e força comunicante. Todo o seu ímpeto interior, a força interior que o anima para levar a cabo a sua missão, reside numa espécie de atenção plena, numa escuta tão precisa e apurada, que faz com que ele entre em comunicação profunda com tudo o que o cerca. Neste sentido, indo ao encontro do que afirmou Ayfre, o absoluto reside já dento das almas: é força, desejo, movimento.

Por outro lado, a minha leitura sobre a presença da transcendência no cinema de Bresson afasta-se um pouco da leitura de Ayfre, quando este afirma:

Até agora tem sido impossível evitar remeter constantemente para uma dimensão invisível que pode ser sentida em cada personagem e, de uma forma ainda mais fortemente, nas ligações entre si. Mas esta dimensão não está no mesmo plano ou

⁴⁷ “The Absolute does not influence men in the way that one thing acts upon another. It is simply at the heart of their freedom – its soul.”

mesmo numa extensão direta das outras. A transcendência aqui é apenas um elemento adicional que intervém de fora por um meio ou outro.⁴⁸ (Ayfre, 1998, p. 52)

Para o autor francês, essa dimensão está fora e não se encontra no mesmo plano das coisas materiais, mas, isto contradiz a sua afirmação anterior, onde afirma que o absoluto reside já no interior, na alma das personagens. Porém, nos filmes de Bresson o invisível é sentido enquanto invisível, e se essa dimensão parece atuar desde fora, é porque ela ultrapassa (transcende) essa realidade limitada onde as coisas e os seres se movimentam. Mas nesse movimento das coisas é a interioridade do filme que se torna sensível; o movimento interior do filme é aquilo que se esconde nos interstícios das trocas que o compõem. Assim, essa dimensão transcendente, altamente sensível, vem antes de tudo do interior do próprio filme, sendo-lhe imanente. Apenas quando alienamos esse movimento interior do filme para fora de si mesmo e nos focamos nas características narrativas e nas personagens, podemos interpretar essa força transcendente como separada. Quando nos focamos na vida interior do filme, essa força espiritual e unificadora é imanente ao filme.

Assim, ao contrário do que afirma Ayfre, a transcendência não é apenas um elemento adicional que intervém a partir de fora, ela é transpirada desde dentro dos próprios movimentos do filme. O que é transcendido é o interior fílmico, uma vez que é desde o seu interior que emanam os acontecimentos interiores das almas humanas.

O cinema de Bresson movimenta-se sempre em dois níveis, tal como havia interpretado Truffaut, afirmando que a tendência teórica é remeter a vida espiritual metafísica para o primeiro plano, quando essa vida espiritual vive já dentro do filme, na forma como as suas imagens se conjugam. Podemos afirmar que existe, nos seus filmes, uma vida transcendente humana e uma vida transcendente fílmica, e as duas conjugam-se perfeitamente.

Importa mostrar como o materialismo e a transcendência não se excluem, mas trabalham em conjunto para o mesmo fim: tornar sensíveis os movimentos interiores. No

⁴⁸ "So far has been impossible to avoid referring constantly to an invisible dimension which can be felt in each character and even more strongly in their connections with each other. But this dimension is not on the same plane or even in direct extension of the others. Transcendence here is only an additional element which intervenes from outside by some means or other."

próximo capítulo, mostrarei como a materialidade fílmica – a vida interior do filme – se conjuga de forma a fazer surgir a dimensão interior das personagens.

3. O paradoxo do movimento interior: entre a matéria e a transcendência

Avançando nesta reflexão, torna-se necessário deter-me na forma como essa vida interior do filme se torna em vida interior das personagens: como é que o estilo de Bresson, sendo materialista na sua base consegue passar uma sensação de presença espiritual?

Paul Schrader, quando escreveu sobre o estilo de Bresson, apelidou o seu estilo de transcendental, pela capacidade de conseguir traduzir a espiritualidade através de uma construção estilística particular, que une espiritualidade e materialidade: “Senti uma ponte entre a espiritualidade com que fui educado e o cinema “profano” que eu amava. E era uma ponte de estilo, não de conteúdo.” (2008, p. 2). A afirmação de Schrader revela esta particularidade de um cinema espiritual capaz de se revelar não pela temática ou conteúdo religioso, mas pelo seu estilo.

O autor, na nova edição da sua obra, onde repensa o seu conceito de estilo transcendental, resume a sua visão de um estilo transcendental com as seguintes palavras:

Em 1971, ao enfrentar o conceito de estilo transcendental, procurei entender como os dispositivos de distanciamento usados por estes diretores poderiam criar uma realidade cinematográfica alternativa - uma realidade transcendente. Eu escrevi que eles criaram disparidade, que defini como "uma desunião, atual ou potencial, entre o homem e o seu ambiente", "uma fenda crescente na superfície opaca da realidade quotidiana".

Atrasar cortes, não mover a câmara, rejeitar pistas musicais, não empregar cobertura e intensificar o mundano, o estilo transcendental cria uma sensação de desconforto que o espectador deve resolver. O cineasta auxilia o impulso do espectador para a resolução pelo uso de um Momento Decisivo, uma imagem ou ato inesperado, que então resulta em *stasis*, uma aceitação do paralelo realidade-transcendência. Naquela época, eu não tinha ideia de como funcionaria a

fenomenologia desse processo. Afirmar que a psique, comprimida por disparidades insustentáveis, se libertaria para outro plano⁴⁹. (Schrader, 2008, p. 3)

Como havia analisado anteriormente, a visão transcendentalista de Schrader remetia como fim último para uma experiência do Sagrado, esse “outro plano” ao qual o autor se refere. Porém, a paradoxalidade fundamental do cinema de Bresson não terá sido explorada a fundo por Schrader, que reside na materialidade que compõe o movimento interior do filme.

Não é a interioridade que Bresson mostra, mas o próprio movimento interior, através de uma estilística particular, onde as imagens e os sons são combinados entre si para fazer nascer uma interioridade fílmica. Este movimento interior do filme é, sobretudo, rítmico, tal como havia afirmado Truffaut, quando falou sobre o movimento interior do filme. Neste sentido, Bresson afirma:

Portanto, aquilo que procuro é expressão através do ritmo e da combinação de imagens, através do seu posicionamento, das suas relações e do seu número. Antes de mais nada, o propósito de uma imagem deve ser algum tipo de troca.⁵⁰ (Bresson, 1983a)

Para Bresson, as imagens são vivificadas pelas trocas que estabelecem entre si, como se do contacto mútuo nascesse uma energia sensível que o espectador é capaz de experimentar. Só esta troca entre elementos estéticos poderá dar uma verdadeira unidade ao filme, uma vez que o cinema com base no teatro só alcançaria uma falsa unidade, onde a encenação - e não a combinação de imagens - ditariam o sentido do filme. A unidade surge da harmonia desta comunidade estética de imagens e sons, dos seus encontros, dos laços que aí

⁴⁹ “In 1971, struggling with the concept of transcendental style, I sought to understand how the distancing devices used by these directors could create an alternate film reality—a transcendent one. I wrote that they created disparity, which I defined as “an actual or potential disunity between man and his environment,” “a growing crack in the dull surface of everyday reality.”

By delaying edits, not moving the camera, forswearing music cues, not employing coverage, and heightening the mundane, transcendental style creates a sense of unease the viewer must resolve. The film-maker assists the viewer’s impulse for resolution by the use of a Decisive Moment, an unexpected image or act, which then results in a stasis, an acceptance of parallel reality—transcendence. At that time, I had little idea how the phenomenology of such a process would work. I posited that the psyche, squeezed by untenable disparity, would break free to another plane.”

⁵⁰ “So what I am looking for is expression through rhythm and combination of images, through their positioning, their relationship, and their number. Before anything else, the purpose of an image must be some kind of exchange.”

estabelecem. Não é o poder retórico que a imagem contém que ditará o sentido do filme, pois é uma forma viva que sentimos desdobrar-se perante o olhar, uma unidade orgânica que surge da combinação de imagens. Se o filme possui um movimento interior, é porque esta unidade criada pela relação entre imagens se faz sentir pelos ritmos que o realizador criou ao unificar as imagens.

Mas ao pensarmos como o estilo materialista de Bresson consegue alcançar os reinos da espiritualidade, caímos numa paradoxalidade. O cinema de Bresson é rico em paradoxos - posso até afirmar que vive deles! Acredito que, nesta paradoxalidade se encontra a singularidade do seu cinema e que, apenas indagando sobre esta dimensão paradoxal do seu estilo será possível mostrar como os dois movimentos interiores se interrelacionam entre si.

Os paradoxos em Bresson são uma presença indelével. Neste sentido, o autor James Quandt, um dos estudiosos mais dedicados do cinema de Bresson, afirma:

A visão obstinada e o estilo de Bresson produziram um cinema do paradoxo, no qual a negação da emoção cria obras emocionalmente avassaladoras, o minimalismo torna-se plenitude, a retenção de informação contribui para a densidade narrativa, a fragmentação evoca um senso de totalidade do mundo e a atenção à “superfície da obra”, como Bresson lhe chamou, produz uma profundidade inesgotável. A prisão física torna-se uma metáfora para a libertação espiritual e uma estética casta gera uma potente sensualidade. A interioridade manifesta-se numa “linguagem das coisas”, um materialismo intenso transforma objetos e gestos em significantes do transcendente, e o naturalismo documental transforma-se em formalismo abstrato.⁵¹ (Quandt, 1998, p. 7)

Quandt, com estas palavras, apresenta aquela que será, provavelmente, a melhor definição que poderá ser dada sobre o cinema de Bresson. Nos seus filmes, todas estas dicotomias entram em tensão. Interessa-me, nesta reflexão, pensar sobre a seguinte afirmação de Quandt: “A interioridade manifesta-se numa “linguagem das coisas”, um

⁵¹ “Bresson’s obdurate vision and style produced a cinema of paradox, in which the denial of emotion creates emotionally overwhelming works, minimalism becomes plenitude, the withholding of information makes for narrative density, fragmentation evokes a sense of the world’s wholeness, and attention to “the surface of the work”, as Bresson called it, produces inexhaustible depth. Physical imprisonment becomes a metaphor for spiritual release and a chaste aesthetic generates potent sensuality. Interiority is manifested in a “language of things”, an intense materialism transforms objects and gestures into signifiers of the transcendent, and documentary naturalism becomes abstract formalism.”

materialismo intenso transforma objetos e gestos em significantes do transcendente [...]”⁵² (1998, p. 7). Esta afirmação condensa o paradoxo sobre a interioridade e como esta se manifesta visivelmente nos seus filmes, e principalmente, como é desde a materialidade fílmica que uma dimensão transcendente se revela.

Quando afirma que o intenso materialismo do estilo de Bresson transforma a matéria em significantes da transcendência, revela como é pelo paradoxo entre matéria e transcendência que o filme transmite uma sensação espiritual. As próprias coisas, nos filmes de Bresson, possuem uma linguagem, existe um “«falar visível» dos corpos, dos objectos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos.” (Bresson, 2000, p. 25). Os corpos e os objetos “falam” através das ligações que o realizador vai estabelecendo entre esses elementos. Esta interioridade deve ser produzida pelo realizador através dos laços que vai criando entre todos os elementos estéticos. Se essas relações forem bem-sucedidas, sairá das imagens essa linguagem própria, o seu “falar visível”.

Não obstante o carácter metafórico da expressão “falar visível das coisas”, ela traduz a presença de uma interioridade fílmica, de um movimento interior. Se, em cima, foi explorado como Bresson se refere ao cinematógrafo, em contraponto com o teatro, como “a vida do filme” e não das histórias ou das personagens, é porque esta vida não existe no filme sem que lhe seja dada uma vida interior. E, como afirmou Quandt, esta vida interior só se manifesta pela “linguagem visível das coisas”.

Na verdade, o espiritualismo e o materialismo encontram-se intimamente ligados. A vida interior do filme manifesta-se por uma “linguagem das coisas”, e como pensar o espírito sem ser através de uma base vital? O espírito mostra-se através de uma pulsação vital que transcende o plano individual, ele traduz-se por uma sensação de totalidade, onde tudo comunica com tudo.

Bresson possui o exemplo perfeito de como esta “linguagem das coisas” se transforma numa visão do espírito, no seu filme *Un condamné à mort s'est échappé* (1956). James Quandt cita precisamente uma afirmação de Bresson, onde o cineasta fala da qualidade material que depositou no seu filme:

⁵² “Interiority is manifested in a “language of things”, an intense materialism transforms objects and gestures into signifiers of the transcendent [...]”

O transcendental e o materialista não são necessariamente controversos ou mutuamente exclusivos. Bresson disse sobre *A Man Escaped*: “Eu esperava fazer um filme sobre objetos que ao mesmo tempo tivessem alma. Ou seja, chegar ao último por meio do primeiro.”⁵³ (Quandt, 1998, p. 10)

Nesta fase da minha reflexão pretendo aproximar-me mais da natureza desta relação paradoxal entre materialismo e transcendência. Na leitura materialista que aqui levo a cabo, sublinhar-se-á esta relação que existe entre a materialidade do filme e a dimensão transcendente que dela se descola. Bresson, citado por Quandt, afirma que no seu filme *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) tentou mostrar a alma das coisas, mas que não seria possível que esta se fizesse visível a não ser pela materialidade concreta dos objetos.

Olhando para o seu filme, toda a narrativa é povoada por objetos, sendo que Fontaine torna-se mais um instrumento entre todos os instrumentos possíveis que o rodeiam, dentro da sua cela⁵⁴. A troca concreta dos objetos na prisão e a forma como Fontaine vai concebendo com eles a sua fuga confluem para a presença de um forte sentido espiritual. Tal como a sua estética própria funciona pelo meio de trocas e relações que as imagens estabelecem entre si para que daí resulte uma unidade orgânica capaz de expressar uma sensação de totalidade, no seu filme, o trabalho de Fontaine é análogo ao seu enquanto cineasta. Fontaine vai absorvendo realidades mínimas que se encontram disponíveis perto dele ou que, por um feliz acaso, vão chegando até ele para conceber os meios materiais da sua fuga. Aquilo que ele constrói é concreto, e não conseguimos ver como pudesse ser de outra maneira, uma vez que tudo o que ele necessita são meios físicos robustos que lhe permitam uma fuga eficaz. Mas no meio dessas trocas de objetos e comunicações que Fontaine vai conseguindo fazer, é a presença de um espírito comunitário de entreatajuda que vai tornando possível o seu progresso em direção à eficaz concretização do seu projeto de libertação.

⁵³ “The transcendental and the materialist are not necessarily contentious or mutually exclusive. Bresson said of *A Man Escaped*: “I was hoping to make a film about objects which would at the same time have soul. That is to say, to reach the latter through the former.”

⁵⁴ Se Bresson disse que o cineasta deve ser, ele mesmo, um instrumento de precisão, não será por acaso que Martin Scorsese compara este filme a uma delicada máquina feita à mão: “it functions like a delicate and perfectly calibrated hand-made machine” (Scorsese, 1998, p. 579) Scorsese remete o estilo do cinema de Bresson para uma forma de fazer cinema artesanal, onde as imagens parecem ter sido manufaturadas, para estabelecer as relações mais justas entre todos os movimentos. Tudo no filme é ajustado e calibrado para dar origem a uma unidade orgânica.

O que torna este filme de uma beleza infinita e indizível é precisamente a forma como todo este fluxo de trocas materiais vai fazendo aparecer uma realidade metafísica que, ao contrário da visão transcendentalista de Schrader, não necessitou de se alavancar através de qualquer signo religioso ou associado ao Sagrado. Não são os elementos narrativos, simbólicos ou as personagens que forçam o significado transcendente que o filme contém, são os próprios movimentos das coisas, as suas histórias próprias, que acabam por traduzir uma realidade invisível e espiritual que de alguma forma os fez mover. Não são os homens, os atores, o poder, a força que servem como princípios de ação, é a presença de uma força espiritual que se vai traduzindo e fazendo visível em todas as coisas, redimindo-as, reduzindo-as todas à sua natureza primordial de matéria em igualdade em plena comunicação. Afinal, não é por acaso – ou será? - que Bresson dá como subtítulo ao filme a expressão bíblica: “O Vento Sopra Onde Quer”.

Neste sentido, Amédée Ayfre possui uma declaração bastante clara acerca de como a vida dos objetos dá toda a concretude aos filmes de Bresson:

Como é que Bresson consegue dar-nos apenas a essência das pessoas e dos acontecimentos, sem qualquer sensação de magreza? Em grande parte, por uma escolha muito precisa de detalhes, objetos e acessórios; através de gestos carregados de uma realidade extremamente sólida.⁵⁵ (Ayfre, 1998, p. 43).

Nos filmes de Bresson, o aparente ascetismo do seu estilo é contrariado por essa escolha precisa de detalhes, de micro-movimentos quase impercetíveis, que tornam o filme mais do que real, verdadeiro. São estes detalhes, que se tornam signos, visuais e sonoros, cuja conjugação vai fazer com que nasça uma dimensão estética que remete diretamente para os movimentos interiores das personagens.

⁵⁵ “How does Bresson manage to give us only the essence of people and events without any feeling of thinness? Largely through a very precise choice of details, objects and accessories; through gestures charged with an extremely solid reality.”

CAPÍTULO SEIS: OS *RACCORDS* DO INTERIOR

Em *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) já se torna visível essa qualidade espiritual pela forma como os objetos ganham uma vida própria, ao viajarem por entre as mãos dos vários presidiários e carcereiros. Nessa jornada das coisas, o movimento interior de Fontaine vai sendo revelado pela forma como este comunica com o exterior, como o seu corpo está totalmente imerso nos mínimos detalhes que o circundam. Mas talvez esta ligação ainda não esteja clara, e por isso, pretendo levar a cabo uma reflexão que introduzirá um novo conceito que ajudará a compreender de que forma é que estas duas dimensões do movimento interior se conectam no filme.

No léxico cinematográfico, o conceito de *raccord* sempre foi uma referência formal no que diz respeito à preservação de um princípio de continuidade entre planos:

Vimos que os *raccords* eram elos que permitiam atenuar os efeitos de corte entre planos ou conferir-lhes um sentido particular. Mas são também formas que marcam o ritmo das passagens entre planos e que dão ao filme a sua pontuação. Um filme todo feito com *raccords* fluídos, no movimento, impõe outro andamento, outro ritmo, do que se utilizasse *raccords* abruptos. Esta evidência raramente é levada em conta, porque existe o hábito de considerar a montagem essencialmente pelas suas capacidades significantes, mas o trabalho sobre o tipo de *raccords* é parte importante do estilo do filme. (Gardies, 2006, p. 55)

Gardies separa duas finalidades do *raccord*: por um lado ele trabalha para garantir o sentido do filme; e por outro, o *raccord* também é o que dá a cadência da continuidade rítmica do filme.

No cinema de Bresson, este princípio é levado ao limite, uma vez que é ele que garante a unidade fílmica, ele é base estilística. Será também através de um *raccord* extra que Bresson conseguirá atingir esse fundo misterioso, onde os movimentos do filme já não se separam dos movimentos interiores das personagens.

Em Bresson, estes dois movimentos encontram-se interligados, o *raccord* duplica-se para garantir tanto o movimento do sentido do filme como os seus ritmos internos. Neste sentido, existe uma harmonia forte entre os dois tipos de movimentos, como se eles

trabalhassem autonomamente, mas para um fim comum: o ritmo. Mas um outro *raccord* parece existir no cinema de Bresson, um *raccord* que ligará o sentido e o ritmo, a narrativa e as sensações. Este já não estabelece a continuidade em apenas um dos níveis, mas interliga as duas dimensões. Neste capítulo tentarei explicar qual a natureza deste *raccord* e como ele será a essência do cinema de Bresson, uma vez que garante que os movimentos interiores ganhem vida.

Se a comunidade estética das imagens e dos sons consegue ter uma existência harmoniosa durante o filme é porque a continuidade entre os planos é algo primordial, que deve ter a máxima eficácia. Nenhum pedaço de linha pode ser encontrado da cosedura com que o cineasta urdiu a totalidade do filme, a não ser que seja esse o propósito criativo do cineasta – que, certamente, não é o caso de Bresson. Porém, quando falamos em Bresson, a lisura das imagens faz com que elas se tornem superfícies deslizantes naturais, intensificando a sensação de um movimento fluído que caminha inexoravelmente até ao seu final. Neste sentido, segundo a ideia de Gardies, Bresson é um dos cineastas que trabalha com *raccords* fluídos.

Esta fluidez imagética, mantida pelo intenso trabalho no *raccord* fílmico, em Bresson aparece com grande evidência em *Pickpocket* (1959), na cena em que Michel se reúne com os colegas carteirista na estação de Lyon, para se dedicarem ao furto. O estilo fragmentado de Bresson apresenta-nos planos de conjunto, da multidão espalhada pela estação até que Michel entra numa fila de gente e se prepara para pegar na bolsa da senhora que acaba de comprar um bilhete, antes da bolsa ser colocada debaixo do braço (45' 39'' a 46' 43''). Assim que Michel consegue agarrar a bolsa, Bresson fecha os planos para mostrar como esta vai viajando pelas mãos dos vários carteiristas (cf. Fig. 1).



Fig. 1 – R. Bresson, *Pickpocket*, 1959, (46'44'')

Gilles Deleuze chamou a este processo a “construção de um espaço de valor táctil” (2004, p. 151), que gera uma montagem háptica, pela forma como os planos são encadeados uns nos outros pela presença da força táctil das mãos:

É a construção de um espaço, pedaço por pedaço, de valor táctil em que a mão acaba por ter a função directriz que lhe cabe em *Pickpocket*, destronando o rosto. A lei deste espaço é «fragmentação». As mesas e as portas não são dadas inteiras. O quarto de Joana e a sala do tribunal, a célula do condenado à morte, não são dadas em planos de conjunto, mas apreendidas sucessivamente seguindo *raccords* que lhe dão uma realidade continuamente fechada, mas infinita. (Deleuze, 2004, pp. 151-152)

A montagem vive ao sabor da mão que prende e que desprende, que dá e que recebe os objetos. Neste sentido, a continuidade dos planos ganha força por essa qualidade háptica do movimento das mãos, e dos objetos que vão deslizando por elas. Assim, é neste sentido que Deleuze afirma que o *raccord* dá a sensação de uma realidade “fechada, mas infinita”. Não é apenas o sentido dos movimentos, mas a própria cadência que Bresson procura garantir.

Em relação a este *raccord* rítmico no encaixe dos planos de *Pickpocket*, Deleuze continua:

Com efeito, a ligação das vizinhanças pode fazer-se de muitas maneiras e depende de novas condições de velocidade e de movimento, de valores rítmicos, que se opõem a qualquer determinação prévia. «Uma nova dependência...» Longchamp, a estação de Lyon, em *Pickpocket* são vastos espaços de fragmentação, transformados segundo *raccords* rítmicos que correspondem aos afectos do ladrão. (Deleuze, 2004, p. 152)

As últimas palavras de Deleuze já acendem o rastilho para o conceito de *raccord* do interior, uma vez que o filósofo identifica já uma correspondência entre o ritmo interno do filme e a vida interior da personagem.

Os *raccords*, nos filmes de Bresson, são antes de tudo, continuidades nas ligações rítmicas entre todos os elementos que se conjugam no filme. Neste sentido, o conceito de *raccord* é levado ao seu limite, uma vez que ele não garante apenas a continuidade depois do corte, mas é a continuidade que garante a cadência própria de cada instante do movimento.

Neste sentido, o cinema de Bresson pode ser comparado à música pela forma radical como pretende garantir a continuidade mais eficaz, porque só quando essa continuidade perfeita é garantida, as dinâmicas do movimento do filme podem ser sentidas com mais intensidade, nas alturas em que essa intensidade deve ser sentida.

Se existe uma relação entre os movimentos interiores do filme e os da alma das personagens, se o movimento próprio do filme consegue traduzir os movimentos espirituais humanos é porque, de alguma forma, eles se encontram ligados entre si, desta forma, parece-me que existe um *raccord* extra no cinema de Bresson: o *raccord* do interior. É este *raccord* que garante a continuidade entre as duas dimensões do movimento interior: o movimento interior do filme, os elementos fílmicos que o compõe conectam-se diretamente com um estado interior da personagem. Ao mesmo tempo, ele garante também a ligação entre o visível e o invisível, entre o exterior e o interior, o espaço e a personagem.

Não compreenderemos este conceito de *raccord* do interior sem antes percebermos mais a fundo a natureza paradoxal do cinema de Bresson. Para isso, referir-me-ei a duas interpretações distintas do cinema de Bresson para dar a ver a cisão paradoxal que as suas imagens contêm. Iniciarei esta exposição através do pensamento de Gilles Deleuze, quando este entra na análise do que chamou “imagem-afecção”. Podemos já adiantar que o *Raccord* do interior será aquilo que irá fazer a ponte e garantir uma continuidade entre dois tipos de “qualidade-potência”:

Qualquer que sejam as implicações mútuas, distinguimos, pois, dois estados de qualidades-potências, isto é, de afectos: enquanto que são actualizados num estado de coisas individualizado e nas conexões reais correspondentes (como tal espaço-tempo, *hic et nunc*, tais características, tais papéis, tais objectos); enquanto que são expressos por eles mesmos, fora de coordenadas espaço-temporais, com as suas singularidades próprias, ideias e as suas *conjunções virtuais*. A primeira dimensão constitui o essencial da imagem-acção e dos planos médios; mas a outra dimensão constitui a imagem-afecção ou o grande plano. (Deleuze, 2004, p. 144)

Será neste ponto que Jacques Rancière apontará a crítica à separação taxonómica das imagens do cinema criada por Deleuze, entre uma era da imagem-movimento e uma era da imagem-tempo. Se Deleuze separa a imagem-acção da imagem-afecção, é precisamente neste ponto, onde ele próprio declara que na “imagem-afecção” coexiste em paralelo a lógica

da “imagem-ação”, isto é, as “qualidades-potência” da afeção bifurcam-se em duas dimensões que se movem paralelamente, tendendo uma às conexões reais e a outra às conjunções virtuais.

Rancière afirma que, para Deleuze, a imagem-tempo precisaria de uma quebra do «esquema sensório-motor» no corpo das personagens, para fazer nascer as “situações ópticas e sonoras puras que não se transformam em acções” (2014, p. 176). Assim, é através de um movimento narrativo que Deleuze explica a passagem de uma imagem à outra. Para Rancière, esta passagem na lógica cronológica, de uma imagem para outra não consegue passar a cisão interna que constitui o interior genético da imagem cinematográfica:

Porém, não estarão as suas propriedades já presentes na constituição da imagem-movimento, muito particularmente no trabalho da imagem-afeção que constitui uma ordem de acontecimentos puros ao separar as qualidades intensivas dos estados dos corpos? (Rancière, 2014, p. 184)

Assim, a “imagem-afeção” torna-se já a fonte de uma imagem que traz consigo duas lógicas de movimento que funcionam paralelamente. Enquanto o movimento narrativo se foca na lógica de acontecimentos e na atualização dos estados dos corpos, existe um outro movimento, das qualidades intensivas, que vive nos interstícios do estado dos corpos. A “imagem-afeção” mostra a cisão genética da imagem em duas lógicas distintas que convivem na mesma imagem (a interpretação dialética de Bazin já apontava para esta cisão, embora o crítico não tenha aprofundado a sua reflexão neste sentido):

Facilmente concluiríamos que a imagem-movimento e a imagem-tempo não são de modo algum dois tipos de imagens opostas, correspondentes a duas idades do cinema, mas antes dois pontos de vista acerca da imagem. (Rancière, 2014, p. 185)

Para Rancière, a imagem não se separa em duas tipologias distintas, mas é a mesma imagem que possui a potência de um duplo ponto de vista. As duas lógicas conjugam-se no movimento do filme, quebrando assim a ideia de que existe um cinema clássico, apenas voltado para ação dos corpos e suas atualizações e outro, moderno, onde as potencialidades afetivas e sensíveis proliferam na imagem:

Entre a imagem-afecção, forma da imagem-movimento, e o «opsigno», forma originária da imagem-tempo, não passamos de uma família de imagens a outra, mas antes de uma margem a outra das mesmas imagens, da imagem como matéria à imagem como forma. Passaríamos em suma, das imagens enquanto elementos de uma filosofia da natureza às imagens enquanto elementos de uma filosofia do espírito. (Rancière, 2014, pp. 185-186)

Rancière consegue notar como existe um movimento interior do próprio filme, em que numa das suas dimensões ele se mostra enquanto matéria e natureza, que atualiza estados de corpos, e na outra, começa a mostrar estados interiores, ligados ao pensamento e à espiritualidade. O filme, tal como o corpo humano vivo, possui a cisão dual entre matéria e espírito, corpo e alma. Em termos ontológicos, podemos afirmar que Rancière é um monista, afirmando que é desde a unidade da imagem que duas lógicas distintas se dão a ver dentro da própria imagem; por sua vez, Deleuze tem uma visão dualista da ontologia da imagem, separando duas eras da imagem cinematográfica, como se no cinema clássico o pensamento da imagem fosse interdito, para ressurgir mais tarde, nos filmes realizados no pós-guerra. Porém, Deleuze para ser dualista, precisa esquecer o monismo que ele próprio identifica dentro da imagem-afecção, que é o ADN próprio da imagem.

Para Rancière, o cinema de Bresson é o exemplo acabado de um cinema que dá a ver como as duas lógicas se entrelaçam no mesmo filme:

Se Bresson se encontra ao mesmo tempo na análise da imagem-afecção e entre os heróis da imagem-tempo é porque o seu cinema encarna mais do que tudo esta dialéctica que está no âmago dos livros de Deleuze, porque encarna, mais profundamente, uma forma radical do paradoxo cinematográfico. (2014, p. 197)

Com esta diferença de interpretações entre Deleuze e Rancière, pretendo mostrar como a visão do segundo se aproxima mais da tese que aqui pretendo defender. Tendo em conta este movimento paradoxal no cinema de Bresson, Rancière aponta, sobre Deleuze:

Deleuze, constrói espaços «hápticos», ajustados à mão. Designa assim a fragmentação dos planos característicos do cinema de Bresson. Deseja ver neles a potência do interstício que separa os planos e lhes insere vazio no meio, contra o poder dos encadeamentos «sensoriomotores». (2014, p. 201)

Porém, Rancière identifica o paradoxo quando afirma:

[...] a fragmentação dos corpos é, em si mesma, um procedimento ambivalente. Deleuze vê nele a infinitização do intervalo que desorienta os espaços e separa as imagens. Mas pode-se ver nele o exacto contrário. A fragmentação é um meio de intensificar a coordenação visual e dramática: é com as mãos que se agarra, por isso, não há necessidade de representar o corpo inteiro. (2014, p. 202)

A fragmentação não é apenas interstício vazio e desconexão, ele é também aquilo que garante a eficácia da narrativa e do seu movimento progressivo. Se Bresson fragmenta as imagens é para mostrar as partes que são essenciais ao desenrolar narrativo do filme. Aqui voltamos à importância da noção de *raccord*, ora este conceito será levado ao limite por Bresson, uma vez que o paradoxo das suas imagens faz cair as noções clássicas de *raccord* para o elevar até um novo patamar. Esta paradoxalidade na fragmentação, que parece retirar ênfase aos *raccords*, antes os intensifica, precisamente, por esta presença dupla de dois movimentos diferentes na mesma imagem.

Se por um lado, Bresson assegura os *raccords* narrativos ao mostrar de cada cena apenas aquilo que é mais essencial para a compreensão da sua progressão narrativa; essa outra dimensão das qualidades afetivas, dos acontecimentos sensíveis não se encontram completamente desligados da dimensão narrativa. Em determinados momentos dos seus filmes, nascerá um novo *raccord* que conectará estas duas dimensões, e as fará traduzirem-se uma na outra.

Se, como afirmou Bresson, citando Montaigne: “os movimentos da alma nascem com a mesma progressão que os do corpo” (2000, p. 41), na vida cinematográfica, é o *raccord* do interior que faz com a vida interior das personagens nasça com a mesma progressão do movimento interior do filme. Nos filmes baseados no teatro, o interior só seria alcançado quando aos significantes eram dados significados, que por sua vez, remetiam para um estado interior da personagem que se esforçava por interpretar e transmitir estes significados. Se colocarmos numa fórmula este movimento, ela teria a seguinte forma: $\text{significante} + \text{significado} = \text{interioridade da personagem}$; no cinematógrafo, a interioridade é dada pelos próprios movimentos interiores do filme: a pluralidade de significantes emitidos, combinados entre si, dão origem a uma interioridade que não cessa num significado acabado que traduza

um estado interior, mas à interioridade da personagem em movimento. Entre significante e significado não existe *raccord*, uma vez que é um movimento criado por um código linguístico familiar e conhecido, que deve resultar numa compreensão intelectual do significado; entre o jogo de significantes puros, é o *raccord* do interior que liga esses movimentos interiores do filme ao movimento interior da personagem.

1. O *Raccord* do interior em *Pickpocket* (1959)

Sobre esta relação que existe entre o interior do filme e a interioridade das personagens, Raquel Morais, crítica de cinema no blogue português “À Pala de Walsh”, na sua leitura crítica do filme *Pickpocket* (1959) identifica como o paradoxo onde os dois movimentos interiores se encontram entrelaçados gera um *raccord* do interior:

É notável, nas cenas em que Michel actua sozinho, ainda sem os seus cúmplices, o contraste entre a neutralidade do seu corpo e do seu rosto e o alvoroço interior que o acomete, revelado apenas através de pequenos detalhes: o burburinho da multidão que assiste à corrida; às vezes a sua própria voz, reposicionada pelo dispositivo de voice-over, que anuncia que o jornal lhe treme nas mãos; o ruído constante das carruagens do metro que, como o sangue de Michel, abalam os túneis de Paris, bombeando a cidade: “o meu coração estava aos saltos”. A desarmonia entre a civilidade do corpo e a falta de decoro das mãos coaduna-se com a convivência de dois níveis distintos no interior do filme. Essa convivência traduz-se num efeito de *mise-en-abîme*: sob a superfície imóvel das ruas da cidade, circulam carruagens no interior das quais o corpo inerte de Michel é arrastado: apesar dessa inércia, ou no seu interior, descrevem-se outros movimentos. (Morais, 2021)

A autora alude a uma sensação de fracturação dos movimentos do corpo, como se duas dimensões do corpo atuassem autonomamente: o rosto e os membros do corpo. Morais pressente este desfasamento entre duas dimensões do corpo, que cinde o filme em duas partes anatómicas autónomas; porém, a autora identifica ainda uma outra cisão interna que já é do foro da interioridade. Morais liga o “alvoroço interior” da personagem à presença fílmica de pequenos detalhes que o circundam: os ruídos da multidão; a voz da própria personagem em voice-over; o ruído das carruagens; e a bela metáfora entre o movimento interior dos metros nos túneis de Paris e o próprio pulsar interior da personagem.

Este *mise-en-abîme* que Morais identifica no filme é precisamente uma manifestação do movimento interior na sua duplicidade, na sua dupla dimensão. Os detalhes que perfazem a vida interior fílmica, a combinação harmoniosa entre os vários elementos estéticos como os ruídos do trânsito ou da multidão; o *voice-over* com a voz interior das personagens. É a combinação de todos estes elementos que imprimirá um ritmo fílmico que se traduzirá no próprio interior da personagem: no exemplo de Raquel Morais, o interior de Michel, durante os momentos decisivos das suas performances de roubo, entra em comunicação com os movimentos que o rodeiam e que vão emanando de todo o espaço circundante. A estrutura em abismo da narrativa traz-nos essa paradoxalidade interior do filme: uma outra narrativa nasce pela força dos pequenos detalhes, das suas combinações e dos seus ritmos.

Quando Raquel Morais afirma “[...] sob a superfície imóvel das ruas da cidade, circulam carruagens no interior das quais o corpo inerte de Michel é arrastado: apesar dessa inércia, ou no seu interior, descrevem-se outros movimentos.” (Morais, 2021), mostra precisamente o *raccord* que conecta o espaço exterior da cidade, - que se traduz nos elementos estéticos de detalhe, como os pequenos ruídos, a vozes confusas da multidão, e as palpitações do seu próprio coração - com o “interior em alvoroço” de Michel. Bresson mantém uma continuidade entre todas essas presenças que emanam do movimento interior do filme e que revelam a vida interior de Michel.

Neste sentido, se voltarmos ao paradoxo da imagem cinematográfica apontado por Rancière, o *raccord* do interior vem unir a imagem enquanto filosofia da natureza e a imagem enquanto filosofia do espírito, a materialidade concreta do espaço entra em comunicação com a vida espiritual da personagem. Mas estas duas dimensões emanam da própria vida interior do filme, do seu movimento uno e total. Enquanto a dimensão da filosofia da natureza segue o seu movimento orgânico através do progredir narrativo do filme, garantido que as imagens-fragmentos se sucedam encadeando os acontecimentos e os movimentos das personagens; a dimensão espiritual é desencadeada no filme através de uma conjunção virtual de elementos estéticos, cujo desnudamento do significado os eleva à potencialidade de signos afetivos, que geram os acontecimentos sensíveis da vida interior das personagens.

Assim, tendo em conta a interpretação de Rancière, estamos prontos a dizer que o movimento interior do filme, na sua paradoxalidade, traz consigo dois tipos de movimento: o movimento narrativo e o movimento espiritual/afetivo, e é a partir da conjugação entre estes dois movimentos, através dos *raccords* do interior que esse movimento interior das

personagens se torna sensível para nós. Os elementos fílmicos que vêm desencadear a lógica do movimento interior das personagens são signos que foram despojados da voz viva do ator que lhes impunha significado para se tornarem signos livres, que viajam pela superfície da imagem e aí se movimentam e plasmas para imprimir esse movimento que acompanha o movimento interior das personagens, que revela os seus movimentos interiores. Se este movimento é espiritual é, antes de mais, pelo seu potencial de nos transmitir os movimentos de uma vida dos afetos e das sensações; são signos descarnados, cujo movimento que os anima é o seu, prescindindo de uma força significativa que lhe seria dada pelas vivências narrativas, pela boca e emoção das personagens.

Neste ponto, a introdução de dois conceitos de Rancière, pensados para mostrar a presença destes dois movimentos interiores do filme, em Bresson, parece necessária, se quisermos aprofundar, mais um pouco, esta reflexão. Rancière, no seu ensaio sobre o filme *Mouchette* (1967), identifica precisamente esta presença de dois movimentos dentro do filme que perfazem a paradoxalidade da língua das imagens.

À dimensão da imagem que garante o movimento narrativo, Jacques Rancière chamou de imagem-*relais*. É a fragmentação das imagens que garante o movimento funcional: “A fragmentação proíbe que qualquer imagem seja mais do que um *relais* entre a precedente e a seguinte” (2012, p. 68). Esta dimensão da imagem é, sobretudo, organizada pela montagem. A imagem torna-se um pivô narrativo, ou uma estafeta, cuja função é servir de base da progressão mais eficaz da narrativa.

Para contextualizar a análise de Rancière, ela nasce da ideia de uma paradoxalidade inerente à língua das imagens. O filósofo, através de uma análise ao filme *Mouchette* (1967), vai estabelecendo uma comparação com a obra literária que Bresson adaptou do escritor francês, Georges Bernanos. O filósofo francês vê uma inversão entre as lógicas de expressão literária e o cinematógrafo: se na literatura são as descrições que criam um movimento de uma lógica sensível que vem contrariar a ação narrativa; no cinematógrafo bressoniano é o oposto, uma vez que a fragmentação suprime esse excesso sensualista das descrições literárias (algo que comumente o cinema sempre se apropriou como se fizesse parte da sua natureza mais primordial: mostrar o que se evidencia mais visual), tornando o filme mais literário do que o próprio livro. Esta é uma ideia que André Bazin afirmara no seu ensaio “O *Journal D’un Curé de Campagne* e a Estilística de Robert Bresson”:

[...] ele podia escolher sacrificar o que havia de mais “literário” e conservar as numerosas passagens onde o filme já estava pronto, que pediam claramente realização visual. Ele tomou sistematicamente o partido oposto. Dos dois, é o filme que é “literário” e o romance cheio de imagens. (1991, p. 108).

Este é já um paradoxo que Bresson cria na sua estilística particular ao esconder o que existe de mais visual na obra literária. Porém, se não são, como na literatura, as descrições visuais que fazem o movimento contraditório com a narrativa, então que elemento, no cinematógrafo, faz esse papel? A resposta estará naquele que é o elemento mais essencial do cinematógrafo: o modelo. O modelo é o não-ator que Bresson utilizava em todos os seus filmes. Como vimos anteriormente, o afastamento da arte da representação teatral fez com que Bresson rejeitasse todos os elementos que pudessem ter origem no teatro. O ator reduziria o filme à sua dimensão narrativa, tendo como função encarnar uma personagem que a fizesse progredir na sua lógica linear dos acontecimentos. É o modelo que irá provocar a viragem primordial e paradoxal no cinema de Bresson, e é ele o ponto onde o filme sofre a sua luxação, onde o movimento exterior da funcionalidade narrativa se move em paralelo com o movimento das qualidades afetivas no seu estado puro.

O modelo, para Rancière, não é tanto uma força plástica moldável que se coloca em frente à câmara, mas é a sua maneira de falar que lhe dá o seu atributo mais essencial:

É essencialmente pela sua maneira de falar que o modelo deve diferenciar-se do actor. Deve dizer, sem pensar nelas, sem colocar qualquer intenção significativa, as palavras que o realizador lhe dita, acompanhadas pelos gestos que lhe são comandados. Assim, diz-nos Bresson, ele exprimirá a sua verdade interior em vez do seu pensamento consciente. (2012, p. 72).

As *vozes brancas*, despidas de significado, tornam-se o ponto de libertação das personagens, que deixam de estar submetidas ao destino traçado pela narrativa. Para Rancière, este ponto é fulcral, uma vez que representa o intervalo onde o filme se abre à potência de ser. O filme torna-se político ao deixar espaço à criação de um corpo que deixa de absorver as ordens do exterior para libertar a sua interioridade, que permanece escondida. A voz branca, para Rancière, torna-se “força positiva de resistência” (2012, p. 76). Em paralelo

com a voz branca, o rosto inexpressivo do corpo automatizado do modelo torna-se uma superfície que ao mesmo tempo que reflete os signos os dispersa:

É assim, como um «rostro a preto e branco» que concentra e intensifica o preto e branco cinematográfico um rosto-ecrã, senão mesmo um olho-ecrã que funciona como superfície de inscrição dos signos. Mas esta superfície desmultiplica a inscrição e dispersa-a. (Rancière, 2012, p. 79).

Para o filósofo francês, o automatismo do modelo entra numa lógica que ele denomina de imagem-ecrã, “que devolve à superfície do plano a densidade interna e o poder de bifurcação dos encadeamentos que a fragmentação tendia a subtrair-lhe.” (2012, p. 87). Esta lógica devolve novamente a virtuosidade positiva que o movimento narrativo subtraía às personagens.

O ponto de luxação é o ponto onde o filme se liberta da submissão à lógica narrativa, quer dizer que, antes das personagens terem essa abertura à criação de um corpo de resistência, é o próprio filme que se abre no seu interior e se mostra a si mesmo. A luxação – que é também *raccord* - é, antes de tudo, a possibilidade de desencadear esse movimento outro, onde o movimento interior do filme se torna visível na sua dimensão afetiva e espiritual; a imagem torna-se ecrã, enquanto superfície onde todos os signos se encontram vivos e livres, e se libertam de uma redução ao movimento narrativo.

PARTE III

ANÁLISE FÍLMICA

Here is what I thought, walking home from Une femme douce. Une femme douce is a film about diagonals. Diagonal angles, diagonal glances. About eyes that never really meet. A film without a single frontal shot. A film about three-quarter spaces. About the sound of closing doors. About the sound of footsteps. About the sound of things. About the sound of water. About shy glances. About unfinished glances. About the sound of glass. About death in our midst. About light falling on faces. About lights in the dark, falling on faces. About blood on forehead. About unfinished playing records. About white crêpe blouse. About blue. About flowers picked and never taken home. About the roaring of cars. About the roaring of animals. About the roaring of motorcycles. About green. About how life and death intercut with each other. About hands giving and taking. About hands. About bourgeois pride. About pride. About lights on the door. About lights behind the door. About doors opening and closing. About bourgeois jealousy. About jealousy. About lamps turned out. About brown and yellow. About yellow. About indirect glances. About one peaceful glance (in the gallery, Shaeffer?). About unfinished records. About a half-opened door. About people standing behind glass doors and looking in. About fool's hopes. About hopes. About a window which doesn't lead into life. About a red car seat. About a red shop window. About standing behind the door, looking in. About a green bed and green curtains. About one happy smile in the mirror, at oneself. About eyes which do not look even when asked. About the sound of metal. About sleep. About two diagonal lives.

Jonas Mekas

CAPÍTULO SETE: O CASAMENTO EM *UNE FEMME DOUCE*

No filme *Une Femme Douce* (1969), existe uma cena (09' 36'' a 15' 41'') onde o entrelaçamento dos movimentos interiores se dá a ver de uma forma bastante evidente. A obra é uma adaptação do conto “Uma Criatura Gentil” de Dostoievski, que conta a história de uma mulher, Elle (Dominique Sanda), que pela impotência de perpetrar o assassinio do marido (Guy Frangin), acaba por cometer suicídio. O filme faz uma série de *flashbacks* onde o marido lembra o passado do casal e tenta compreender o suicídio da esposa.

O bloco de cenas que pretendo analisar mostram o pedido de casamento (09' 36'' a 12' 13''), o casamento (12' 13'' a 13' 48'') e a sua consumação (13' 48'' a 15' 41''). Na impossibilidade de colocar todas as imagens relevantes para cada uma das cenas, aqui, recorro à descrição detalhada das cenas, pois é algo a que o cinema de Bresson obriga.

Pretendo descrever os três momentos narrativos que dizem respeito ao casamento. Na cena do pedido, o casal encontra-se num jardim zoológico e botânico, sentado num jardim com uma paisagem idílica, mas onde são visíveis as jaulas e audíveis os sons dos animais. Guy, coloca a mão no ombro de Elle e é-nos elipsado o pedido em si, a personagem apenas pede um “sim” a Elle, prometendo-lhe felicidade. Elle admite a ausência de amor por Guy, e o casal desloca-se até à jaula dos macacos, onde o plano mostra o casal atrás da cerca. Elle admite ser contra o casamento, apontando para a vida dos macacos que se encontram dentro da jaula.

A cena muda e antes de vermos Elle fora do carro de Guy, Bresson mostra o sinal de sentido proibido (cf. Fig. 2). Elle, já fora do carro, pede a Guy que não a siga e caminha para sua casa. Guy não corresponde ao pedido e segue Elle. Ambos caminham pelo sentido proibido (cf. Fig. 3 e Fig. 4).



Fig. 2 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (11'04'')



Fig. 3 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (11'20'')



Fig. 4 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (11'32'')

Antes de Elle entrar em sua casa, Guy insiste para que Elle aceite o seu pedido. Elle entra, a porta fecha-se, e a próxima cena é já no cartório, no ato do casamento.

Ambos assinam os papéis. Num restaurante, durante a refeição, vemos Guy colocar a aliança no dedo de Elle (cf. Fig. 5) e, nos seus dedos, a sua (cf. Fig. 6).



Fig. 5 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (12'50'')



Fig. 6 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (12'55'')

Após uma troca de olhares, enquanto bebem uma taça de vinho, o plano corta para a cena da chegada a casa do casal.

Ambos vão caminhando pelos vários compartimentos da casa de Guy, e caminham abraçados até chegarem às escadas que dão acesso ao quarto. Durante este percurso, fora de campo, ouvem-se vários ruídos de automóveis, vindos do exterior. Assim que chegam às escadas, Guy guarda as chaves no bolso (cf. Fig. 7) e Elle dá a sua mão a Guy (cf. Fig. 8), que a agarra. Elle puxa-o, correndo pela escadaria acima, de mãos dadas, até ao quarto.



Fig. 7 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (13'47'')



Fig. 8 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (13'48'')

Elle entra no quarto ainda a correr e desloca-se até à casa de banho, onde abre uma torneira: ouvimos o som contínuo da água a correr. Sai da casa de banho a correr, aproxima-se do televisor e liga-o: na imagem, vemos uma corrida de Fórmula 1 e ouvimos os ruídos dos motores dos carros. Elle corre para a cómoda, abre uma gaveta e atira o seu vestido de noite para cima da cama e corre novamente para a casa de banho. O plano muda novamente para a TV e detém-se na corrida de Fórmula 1, os ruídos dos carros intensificam-se. Elle sai da casa de banho apenas com uma toalha a cobrir-lhe o corpo e dirige-se a Guy, despindo-o. Ouvem-se discretas gargalhadas. Elle volta à casa de banho, desliga a luz, e ao desligar o televisor, a sua toalha cai no chão (cf. Fig. 9), e Elle volta a apanhá-la para se cobrir novamente (cf. Fig. 10).



Fig. 9 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (15'06'')



Fig. 10 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (15'07'')

Elle corre até à cama, sai do plano, e ouvimos ruídos da cama. Vemos Elle aos pulos em cima da cama. Novamente, o casal solta algumas gargalhadas. Elle tapa ambos com o lençol, soltando pequenos gritos de contentamento. O plano muda para uma janela fechada, com os sons dos carros ainda audíveis fora-de-campo e a voz de Guy em voz-off conclui: “Saciei essa exultação”. A janela que estava em plano abre-se e torna-se uma transição perfeita para a cena seguinte (cf. Fig. 11).



Fig. 11 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (15'43'')

Durante estas três cenas, o pedido, o casamento e a consumação, o movimento narrativo progride, fragmento em fragmento, de uma forma eficaz, mostrando todos os momentos essenciais para compreendermos a sua sucessão cronológica. Este movimento narrativo, como Rancière havia identificado, é um movimento análogo aos movimentos narrativos de perseguição e captura que o realizador filma. Tal como as personagens se perseguem e levam a narrativa para a frente, o realizador persegue a verdade interior que elas preservam dentro de si.

Durante as cenas descritas, estes dois movimentos interiores encontram-se na mais perfeita sintonia. Entre a cena do “pedido” e o casamento, a narrativa foca-se nos acontecimentos mais essenciais: o casal sentado no jardim zoológico, o diálogo sobre o casamento em frente à jaula dos macacos, o regresso a casa de Elle, a perseguição e persistência de Guy e, enfim, o momento do casamento. No decorrer destas cenas, alguns elementos são dignos de nota: o cenário idílico do jardim povoado por jaulas (cf. Fig. 12) é um reforço simbólico que, por um lado, traduz a faceta gentil e meiga da personagem de Elle e a sua eminente clausura, pelo casamento, na casa e na vida de Guy.



Fig. 12 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (09'46'')



Fig. 13 – R. Bresson, *Une Femme Douce*, 1969, (10'33'')

O enclausuramento dos animais, pelas mãos humanas, reforça a ideia do casamento como invenção cultural que confina a mulher ao espaço privado da casa, reduzida à sua função biológica reprodutora, que lhe subtrai a liberdade. Então, a sensação de natureza da paisagem idílica contrasta com a violência da clausura (cf. Fig. 13), assim como a natureza inocente de Elle se opõem a uma vida de confinamento dada pelo casamento.

Nesta fase, Bresson ainda recorre ao poder simbólico para tentar mostrar o interior das personagens. Porém, o cineasta, em várias entrevistas que deu, reforçou sempre a sua vontade em se afastar do simbolismo nos seus filmes. Numa entrevista que o cineasta deu a Charles Thomas Samuels, quando este afirma que encontra simbolismo em alguns dos seus filmes, e apresenta alguns exemplos, Bresson responde: “Não me lembro se quis dizer isso. Eu nunca procuro por simbolismo.⁵⁶” (Bresson, 1972). Para Bresson, o recurso ao símbolo seria mais um recurso de obtenção de realismo do que tentar traduzir um significado acabado através de um signo. É neste sentido que Bresson responde a Samuels, quando questionado sobre a cena de caça que abre o seu filme *Mouchette* (1967): “[...] Não é exatamente um símbolo, mas fornece a atmosfera certa.⁵⁷” (Bresson, 1972). É a atmosfera que Bresson procura e que os interpretes confundem com simbolismo. Talvez esta atmosfera, este pedaço de realidade tenha uma dupla interpretação, por um lado é “pedaço de natureza” que o realizador escolhe para melhor retratar a vida das personagens, e por outro, essa realidade traz consigo um potencial simbólico. André Bazin fez a sua interpretação do simbolismo de Bresson a partir do princípio dialético que identifica no cineasta:

⁵⁶ “I don’t remember if I mean it that way. I never look for symbolism.”

⁵⁷ “[...] It is not exactly a symbol, but it provides the right atmosphere.”

Sem dúvida, Bresson nunca nos apresenta toda a realidade. Mas a sua estilização não é a abstração *a priori* do símbolo, ela se constrói numa dialética do concreto e do abstrato pela ação recíproca de elementos contraditórios da imagem. (1991, p. 110)

Bazin intui que a dimensão simbólica apresenta já esta duplicidade, por um lado é um pedaço do real, por outro, remete ao abstrato. Assim, compreendemos, nas cenas que aqui analiso, como o cenário e a vida dos personagens se podem cruzar simbolicamente sem nunca deixarem de ser realidades concretas, espaços naturais que criam a atmosfera que o cineasta pretende dar à cena.

O simbolismo é ainda um recurso que Bresson evita, na medida em que o símbolo, por si, ainda não consegue abrir no filme um espaço onde o *raccord* do interior apareça para conseguir unir os dois movimentos interiores. Neste sentido, Samuels afirmou:

Evitando o diálogo discursivo, tão essencial em Bergman, ou o simbolismo visual, como em Antonioni, Bresson torna as coisas duplamente difíceis para o seu público; mas o poder do filme depende da nossa atenção ao mistério.⁵⁸ (Samuels, 1977)

Samuels aponta precisamente para a dimensão essencial dos filmes de Bresson. Se o espectador procurar intelectualizações em primeiro lugar, sairá mais pobre, uma vez que não se entregou por completo à vida plena que emana dos seus filmes. A atenção para o mistério traduz-se nessa dimensão do filme onde os *raccords* do interior surgem para nos fazer sentir a harmonia entre todos os elementos que se conjugam para abrir o filme a essa dimensão interior, invisível e misteriosa.

Se entre o pedido de Guy e a chegada a casa do casal, as imagens avançam com alguma carga simbólica, pelos cenários, diálogos e até pela relevância que Bresson dá ao sinal de sentido proibido na cena da saída de Elle do carro, apenas quando o casal chega à escadaria que dá acesso ao quarto, o simbolismo é superado para mostrar o *raccord* do interior.

Assim que Elle dá a mão a Guy, a cena ganha um ritmo novo. Se no cinema tradicional, uma consumação de casamento seria retratada pelo acontecimento natural e o realizador

⁵⁸ Avoiding discursive dialogue, so essential in Bergman, or visual symbolism, as in Antonioni, Bresson makes things doubly difficult for his audience; but the power of the film depends on our awareness of mystery.

optaria por filmar o casal no ato da consumação, o cinematógrafo, uma vez que pretende mostrar o “drama interior”, que é um outro movimento que não é apenas revelado pela dramaturgia, opta antes por focar-se em micro-movimentos internos emanados do filme. Se os modelos Elle e Guy permanecem com os seus movimentos contidos, mais próximos da imobilidade é para que este momento de consumação ganhe toda a sua força sensível. Elle pega na mão de Guy e começa uma corrida, que vai revelando o seu estado de excitação interior. O ritmo da cadência pressurosa do seu corpo é conectado com a torneira que Elle abre na casa de banho; é ainda intensificado com as imagens e os sons dos carros de Fórmula 1, da televisão; a roupa é atirada para cima da cama; o controlo dos movimentos é perdido pela toalha que cai no chão; os risos contidos do casal enquanto Elle despe Guy; os pinotes de Elle em cima da cama, o taparem-se com o lençol e os pequenos gritos de Elle; por fim, o culminar da cena, que é elipsada para o dia seguinte, com a voz interior de Guy: “Saciei essa exultação”.

Se numa cena tradicional, o foco dramático e visual se centraria nos movimentos exteriores dos corpos das personagens, apenas para mostrar mais uma fase do movimento narrativo que contribui para a nossa compreensão da história que está a ser contada, este permanecer nos pequenos ritmos que precedem o ato sexual, suspendem a lógica narrativa direta e intensificam o erotismo da cena. Bresson opta por sacrificar e esconder os movimentos exteriores diretos que nos informariam sobre a progressão da história, para entrar nessa dimensão da interioridade onde os movimentos do espaço já não se separam dos movimentos interiores das personagens.

Nesta cena, Bresson devolve a Elle um certo poder que a narrativa lhe pretende subtrair. Os movimentos interiores que sentimos emanar do filme são todos provocados por Elle, é ela quem, subitamente, aparece como o elemento mais vivo, silenciando a interioridade de Guy, que só se manifestará através das palavras finais, que confessam a satisfação do seu desejo pessoal.

O *raccord* do interior, na cena em questão, coloca as interioridades das personagens em contraste e torna-se fonte de uma potência inesperada dentro da personagem de Elle, a quem o casamento e a casa de Guy vão acabar por retirar-lhe a vontade de viver. Se a narrativa inicia com o suicídio de Elle, Bresson, nesta cena, consegue colocá-la mais viva do que nunca, ao sentirmos a sua pulsação interior, a sua alma em estado de ebulição.

É possível dizer que, através do *raccord* do interior, Bresson torna visível uma luta entre interior e exterior. Se a interioridade de Elle, na cena da consumação, possui um brilho que a faz destacar-se de Guy, é porque começamos a vislumbrar o seu interior enquanto a sua potência de ser interior, a sua luz própria. Porém, este brilho dado pelo *raccord* do interior contrasta com os movimentos narrativos onde a personagem começa a ser perseguida e consumida por forças que lhe são exteriores. No caso do filme em análise, essa força é representada pela figura do marido de Elle e pelo próprio casamento. O desfecho do seu destino é-nos dado logo no início do filme, através da cena do seu suicídio. Se a narrativa vai esmagando a individualidade de Elle, é a possibilidade de sentirmos os seus movimentos interiores em ato, durante algumas cenas do filme, que faz o contraponto com essa perseguição exterior que acomete a personagem do filme.

CAPÍTULO OITO: A VIDA INTERIOR DE MOUCHETTE

*Os que se assemelham a nada
assemelham-se
a Deus*

José Tolentino Mendonça

1. A alegria efémera de Mouchette

Se em *Une Femme Douce* (1969), Bresson consegue fazer brilhar, com bastante intensidade, o interior de Elle, em *Mouchette* (1967), conseguimos ver uma cena bastante similar à da consumação do casamento. Uma volta de Mouchette, nos carrinhos de choque, causará uma transpiração da sua alma e das suas intensidades.

Na cena que analiso como exemplo (18'20" a 23'09"), vemos as mãos de Mouchette a receberem algumas moedas das mãos da proprietária do café (cf. Fig. 14). Assim que Mouchette se retira para a esplanada e se senta ao lado do seu pai, este retira-lhe todo o dinheiro que lhe fora dado, dando-lhe um cálice de licor (cf. Fig. 15).



Fig. 14 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (18'20")



Fig. 15 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (18'57")

De seguida, vemos Mouchette a entrar num parque de diversões, onde contempla na diversão dos outros algo do qual se encontra separada. Mouchette avança pela multidão com o seu corpo desajeitado e rígido até a vermos chegar aos carrinhos de choque. Bresson, aproxima a câmara do seu rosto e dá-nos a ouvir aquela a música de ritmo alegre, que comumente aí encontramos. Vemos as mãos de um anónimo a trocar dinheiro por uma ficha que dará acesso a uma volta nos carrinhos (cf. Fig. 16). Essa mesma ficha, a pessoa coloca-a

nas mãos de Mouchette (cf. Fig. 17), que, apesar do estranhamento que lhe causa o gesto, prontamente a agarra e a coloca num carro (cf. Fig. 18).



Fig. 16 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (19'51'')



Fig. 17 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (19'57'')



Fig. 18 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (20'07'')

Começa a volta e Mouchette vai recebendo as batidas dos outros carros. Num dos carros está um jovem que vai a perseguindo, esboçando alguns sorrisos na direção de Mouchette, que lhe devolve os sorrisos. Quando a volta acaba, ambos saem dos respectivos carros e caminham com os seus olhares, embora dissimulados e escondidos, fixos um no outro. Quando o rapaz se dirige para a barraca de tiros, Mouchette permanece imóvel a olhá-lo enquanto ele vai revezando o seu olhar entre a nova diversão que escolhera e o olhar de Mouchette. No momento em que ela ganha coragem e se dirige até ao rapaz, esboça o seu maior sorriso (cf. Fig. 19). Nesse exato momento, o pai agarra-a e, com dois estalos nas duas

faces da cara (cf. Fig. 20), põe termo à intensificação do seu movimento interior, empurrando-a para fora do quadro (cf. Fig. 21). A música acompanha toda a cena.



Fig. 19 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (22'50'')



Fig. 20 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (22'51'')



Fig. 21 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (22'56'')

Em toda a cena, vemos apenas gestos de Mouchette, naquilo que parece uma deriva singular dentro de todo o caminho trágico que a personagem trilha durante o filme. Por um lado, vemos a sucessão de imagens que nos dão fragmentos da ação, garantindo a lógica narrativa: as moedas que lhe são dadas no café, que acabam nas mãos do pai; o deslocamento do seu corpo até ao parque de diversões e aos carros de choque; as mãos que trocam moedas por uma ficha, que, por sua vez, acaba nas mãos de Mouchette. Se as trocas entre as mãos, as moedas, as fichas vão fazendo a função de estafetas que levam a narrativa para a frente, existem elementos que Bresson escolhe colocar num movimento paralelo ao da narrativa que nos aproximam do movimento interior de Mouchette.

A música não é um mero elemento de acompanhamento da imagem, ao mesmo tempo que ela aumenta o realismo da cena, ela traduz um estado interior que os corpos das personagens vão absorver. Bresson rejeita o uso da música como acompanhamento: “Não à música de acompanhamento, de conforto ou de reforço. Não a qualquer tipo de música. (salvo, naturalmente, a música tocada por instrumentos visíveis)” (2000, p. 29). Na cena em análise, a música obedece à regra de Bresson, uma vez que é de natureza diegética, emitida

pelo carrossel. A melodia tem um ritmo alegre, que contrasta com o seu movimento narrativo de condenação, e que contamina o corpo de Mouchette com um estado de alegria. Neste ponto, a música obedece ao princípio de transformação que é a base estética do estilo de Bresson, pois a música funciona como mais um elemento estético que, em conjugação com os restantes elementos, vem juntar-se ao conjunto de sensações que traduzem o movimento interior da personagem, através do *raccord* do interior.

Mouchette é vivificada através de todos os movimentos intensificados que se vão desenrolando à sua volta. Além da música, o movimento intensifica-se através do movimento caótico dos carros que vão embatendo uns nos outros (cf. Fig. 22).



Fig. 22 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (21'42')

Essa intensificação do movimento é uma intensificação dos ritmos do filme, que já não funcionam tanto pela sucessão narrativa, mas pela progressão de uma força cinética que é transmitida aos corpos das personagens.

Na conjugação de todos estes elementos estéticos, tanto visuais quanto sonoros, existe a criação de um movimento paralelo, que traduz a nota onde Bresson cita Montaigne: “*Os movimentos da alma nascem com a mesma progressão que os do corpo*” (2000, p. 41). Durante a cena, o *raccord* do interior liga o movimento que é desencadeado paralelamente à narrativa, onde os elementos estéticos se vão conjugando e relacionando entre si para fazer nascer esse movimento interior ritmado, aos ritmos do movimento interior das personagens. Se, por um lado, os movimentos da alma nascem com a mesma progressão que os do corpo, ambos nascem com a mesma progressão que os movimentos fílmicos. Assim, na cena analisada, conseguimos ver uma alma nascer no corpo de Mouchette através da conjugação de todos os elementos formais em jogo.

Enquanto o crescendo da música, o seu ritmo animado, os sons das batidas dos carros vão progredindo ao sabor da intensificação da perseguição do casal e da alegria que se vai plasmando nos seus rostos, após o *terminus* da volta, assim que Mouchette se aproxima do rapaz, a música vai perdendo a sua intensidade até ao culminar da cena, quando Mouchette se senta novamente na esplanada, com as lágrimas a escorrem-lhe pelo rosto, depois de ser impedida pelo pai de se aproximar do rapaz (cf. Fig. 24). A alegria é-lhe dada pelas sensações que a circundam no espaço envolvente, que o seu corpo absorve de bom grado. O progressivo afastamento do seu corpo do parque coincide com o afastamento das sensações que antes a envolviam: a música alegre, a adrenalina do movimento dos carros, os sorrisos do rapaz na sua direção até ao seu último e maior sorriso, já perto do rapaz; e com a sua volta a um estado de tristeza.

Mouchette, por momentos, conheceu um estado de alegria, ainda que efémero, e conseguimos sentir o movimento da sua vida interior através da relação harmoniosa que o cineasta deu à progressão das imagens. Elas deixam de ser apenas revezamento narrativo, para fazerem surgir um outro movimento em paralelo com o movimento da narrativa.

Esta alegria interior de Mouchette emanada pelos elementos estéticos em jogo transparece um erotismo que se deixa entrever pelos gestos e olhares subtis das personagens. Assim interpreta Carlos Clarens:

Um cinema gestual não pode deixar de ser um cinema erótico, e há um lado erótico em Bresson que raramente é discutido, embora ele esteja ricamente evidenciado nos próprios filmes. Mouchette vem logo à mente. O mais implacável dos filmes contém um momento profundamente libertador em que o espectador tem uma sensação do prazer ainda indefinido da heroína ao ser seguida por um jovem estranho, que a envolve numa emocionante escaramuça de carros-de-choque numa atração de parque de diversões.⁵⁹ (Clarens, 1971, p. 135)

⁵⁹ “A gestural cinema cannot help being an erotic cinema, and there is an erotic side to Bresson that is rarely discussed although richly annotated by the films themselves. Mouchette comes most readily to mind. This most relentless of films contains a deeply liberating moment in which the viewer is given a sense of the heroine’s still undefined pleasure at being followed about by a young stranger, who even engages her in an exhilarating bumper-car skirmish at a fairground attraction.”

Como afirma Clarens, existe em *Mouchette* um prazer indefinido enquanto a cena decorre. Esta indefinição prende-se com a forma como Bresson dá a ver os movimentos interiores. Se eles nos aparecem como indefinidos é porque não os vemos como acabados, como em grande parte dos filmes, onde este retrato do interior só se dá a ver através de elementos retóricos ou dialógicos do filme. Não vemos o prazer, mas o movimento do próprio prazer de *Mouchette*, a crescente excitação da sua vida interior, que se encontra em jogo constante com a música, os ruídos, a força dos olhares, e as expressões do rosto.

Se Bresson escolhe que os seus modelos permaneçam automatizados e inexpressivos é para conseguir dar um impacto maior ao surgimento desta vida interior. Bresson aconselha a que se faça um filme quando se assegura que se esgotou “tudo o que se comunica pela imobilidade e o silêncio” (2000, p. 30). O poder de imobilização e dos silêncios funciona como fundamento de todos os movimentos do filme. É a inexpressividade que *Mouchette* adota durante o filme que faz com que os pequenos detalhes da cena ganhem uma força maior, capaz de traduzir essa vida interior que, pela conjugação de todos esses detalhes, se exterioriza.

Se repararmos na forma como as expressões progridem na cena em questão, vemos como existe um movimento de intensificação da alegria interior da personagem até à morte instantânea dessa mesma alegria interior. A primeira cena relevante é aquela em que *Mouchette* se aproxima da grade da pista de carrinhos de choque. *Mouchette* destaca-se da multidão, e pousa a sua mão na grade, e olha para os carrinhos ainda com um misto de admiração e impotência (cf. Fig. 23).



Fig. 23 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (19'46'')



Fig. 24 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (23'01'')

A música animada do stand inicia-se. Nesta cena, o seu olhar ainda revela muito pouco, o seu piscar de olhos é um misto de admiração e de resignação interior, sabendo que

se encontra alienada da experiência que contempla. Este seu primeiro olhar piscante, parece ter já o germe do desejo de poder experimentar a adrenalina desses movimentos, que são opostos à tristeza constante a que o mundo a vai entregando. Assim que recebe, por uma obra da bondade e do acaso, a ficha nas suas mãos, o seu olhar é de incompreensão do acontecimento, a impossibilidade de ter tempo para assimilar uma compreensão da dádiva – e, neste ponto, a incompreensão de Mouchette é também a nossa. A ficha leva Mouchette para dentro de um carro, e aí, a sua vida interior começa a revelar-se com mais intensidade: o rosto inexpressivo começa a dar lugar a alguns sorrisos e olhares cúmplices. A primeira batida do jovem ainda é para Mouchette um acaso, um acidente de alguém que bateu no seu carro como bateria em qualquer outro, e isso revela-se num pequeno esgar ambíguo, num olhar inocente. Porém, o jovem, antes de virar o seu carro noutra direção, esboça um declarado sorriso na direção de Mouchette, cuja reação já não é visível para o jovem e que Bresson também escolhe esconder de nós. A segunda batida, a mais intensa dada na traseira do carro de Mouchette, parece já uma afirmação da sua vontade em perseguir Mouchette, que olha para trás e devolve um sorriso pleno na direção do jovem. Depois, é a vez de Mouchette dar o seu golpe na traseira do carro do jovem, onde o rosto de Mouchette afirma já a sua vingança de todas as batidas fortes que o jovem lhe deu anteriormente.

Toda uma nova narrativa é criada através dos movimentos dos carros, das batidas, dos olhares e dos sorrisos (cf. Fig. 22). A inexpressividade é cada vez mais força de expressividade subtilmente intensificada. Após deixarem os carros, os seus corpos caminham na mesma direção, e o derradeiro sorriso de Mouchette é aquele em que ganha coragem de abordar o jovem, e que é, de imediato, desfeito pelas duas bofetadas do pai (cf. Fig. 20).

O caminho traçado desde a inexpressividade ambígua do primeiro momento em que contempla os carros de choque e o sorriso completo, já perto do jovem, formam uma cadeia de movimentos intensificados, cuja progressão e ritmo fazem nascer esses movimentos interiores da personagem. Se a imobilidade é base para todo o movimento, o silêncio também existe, mas no seu contraponto com a efusividade da música que o carrossel emite. Após a saída dos carros, a música vai baixando progressivamente com o afastamento das personagens do carrossel. Mouchette procura continuar a sua alegria interior já perto do jovem. Ou seja, é uma continuidade do seu movimento interior que pressentimos em toda a cena. Para Mouchette, a alegria dos carros passou para a imagem do jovem, após o encontro de ambos, e a música que desvanece pede essa continuidade através de um novo encontro

entre o casal. Todavia, após o seu sorriso ser destruído pelas bofetadas do pai, vemos Mouchette sentada no mesmo lugar de onde saíra, com as lágrimas no rosto (cf. Fig. 24). A música que antes a teria animado a alma começa a dissolver-se e a misturar-se novamente com os ruídos da copofonia a que se entregam os homens do café. Uma nova música de carrossel ganha presença e vemos Mouchette a olhar para Arsène e Luisa, a caminhar para entrar no carrossel dos aviões. Mouchette, com as lágrimas a caírem-lhe do rosto, contempla o casal autorizado a viver o sentimento de amor do qual ela se encontra separada.

2. Mouchette e o momento do seu esvaziamento interior

A luta entre interior e exterior torna-se bastante visível se colocarmos lado-a-lado duas cenas do filme. Se a cena dos carros de choque conseguem traduzir uma interioridade em intensificação de alegria, uma outra cena, no filme, faz o absoluto contraponto.

As bofetadas do pai são o signo mais completo de que Mouchette está entregue a uma vida da qual não tem poder. Ao mesmo tempo, a intensificação alegre na cena do carrossel é o momento de libertação espiritual que se torna signo de um poder que lhe foi dado viver, por obra do acaso de uma mão humana bondosa. É este movimento interior humano que transpira dos movimentos interiores do filme que podem devolver a Mouchette algum poder que lhe é subtraído. O momento da alegria interior é a fuga perfeita à sua “via-sacra”, esse momento pertence-lhe plenamente e nós experimentamos a vivificação interior de Mouchette, mesmo que a bofetada tenha vindo roubar a alegria conseguida.

A bofetada do pai é apenas mais um espinho incrustado na pele da criança, uma vez que a narrativa progride até ao seu completo desaparecimento nas águas de um lago.

O momento que pretendo analisar acontece após a violação de Mouchette (52'10" a 54' 25"). Mouchette caminha pelos bosques até chegar a casa. Assim que começa a preparar o leite para alimentar o irmão bebé, os ruídos dos carros que passam no exterior ficam cada vez mais presentes, assim como as luzes dos faróis começam a aparecer dentro do espaço interior da casa (cf. Fig. 25 e Fig. 26)⁶⁰.

⁶⁰ Os dois frames selecionados pretendem dar a ver o contraste entre a presença da luz dos faróis refletidos na casa e no corpo de Mouchette (cf. Fig. 25) e o momento em que a luz se desvanece e o veículo deixa a cena (cf. Fig. 26).



Fig. 25 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (52'56'')



Fig. 26 – R. Bresson, *Mouchette*, 1967, (52'57'')

As lágrimas caem com mais intensidade no rosto de Mouchette. O espaço interior começa a ser invadido, quebra-se a barreira entre exterior e interior. A casa perde as paredes que antes a separavam do exterior, assim como Mouchette viu a sua intimidade invadida e violada. O movimento interior do filme, as componentes sonoras e imagéticas que fazem aparecer a vida que existe no fora-de-campo, conjugam-se para mostrar um apagamento da interioridade da personagem, que se vai dissolvendo por entre os movimentos exteriores que começam a esmagá-la.

Mouchette e o espaço que habita tornam-se apenas superfícies que refletem a presença do mundo exterior, que acabou de se fazer interior à casa e à criança, ao destruir a barreira que antes o impedia de invadir o espaço interior. Em termos narrativos, a presença das luzes dos veículos dentro das paredes da casa, assim como a intensidades do som dos motores não parecem justificáveis por um princípio de verosimilhança. O realizador opta por quebrar, de forma subtil, esse princípio de realismo em benefício da presença do movimento interior da personagem. A imagem liberta-se da função narrativa para se tornar superfície onde se inscrevem os signos que nos levam ao movimento interior da personagem.

Nesta cena, o exterior vence Mouchette, uma vez que os signos em cena começam a invadir todo o espaço. Se na cena dos carros de choque, o espaço transmitia uma atmosfera dinâmica, de animação, que fazia brilhar a interioridade de Mouchette, aqui, a presença, na cena, de elementos vindos do exterior, dá a sensação que esse brilho interior começa a esmorecer, indicando já o sintoma da sua fuga mais absoluta, em direção às águas do lago.

A luta entre o mundo interior e exterior das personagens torna-se, para nós, brutalmente sensível. As duas cenas funcionam como forma de sentirmos o diferencial afetivo e intenso das personagens, e é neste sentido que o cinema de Bresson se destaca, ao

conseguir fazer chegar até ao espectador, mais do que o relato de uma história trágica, uma dimensão misteriosa, onde as almas se revelam vivas e virtuosas. Ao mesmo tempo, Bresson consegue mostrar como esse mistério, essa vida interior, vai sendo vivificada e consumida e a narrativa, por sua vez, consumada.

É a forma que o cineasta coloca e trabalha no filme que faz com que estes movimentos interiores das personagens se tornem palpáveis, reais, verdadeiros. Outros cineastas talvez optassem por técnicas mais convencionais, focadas na dramaturgia, como um monólogo da personagem que colocasse no exterior os seus sentimentos, os paroxismos levados ao limite - neste caso, o choro seria o foco principal da cena. Contudo, em Bresson, existe uma confluência de vários elementos onde nenhum deles absorve o destaque expressivo, nenhum obtém o protagonismo comunicante; e nada pode ser dado de imediato ao espectador. Ele deve sentir antes de compreender. E o que ele sente, antes de tudo, é essa presença subtil, quase impercetível, de um movimento interior que se transmuta num outro; sentir como do fluxo vivo das imagens emergem os movimentos das almas humanas.

CONCLUSÃO - O cinema na era do seu despojamento estilístico

O movimento em que a transcendência se manifesta e articula no mundo, na vida do homem, não é de idealização, de ascensão à verdade desencarnada do espírito, mas de descida kenótica do infinito, na carne.

Teresa Bartolomei

O cinema, desde Bresson, sofreu uma transformação significativa. Aquilo que pretendo defender nesta reflexão pode ser resumido na ideia de que, aquilo que Bresson ensina aos cineastas posteriores é um despojamento do cinema.

Se existe uma marca essencial no seu estilo é o processo de esvaziamento que perpassa os seus filmes, principalmente desde *Journal d'un curé de campagne* (1951) até *L'argent* (1983). Este esvaziamento não se confunde com nenhuma metodologia que apele a um minimalismo ou simplismo formal, mas é antes um despir a obra de todo o excesso que a possa impedir de deixar entrar, para dentro de si, uma luz própria, que só se pode tornar visível nesse vazio que é deixado no interior. Muitos intérpretes deixam-se levar por inspirações metafísicas e externas, apontando em Bresson um estilo que apresenta a espiritualidade através de um processo ascético; contudo, não existe nenhuma subida para os reinos da abstração ou meditação, não é uma ascensão, mas um processo sacrificial, que vai eliminando todas as camadas que se entreponham entre o infinito e a carne nua, para que o primeiro se possa refletir no segundo.

O despojamento é também uma redução de meios, e neste sentido, um maior controle desses meios. Se existe um sentido artesanal no cinema de Bresson ele é o resultado deste processo de despojamento de meios, que redefine uma nova economia de meios na prática do cinema. O cinema torna-se uma criação mais solitária, numa forma de escrita pessoal, onde o cineasta ganha um maior poder criativo, que em Bresson, se caracterizou por um modo de fazer cinema através da criação de uma comunidade estética de imagens e sons. Cabe ao cineasta manipular os seus meios de forma a combinar imagens e sons, e com isso, dar uma vida própria ao seu filme, onde já não sejam discerníveis as dicotomias abstratas do estilo; se o filme possui um movimento interior é porque nele estão contidas, na sua materialidade própria, todas as emanações virtuais, entre aquilo que ele tem de intelectual, que se entrega ao pensamento, e aquilo que tem de poder afetivo, que se entrega à sensibilidade. As vertentes inteligíveis e sensíveis do filme encontram-se totalmente

entrelaçadas, formando uma unidade, que entregar-se-á ao espectador também como unidade, como pedaço de matéria fílmica que foi urdido por uma qualidade manual do cineasta, quando este se transforma em “instrumento de precisão”. Se o cinema de Bresson se mostra artesanal deve-se à inovação de um fazer operático e criador, e não meramente reprodutivo; a cinematografia em Bresson mostra que é um cineasta que começa a preocupar-se não apenas com as vertentes inteligíveis, inerentes à dimensão narrativa e lógica do filme, mas com a matéria fílmica, em si mesma.

É o despojamento estilístico que despe o filme dos excessos de significação vindos do teatro e o transforma em pura matéria, onde os signos pulsam na sua indiferença, quase com a mesma força de pedaços retirados da própria natureza. Desta forma, o filme é menos uma junção de uma forma que vestirá um conteúdo específico, e mais um tecido, urdido até ao mínimo detalhe, onde todo o fio que o compõe é, antes de qualquer intelectualização ou categorização formal, matéria fílmica em estado puro. Em Bresson, todos os elementos são fio para compor a sua tessitura fílmica: o ator é fio quando se torna modelo; a palavra e a voz dos modelos são fios quando lhes é neutralizada a entoação; o sentido da narrativa é fio quando é ritmo; o som é fio quando deixa de ser uma simples presença associada a um movimento.

Que cineastas contemporâneos recuperam o sentido material do estilo? Paul Schrader, em 2008, repensou as suas teorias sobre o estilo transcendental, onde reinterpreta o transcendentalismo à luz das teorias sobre o cinema de Gilles Deleuze e o cinema de Tarkovsky, que, para Schrader foi o grande precursor do estilo cinematográfico contemporâneo, o “Slow Cinema”.

É verdade que tanto as teorias do filósofo francês como o cinema do cineasta russo foram essenciais para esta transição estilística que hoje se foca no tempo, no pensamento, no sonho, enfim, no mundo das virtualidades; porém, quando Bresson define o cinema como movimento interior está a abrir as portas para uma nova forma de olhar para o estilo cinematográfico, uma vez que é neste que se encontram os movimentos interiores, tanto do tempo como da alma, que aparecem já dentro da interioridade fílmica. Schrader presente esta interioridade fílmica essencial quando afirma: “Na superfície, os filmes de Bresson e Tarkovsky são bastante diferentes. [...] ambos os artistas sentiram que a chave para o reino do artista reside na aplicação do estilo sobre o conteúdo. É a forma das coisas que te torna

livre.⁶¹ (2008, p. 7). Schrader escolhe o termo “estilo” para o colocar no lugar de “forma”, porém ainda pensa sob as dicotomias abstratas do estilo e não no seu sentido material. Não é apenas o tempo que ganha o protagonismo - como na ideia de tempo impresso, de Tarkovsky, ou a ontologia da imagem fotográfica de Bazin -, o próprio tempo entra quando o cinema se torna o movimento interior, quando tudo nele é transformado em matéria fílmica. Só quando o cinema toma posse dos seus meios e a imagem cinematográfica é vista, sobretudo, como elemento material em si mesmo, que já não está obrigado à representação – mas à transformação -, ele consegue alargar o seu potencial expressivo.

Esta visão material do estilo aproxima-se muito do que Jacques Rancière chamou de Regime Estético das Artes, como contraponto a um Regime Representativo das artes - embora este não desapareça no Regime Estético das Artes. Se este último estava centrado na lógica narrativa, na sua progressão causa-efeito; o primeiro liberta a imagem da sua submissão à narrativa, mas, sem passar para um outro oposto, que seria uma arte que prescindia da narrativa para se entregar à expressividade pura, não figurativa e não-representativa; no Regime Estético das Artes, a obra de arte, contém e preserva a sua potência expressiva, tanto narrativa como esteticamente. Assim, percebemos como Bresson se torna um paradigma, ao revelar, no seu estilo, este paradoxo, onde a obra existe sempre numa comunicação dialética constante entre a dimensão representativa e a dimensão estética, a dimensão abstrata e a dimensão real, o pensamento e a sensibilidade. Rancière, com este conceito, remete para uma mutação estilística que deixa de ver a obra de arte nas suas separações dicotômicas, entre forma e conteúdo, e abraça um sentido material. De alguma forma, quando Bresson define o cinema como movimento interior este já continha, virtualmente, a essência daquilo que Rancière acabou por chamar como Regime Estético das Artes: o filme com uma vida interior própria.

Pretendo proximamente explorar a fundo todo o teor filosófico que esta questão exigiria, no sentido de explorar e aprofundar a ideia de estilo material. Essa exploração teórica exige uma reflexão única, dedicada a essa ideia de estilo, às formas de experiência e de leitura crítica que lhe seriam inerentes. Os conceitos de Rancière seriam fundamentais para enriquecer essa reflexão, no sentido de perceber como a materialidade do estilo o abre a uma

⁶¹ “On the surface Bresson’s and Tarkovsky’s films are quite different. [...] both artists felt the keys to the artist’s kingdom lie in the application of style over content. It’s the form of things that makes you free.”

potencialidade política nova, que já não se confunde com uma arte intelectualizada ou obrigatoriamente conceptual.

Contudo, e apesar dessa exploração teórica não ter sido aprofundada ao ponto de uma compreensão mais vasta da questão do estilo, neste trabalho, pretendi mostrar, através da ideia de cinema como movimento interior, como essa materialidade do estilo abre as potencialidades do meio cinematográfico à presença de uma espiritualidade, que só é possível dar a ver e tornar sensível, através da própria materialidade da obra, da sua vida interior. É através deste trabalho estilístico que Bresson consegue criar os *raccord* do interior e tornar a vida interior das personagens em algo palpável, ainda que no seu mistério.

Não posso deixar de referir, nesta conclusão, que é também neste movimento interior que trabalha Tarkovsky, reduzindo o filme à imobilidade e ao silêncio para tornar sensíveis, na imagem, o tecido do tempo. Em território nacional, que também fica para analisar em confronto com o que aqui foi delineado, o exemplo chave é o do cineasta Pedro Costa, onde estas inspirações bressonianas são evidentes. Pedro Costa, para quem esta dissertação fica como um hipotético ponto de partida para uma análise a desenvolver, vai até ao interior, abrindo o filme ao seu movimento interior próprio, através de uma estética do despojamento, tal como Bresson. O termo forjado por Bresson, o modelo, é elevado a um novo patamar. Os seus corpos e fisionomias tornam-se mais plásticos do que em Bresson, altamente estetizados, mas sem nunca deixar o filme perder a sua verdade interior. A opacidade criada por essa estetização e por um princípio de imobilidade, que é quase levado ao seu limite, permitem que os movimentos interiores se anunciem e se espaiem por todos os interstícios dos espaços, ao ponto de nos criar assombro.

Talvez uma parte do cinema que se faz hoje tenha percebido essa essência cinematográfica apontada por Bresson e abrace com mais força a materialidade fílmica, trabalhando para e nos movimentos interiores. E talvez a partir desta ideia, uma ética seja indispensável para avaliar uma obra cinematográfica: bom é o filme de onde emana o esforço do cineasta em se aproximar dos seus meios e a honestidade para com a paisagem humana da qual ele faz parte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, M. (1963). *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora
- Astruc, A. (1948). Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo. In *L'écran français*. Obtido de <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>
- Ayfre, A. (1998). The Universe of Robert Bresson. In Quandt, J. (Ed.) *Robert Bresson*, 41-55. Toronto: Toronto International Film Festival Group
- Bazin, A. (1991). *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Bresson, R. (1972). Entrevistado por C. T. Samuels. Encountering Robert Bresson. In *The films of Robert Bresson: A Casebook*. B. Cardullo (Ed.). New York: Anthem Press
- Bresson, R. (1983a). Entrevistado por B. Cardullo. The Poetry of Paucity, the Art of Elision: Robert Bresson in Conversation. In *The films of Robert Bresson: A Casebook*. B. Cardullo (Ed.). New York: Anthem Press
- Bresson, R. (1983b). Entrevistado por B. Cardullo. Spirituality as style: Robert Bresson in conversation. In *The films of Robert Bresson: A Casebook*. B. Cardullo (Ed.). New York: Anthem Press
- Bresson, R. (2000). *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Cardullo, B. (2009). *The Films of Robert Bresson: A Casebook*. London, NY: Anthem Press
- Clarens, C. (1971). On The Trial of Joan of Arc and Four Nights of a Dreamer. In *The films of Robert Bresson: A Casebook*. B. Cardullo (Ed.). New York: Anthem Press
- Deleuze, G. (2004). *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Douchet, J. (1951). Bresson on Location. In B. Cardullo (Ed.), *The Films of Robert Besson: A Casebook*, 5-8. Anthem Press.
- Eliot, T.S. (1997). *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores
- Gadamer, H-G (1985). *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro

- Gardies, R. (2006). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia
- Martins, F. (2018). Between Formalism and Realism: the case of cinema. In Eugénia Vilela, Filipe Martins, Né Barros (Ed.). *Unframing Archives. Essays on cinema and visual arts*, 15-28. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto
- Morais, R. (2021, 23 de junho). *Nada nas Mãos*. À pala de Walsh. <https://www.apaladewalsh.com/2021/06/nada-nas-maos/>
- Pipolo, T. (2010). *Robert Bresson: a passion for film*. New York: Oxford University Press
- Quandt, J. (1998). Introduction. In Quandt, J. (Ed.). *Robert Bresson*, 1-15. Toronto: Toronto International Film Festival Group
- Rancière, J. (2012). *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro
- Rancière, J. (2014). *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro
- Scorsese, M. (1998). Filmmakers on Bresson. In Quandt, J. (Ed.). *Robert Bresson*, 523-591. Toronto: Toronto International Film Festival Group
- Samuels, C. T. (1977). Bresson's Gentleness. In *The films of Robert Bresson: A Casebook*. B. Cardullo (Ed.). New York: Anthem Press
- Schrader, P. (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. London: University of California Press.
- Schrader, P. (2008) *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer / Paul Schrader; with a new Introduction*. California: University of California Press
- Sontag, S. (2009). *Against Interpretation and other essays*. London: Penguin Books
- Tarkovsky, A. (1998). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes
- Truffaut, F. (2015). *Os Filmes da Minha Vida*. Lisboa: Orfeu Negro

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Bresson, R. (1951). *Journal d'un curé de champagne*. Union Générale Cinématographique

Bresson, R. (1956). *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*. Gaumont (as SNE Gaumont), Nouvelles Éditions de Films (NEF)

Bresson, R. (1959). *Pickpocket*. Compagnie Cinématographique de France

Bresson, R. (1967). *Mouchette*. Argos Films, Parc Film

Bresson, R. (1969). *Une femme douce*. Marianne Productions, Parc Film

Bresson, R. (1983). *L'argent*. Eôs Films, France 3 Cinéma, Marion's Films