

2 Realismo e Verdade

2.1. O Estilo dos Aforismos

As anotações reunidas no livro de Bresson são normalmente chamadas de aforismos, embora muitas não o sejam, no sentido de expressar uma verdade ou princípio em poucas palavras. Algumas são pequenos parágrafos que podem conter uma ou mais frases aforísticas. Há simples recomendações para a realização de um filme, como “Evite assuntos vastos demais ou distantes demais em que nada o avisa quando você se perde” (43)². As que mais correspondem à ideia de aforismo são frases enigmáticas, em que um sentido complexo é comprimido, poeticamente, em poucas palavras. Outras características poéticas são a ambiguidade e o uso de estruturas simétricas, contraditórias e rítmicas que contribuem para o sentido. O perigo do aforismo é a simplificação excessiva, que leva a ambiguidade ao esvaziamento, resultando na frase de efeito genérica. É o risco de toda estética econômica e sempre presente, também, no cinema de Bresson. O problema é que o simples pode ser a fachada de uma grande riqueza de sentidos mais profundos: “O que rejeito como simples demais, é o que é importante e que é preciso escavar. Estúpida desconfiança das coisas simples” (93).

O estilo da escrita reforça a aura oracular de uma verdade a ser descoberta se deciframos o enigma. À primeira vista é Bresson pensando para si mesmo, mas igualmente a voz de um mestre indeterminado para o público, no tom impessoal sinalizado pelo *tu* no francês original. Muitos aforismos começam com uma única palavra seguida de ponto final e depois uma ou mais frases relacionadas à palavra, como no seguinte: “Modelo. Você o ilumina e ele ilumina você. A luz que você recebe dele se soma à luz que ele recebe de você” (68). O ponto final isolando a palavra inicial a torna o cerne da frase que segue, e confere

²Todas as citações de aforismos em Português são da tradução (Bresson, 2005) e o número que segue em parêntesis é a página de onde foi tirado.

maior gravidade a cada frase ou palavra pontuada. Esse exemplo também mostra como Bresson usava o ritmo de palavras nos aforismos. As repetições alternadas de “ilumina”, “luz”, “ele” e “você” expressam, pela forma e conteúdo, a reciprocidade que ele buscava entre diretor e modelo. Tanto que as luzes de um e do outro se somam como se formassem uma só; o que ocorre com o modelo se reflete no diretor, e vice-versa.

A estrutura predominante nos aforismos é a contradição, em que a frase relaciona dois conceitos contrários, por simultaneidade ou como causa e efeito. Não só como forma escrita, mas a ideia de que algo origina o fenômeno oposto, aparece em todos os temas do livro. Mesmo onde a frase afirma a simultaneidade, a relação de causa e efeito é implícita: “Ao mesmo tempo precisão e imprecisão da música. Mil sensações possíveis, *imprevisíveis*” (56). Precisão qualifica o modo de tocar e a composição; imprecisão se refere às emoções do músico e às suscitadas no ouvinte. Tanto a precisão formal quanto a imprecisão das emoções são essenciais para dar vida a uma obra de arte. Tais contradições às vezes são usadas em construções simétricas, como nesta frase: “Filmes lentos, em que todo mundo galopa e gesticula; filmes rápidos em que quase ninguém se mexe” (72). A primeira parte aponta o filme cheio de excessos, faltando em precisão e que, portanto, perde eficiência no andamento. A sensação provocada no espectador será de um filme lento, pela lógica de Bresson. A segunda parte da frase é uma inversão da primeira, e se refere ao cinematógrafo, em que as ações são suficientes e necessárias para impelir a narrativa.

Esses exemplos mostram que a imprecisão é associada ao imprevisível, uma das categorias temáticas do livro, e que ocorre nas frases em palavras finais inesperadas. Às vezes é o choque da ideia inicial com sua contradição: “Provocar o inesperado. Esperá-lo” (79); e “Realizador ou *diretor*. Não se trata de dirigir alguém, mas de dirigir a si mesmo” (18). O segundo exemplo não apresenta uma contradição, mas duas partes de uma totalidade: o diretor como sujeito, ‘si-mesmo’, e os outros em torno dele que participam da realização do filme. O si-mesmo é inesperado porque a imagem habitual que temos é do diretor comandando os técnicos e atores. Particularmente no cinema que Bresson criticava, onde o diretor era um “chefe de obras” que simplesmente executava o roteiro, com pouca liberdade criativa.

2.2. Os Temas Encontrados

Quando classificamos os aforismos por temas, consideramos principalmente as palavras repetidas e significados próximos em diferentes frases ao longo do livro. Presumimos que a repetição de certas palavras em várias anotações espalhadas no livro reflete uma linha sustentada no pensamento de Bresson. Por exemplo, no início do livro há quatro aforismos seguidos contendo a palavra ‘natureza’ ou ‘natural’/‘naturalidade’, como neste: “Natureza: o que a arte dramática suprime para proveito de uma naturalidade estudada e mantida com exercícios” (20); e uma citação de François-René de Chateaubriand, “...sem faltar naturalidade, falta natureza” (20). No sentido de essência do ser humano em oposição à ‘simulação’ e ‘imitação’, essas palavras recorrem no livro todo, e há também as frases denotando o mundo natural: “Você fará com os seres e as coisas da natureza, despojados de toda arte e particularmente da arte dramática, uma arte” (60). A dicotomia natureza/simulação é uma das diversas versões mais particulares da divisão verdade / falsidade. Nessa base, estabelecemos a categoria temática Natureza vs. Simulação. Agrupamos ali os aforismos cujo foco fosse essa questão da naturalidade contra a artificialidade. Seguimos esse procedimento para todos os temas que identificamos. O que mais importa para os propósitos deste trabalho é a determinação dos temas e sub-temas, pois torna mais evidentes as diferenciações e conexões conceituais no pensamento de Bresson. Serve unicamente para facilitar nossa compreensão dos conceitos de verdadeiro e real e sua relação aos outros temas.

Como uma visão geral, apresentamos, abaixo, um esquema dos temas e sub-temas encontrados, com os respectivos números de aforismos em parênteses, apenas como um índice da sua importância. Os temas estão mais ou menos na ordem em que o primeiro aforismo de cada um aparece no livro.

1. Economia e precisão vs. excesso e dispersão (32 aforismos), com os sub-temas:
 - 1.1 Limitar os recursos, evitar redundância; 1.2 Precisão e exatidão.
2. Os Modelos (84, a maior categoria). Sub-temas:
 - 2.1 A relação diretor-modelo; 2.2 *Ser* em vez de simular; 2.3 O interior desconhecido e automatismo; 2.4 O poder da voz; 2.5 O poder do olhar; 2.6 Os movimentos, corpo, e alma.
3. O cinematógrafo contra o “cinema” (63). Sub-temas:
 - 3.1 Arte impura, ‘teatro filmado’; 3.2 Os atores – o ‘eu’ falso e pré-determinado; 3.3 O estrelato, hábito, moda; 3.4 A Arte, o Belo, vs. o Necessário.
4. Criação, invenção, espontaneidade vs Reprodução (25).
 - 4.1 Criação a partir da intuição; 4.2 O novo e o inesperado.
5. “Natureza” vs. simulação (13)
6. A composição de imagens e sons (32)
 - 6.1 Transformação das imagens por contato com outras; 6.2 As ligações que dão vida, harmonia da composição; 6.3 O ritmo; 6.4 Relações que suscitam emoções; 6.5 A escrita em imagens e sons.
7. Direção e Filmagem (43)
 - 7.1 Preparar-se para o inesperado; 7.2 O ‘mecanismo’ da filmagem, contra a intervenção da inteligência; 7.3 Igualdade das pessoas e objetos, unidade, consistência.
8. Ausência e ocultação (15)
9. O Real, o Verdadeiro e o Falso (42)
 - 9.1 A mistura do falso e verdadeiro; 9.2 A verdade das relações entre imagens; 9.3 A verdade que a câmera registra; 9.4 O real
10. Música, Sons e Silêncio (16)
11. Relação entre Imagens e Sons, Olhos e Ouvidos (11)
12. Analogias com a pintura (11)
13. Sobre o público e a crítica (29)
14. A Montagem (14)
15. Fragmentação; Contra a Representação e Significação (116)

2.3. Realidade, Representação e Abstração

Nos aforismos, “real bruto” é o real ainda não transformado em arte, e que será a matéria prima do processo criativo. São as pessoas, objetos e espaços reais por trás da encenação da narrativa registrada pela câmera. Bresson chamava as imagens e sons registrados de “pedaços do real” pelo seu realismo fotográfico e caráter incompleto, pedaços a serem combinados entre si na montagem do filme. As imagens³ são representações, de modo que a retórica anti-representação de Bresson parece negar também a imagem cinematográfica: “Cinematógrafo, arte, com imagens, de nada representar” (92) e “Filmes de cinematógrafo: emocionais, não interpretativos” (79) (no original é *emotionnels, non representatifs*). A contradição dessas frases desaparece à luz de outros aforismos sugerindo que Bresson usa “representação” referindo-se à função significativa das imagens, sua interpretação pelo prisma da linguagem. Ele queria um cinema que transmitisse emoções e sensações reais, num nível pré-linguístico, subvertendo a constante busca por significados que dirige o olhar do espectador. Quando os aforismos dizem que o cinematógrafo é uma escrita ou linguagem de imagens e sons, devemos entender uma forma de linguagem totalmente diferente da verbal e até de outros modos conhecidos de comunicação visual. Nem corresponde à teoria cinematográfica que impôs uma estrutura linguística à cadeia de imagens do filme. Para Bresson, a representação pode existir fora das categorias linguísticas, quando se permite a percepção no grau mais intuitivo do sujeito: “Veja seu filme como uma combinação de linhas e de volumes fora do que ele representa e significa” (72). O cinematógrafo explora as possibilidades de percepção além das convenções de representação. Quanto mais definida e completa a representação pela imagem, mais a linguagem impede essa percepção do real: “Nos filmes, a representação suprime até mesmo a aparência de presença real, mata a ilusão criada pela fotografia” (35).

O poder da câmera de captar a aparência do real era uma faca de dois gumes para Bresson: por um lado, tornava o cinema a arte capaz de criar a ilusão mais verdadeira possível; por outro, tornava-o mais propenso a cair nos esquemas

³ Bresson usava “imagem” num sentido bastante amplo. Poderia ser o mesmo que “plano” como uma filmagem contínua entre cortes; ou uma sequência menor de enquadramentos dentro de um plano; ou imagens menores dentro do quadro, como uma pessoa, um objeto etc.

conceituais da representação. No segundo caso as imagens são feitas para serem facilmente reconhecidas e interpretadas, e não sentidas intuitivamente como ele queria. A representação também segue as convenções estéticas do “belo”, determinando uma ideia de imagem: “Nesta linguagem de imagens, deve-se perder completamente a noção de imagem, que as imagens excluam a idéia de imagem.” (59). Essa ideia cai no pitoresco e cartão postal, a imagem da boa composição e bela fotografia. Mostra os objetos e pessoas inteiras, num local também apresentado e nomeado. Tudo se encaixa nos significados que o espectador conhece, reforçando os hábitos e clichês: “Mostrar tudo condena o cinema ao clichê, o obriga a mostrar as coisas como todos estão habituados a vê-las. Se não, pareceriam falsas.” É a representação resultante da fotografia que apenas descreve e reproduz, sem deixar margem para a criação: “Vencer os falsos poderes da fotografia” (93) e “A fotografia é descritiva, a imagem em estado bruto limitada à descrição” (87), e ainda: “Dois tipos de filmes: aqueles que utilizam os recursos do teatro (atores, encenação, etc.) e se servem da câmera com o intuito de reproduzir; aqueles que utilizam os recursos do cinematógrafo e se servem da câmera para criar” (19).

Enquanto o cinema convencional está preso à representação que perpetua os clichês significantes, o cinematógrafo a evita pelas práticas de montagem e filmagem que provocam a imaginação do espectador. Estas são, na etapa de filmagem, a fragmentação das imagens e a minimização de artifício na mise en scène. A fragmentação é o enquadramento de partes de objetos, corpos e espaços, isolando-as do todo identificável: “Ela é indispensável se não queremos cair na REPRESENTAÇÃO. Ver os seres e as coisas nas suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência” (74). Partes metonímicas significam o todo implicitamente, mas Bresson suprimia as informações contextuais, tornando a significação dessas imagens mais ambígua e geral. Um pé traz a ideia de um corpo humano, mas não sabemos de quem é, nem onde está, pois o espaço também é fragmentário. Quanto mais indefinido o referente, mais emergem as qualidades sensoriais da parte mostrada, como sons associados, texturas, volume, iluminação e cores (se houver). Os sons naturais também são fragmentados na pós-sincronização, onde certos sons são isolados do caos sonoro real, recombinaos entre si e inseridos no filme. A trilha sonora é reduzida a um som de cada vez, inclusive nas falas dos personagens, só às vezes

ocorrendo alguma polifonia. As imagens também seguem uma simples sucessão linear, com uma ação atrás da outra, mas nem sempre na ordem esperada de causa e efeito. A fragmentação sonora e visual decorre da submissão das imagens à unidade da composição acima de tudo, e o menos possível à representação em cada plano. Ao longo do filme a imagem se desloca constantemente num contínuo entre as representações do concreto determinado, e do abstrato como identidade “não referencial”, ou instável, usado na estética. Separado de um todo mais abrangente dentro de cada quadro, o fragmento ganha função na composição do filme, ou “uma nova dependência”.

A mise-en-scène é a determinação dos aspectos visuais da encenação, como a atuação, figurino, iluminação, cenário, e disposição dos atores no espaço. Todos os princípios de Bresson sobre essa etapa visavam evitar os artifícios teatrais usados para simular uma “realidade” fictícia ou histórica. O real bruto deveria ancorar firmemente o exercício da imaginação, e Bresson recusava tanto a imitação servil da realidade quanto os excessos subjetivos do expressionismo ou fantasia: “Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre pessoas e coisas que existem, e *tais como elas existem*, novas relações” (25) e “Seu gênio não está na contrafação da natureza (atores, cenários), mas na sua maneira de escolher e de ordenar fragmentos captados diretamente dela por máquinas” (70). É na montagem que o diretor do cinematógrafo deve realizar sua visão artística, e não na direção de atores e elaboração da mis-en-scène, como ocorre no “teatro fotografado” que é o cinema. Para enfatizar essa diferença, ele se dizia *metteur en ordre* em vez de *metteur en scène*, um termo para “diretor” em francês. Ele criticava toda a concepção convencional do trabalho do diretor, que caracteriza o diretor de “cinema”. Na versão original do seu livro, mais de um aforismo chama esse diretor de “metteur en scène ou *director*” (na tradução para o Português ficou “realizador ou *diretor*”), recrutando a palavra inglesa num duplo ataque para, talvez, estender sua crítica ao hegemônico cinema americano.

Apesar da rejeição retórica à mise en scène (“*Pas de mis en scène*”), não falta artifício nos seus filmes, longe de representar a vida real como no documentário ou Neorealismo. As imagens deveriam não só suprimir informações significantes, mas evitar destacar-se pela beleza visual, mostrando apenas o que fosse necessário à unidade do filme. “Quantidade, enormidade, falsidade dos meios cedendo o lugar à simplicidade e precisão. Tudo conduzido à medida *do*

que basta a você” (79) e “Nada de bela fotografia, nada de belas imagens, mas imagens e fotografia necessárias” (73). Esses ideais exigiam a redução dos componentes imitadores da realidade (atuação e rebuscados cenários em estúdio) e a retenção de partes inalteradas do real bruto dentro da ficção encenada. Bresson via a atuação como uma representação que não tinha lugar no cinema, onde a câmera registra a pessoa verdadeira do ator como uma sombra constante da personagem. Realça a falsidade das emoções representadas, que se dissipam sem a força da expressão verdadeira. Pela prática e muita repetição, o modelo alcançaria o automatismo com o qual pronunciaria as falas a partir do seu ‘eu’ verdadeiro. Os modelos eram parte da encenação onde Bresson controlava tudo de acordo com seus princípios dados nos aforismos. Sempre que possível, filmava no local, fora do estúdio, interferindo ao mínimo nas características dos espaços. A filmagem deveria ser econômica, limitada aos movimentos possíveis da visão de um observador humano, em planos médios ou em close, e com a pouca profundidade da lente de 50mm. Nada de movimentos amplos e grandes variações de perspectiva. Bresson ainda aumentava o realismo com a eliminação quase total de trilha musical. O resultado é uma tensão paradoxal entre o extremo realismo e o artifício, que alguns autores chamam de realismo abstrato. Os aspectos considerados abstratos são a ausência de atuação, redução de elementos sonoros e visuais, a fragmentação e as elipses, em que acontecimentos importantes da trama não são mostrados diretamente. Todos são formas de subtração contextual e isolamento, para focalizar a atenção do espectador em certas partes da realidade ou da narrativa e, assim, arrancá-lo momentaneamente das representações conhecidas. Para Bresson, a intensificação da presença de objetos e pessoas pelas elipses adjacentes era uma forma de descoberta de uma realidade essencial, que só a filmagem e montagem tornavam possível.

A ideia do cinematógrafo como método de descoberta era um ponto em comum entre Bresson e o Neorealismo e à “estética de descobrimento” que André Bazin sustentou no pós-guerra. Essa perspectiva trata o cinema como uma arte que descobre os significados na realidade, em vez de construí-los em imagens inventadas do zero (como pode fazer o cinema digital). Segundo Dudley Andrew, remonta às teorias realistas de Roger Leenhardt na década antes da 2ª guerra. Leenhardt escreveu que a elipse é a essência do cinema, sendo qualquer subtração de informações e não apenas uma figura retórica ocasional. Como observou

Andrew, na montagem “os editores... criam a ilusão de significado e presença por meio do vazio entre e em torno do material. De todos os efeitos do cinema, certamente esse é o mais especial e mais específico” (2007, p. 56). O surgimento do filme sonoro consolidou esse efeito, fixando a imagem a uma fonte espaço-temporal definida, e realçando sua materialidade. Também levou à substituição da palavra “imagem”, bastante nebulosa, por “plano”, mais específica e definida fisicamente (embora ainda trazendo ambiguidades). Para Leenhardt, “o objeto havia entrado em foco na sua ‘densidade’... e a unidade básica de um filme era inquestionavelmente o plano cortado do volume deste mundo, e não a imagem diáfana” (1979 apud Andrew 2007, p. 58). O conceito do plano define um corte móvel de imagens e sons numa duração exata. Bazin percebeu que o plano apresenta o tempo do objeto, ao contrário da imagem que vemos pela perspectiva do tempo subjetivo (ou tempo humano). Bresson não adotou essa mudança de termos nas *Notas*, talvez para expressar suas sensações subjetivas sobre a montagem e evitar a especificidade do processo técnico. Assim, deixava de lado qualquer referência ao tempo, como se pensasse na composição mais como arranjo espacial do que temporal.

Na estética de descobrimento, a elipse entra em foco no plano, contornando o visível pela omissão de aspectos da realidade e acontecimentos. Segundo Dudley Andrew, “pela redução, o que é dado na tela precisa ser suportado por tudo que está ausente; isso pode trazer associações abundantes.” (2007, p. 59). Como o diretor trabalha a partir de uma quantidade excessiva de informações (o material filmado), é necessário sempre reduzir pela filtração. Há os filtros literais dos tipos de lente e filme, filtro de luz, e todas as escolhas de filmagem do diretor, criando as elipses de mise en scène. As imagens restantes vão para a montagem, onde a filtração ocorre por cortes nas durações dos planos e suas recombinações. Termina-se não com uma imagem da realidade, mas de um “precipitado” do real, comprimido, simplificado e realçado. A interpretação das imagens de Bresson como abstratas resulta da sua extensa filtração de informações normalmente esperadas.

Nos anos sessenta, a maioria dos estudos sobre Bresson associava suas formas abstratas à expressão de uma realidade “transcendental” ou “espiritual”. Posteriormente essa abordagem foi criticada por impor um sentido espiritual a todos os aspectos dos filmes, e restringir as múltiplas possibilidades abertas pela

abstração a uma só. Essa conexão não só era estabelecida sem base suficiente nos próprios filmes, mas sem um forte consenso sobre o sentido de abstração. Michel Estève entendia que abstrair significa “conduzir ao conceito” (Estève 1966, p.41). Com essa definição as imagens de Bresson não seriam abstratas, mas estilizadas, e a “estilização remete ao símbolo, realidade dupla, ao mesmo tempo carnal e espiritual” (Estève 1966, p. 41)⁴. Amédée Ayfre, por outro lado, distinguiu entre dois sentidos: a abstração que “procede por extensão e permite que se classifique os seres de acordo com suas características mais gerais”, abstraindo o conceito como na definição de Estève; e a que “procede por intensificação e que...procura alcançar aquilo que faz um ser o que ele é, sua essência – digamos sua alma” (Ayfre 1970, p. 40). Porém, alcançar a essência também é abstrair um conceito, e desaparece a distinção, a não ser que Ayfre se baseasse na particularidade do conceito de essência contra a abstração de categorias mais gerais. Segundo Ayfre, somente o segundo tipo ocorre nos filmes de Bresson. Embora as personagens fossem reduzidas a gestos, olhares, voz sem expressão dramática, o cineasta evitava a simplificação excessiva “principalmente pela escolha muito precisa de detalhes, objetos e acessórios; por gestos carregados de uma realidade extremamente sólida” (Ayfre 1970, p. 41). O acúmulo e a inter-relação desses detalhes ao longo do filme delineia a essência ou “alma” dos personagens e objetos. Ayfre cita uma frase de Bresson, que disse a respeito de *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé, ou le vent souffle où il veut*, 1956), “Eu queria fazer um filme sobre objetos que teria, ao mesmo tempo, uma alma. Quer dizer, alcançar a alma através dos objetos” (Ayfre 1970, p. 41). A declarada intenção de chegar à alma pela percepção da matéria, além do conhecido catolicismo de Bresson, reforçava as pressuposições de Ayfre e outros autores dessa linha. Inúmeros estudos apontam a redução às essências e expressão da alma nos seus filmes, sem explicitar de que forma as imagens representam alma e essência. O objeto que se destaca pela redução exhibe uma essência, no sentido de combinação única das suas mínimas propriedades sempre presentes, ou revelação da sua alma? O minimalismo dos filmes evoca uma vaga noção de essência, mas o enquadramento fragmentário parece desfazer tal identificação, já que o objeto ou indivíduo é constantemente desintegrado em partes menos

⁴ Essa citação é nossa tradução do original em Francês. Todas as citações de trabalhos em Francês ou Inglês são dadas na nossa tradução.

definíveis. Por outro lado, para Bresson, a ideia de essência, ligada à pureza e verdade, era fundamental à sua concepção do cinematógrafo. No livro ele expressa o anseio de alcançar uma essência constituinte, mas imperceptível e de forma nenhuma conceitual ou significativa, como no seguinte:

Não filmar para ilustrar uma tese, nem para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria da qual eles são feitos. Atingir esse “coração do coração” que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia (41).

A essência inclui um aspecto transcendental (alma) e também material. A conexão da alma com o corpo é a via para se alcançar, indiretamente, a dimensão espiritual. Vários aforismos desenvolvem esse tema, embora a palavra “essência” só apareça uma vez, numa frase estranhamente repetida muitas páginas depois: “Modelo. Sua essência pura” (46, 70).

Para André Bazin, a abstração em Bresson estendia-se além da redução à essência como expressão espiritual. Compreendia a relação entre graus de realismo, em que sons e objetos concretos acentuam a abstração das imagens associadas. Mais que um processo de esvaziamento estético, a abstração resulta da relação contraditória entre o concreto (real bruto) representado e os artificios de encenação e edição. O realismo dos sons naturais, matéria dos objetos inalterados e modelos se choca com a simplificação dessa mesma realidade e a ficção construída: “...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” (Bazin, 1991, p. 110). Nem mesmo é uma relação de contraste estético, pois os elementos reais “estão ali por sua indiferença e sua perfeita situação de “alheios”, como o grão de areia na máquina para prender o mecanismo” (p. 110). Mas o ponto final das suas análises é sempre o conceito nebuloso de alma, alcançando-a por caminhos inexplicáveis. Diferente de Ayns, Bazin não presumia a alma na essência dos objetos no filme, mas revelada na relação discordante entre diferentes graus de realidade: “A diferença ontológica entre duas ordens de fato concorrentes, confrontadas na tela, evidencia a única medida comum a elas: a alma” (p. 115). No caso do modelo, a alma aparece na discordância entre a realidade da pessoa e a da fala como texto literário. Essa

disparidade “é a garantia mais certa da profunda cumplicidade deles: a linguagem que não pode ser a dos lábios é, necessariamente, a da alma” (p. 115).

A interpretação espiritualista culminou com o livro de Paul Schrader sobre Bresson, Ozu e Dreyer, que apresentou uma teoria do estilo transcendental no cinema (Schrader, 1972). Segundo Schrader, o propósito desse estilo é exprimir o “sagrado” e promover a elevação da alma no espectador. Seu principal aspecto é a relação dinâmica entre escassez e abundância de elementos da composição (seja de cada plano, da montagem, ou da narrativa). Schrader chegou à sua teoria aplicando ao cinema o mesmo conceito de abstração que ocorre na pintura religiosa, onde os meios esparsos, sendo menos carregados pela matéria, são os mais eficazes para a elevação do espírito.

A divisão na literatura entre a abordagem “transcendentalista” e a “materialista” reflete as tensões formais do estilo bressoniano, entre o concreto e o abstrato, realidade e ficção. Dentro das duas abordagens, muitos têm atribuído a Bresson uma visão fenomenológica diante da realidade, pela ênfase dada à percepção dos estímulos sensoriais. Esses autores interpretam os filmes pelo prisma de Merleau-Ponty e, às vezes, Heidegger e Husserl. Para os transcendentalistas, a percepção da realidade fenomenal é uma via para a alma, pela redução estética às essências. Segundo John Belton, Bresson apresenta as essências, que são universais e abstratas, e as re-insere na existência mundana, como fez Merleau-Ponty: “ao longo do filme, as imagens e sons – como representações – cedem à essência não representável da realidade fenomenal” (Belton, 2008, p. 34); e a essência é (mais uma vez) a alma: “São os objetos, apresentados numa certa ordem e num certo estilo, que revelam a alma – o ser interior das pessoas, lugares e coisas” (p. 35). Por outro lado, a linha materialista tende a interpretar a fenomenologia de Bresson em termos da teoria háptica que Laura Marks relacionou ao cinema e vídeo. Marks baseia-se na concepção estética da visão háptica, em que a percepção visual se combina com a tátil e cinestética. No outro polo de um contínuo visual está a visão ótica, onde as outras percepções diminuem, mas não desaparecem. É um movimento dialético entre proximidade e distância do objeto. No cinema, a imagem háptica é de texturas e densidade superficial, impedindo o olhar em profundidade. Há menos foco sobre objetos individualizados e isolados, levando à sensação de simplesmente estar na sua presença. O cinema háptico não encoraja uma identificação com a figura, mas

uma relação corporal ou “subjetividade dinâmica entre o observador e a imagem” (Marks, 1998, p. 332). Essa dialética entre visão háptica e ótica nos parece descrever um dos principais processos no cinema de Bresson, embora ele não usasse esses termos. Os aforismos a expressam opondo a fragmentação, que seria a imagem háptica, à representação, ou imagem ótica. Marks lembra que Deleuze já havia notado o caráter háptico do estilo de Bresson, especificamente nos movimentos das mãos que criam espaços-qualquer em *O batedor de carteiras* (*Pickpocket*) (1959). Porém, ela discorda da referência às mãos, por ser desnecessária e até contrária ao sentido do háptico. Este requer somente a identificação com o tato e não com imagens de mãos, que implicam pessoas. Marks considera a imagem háptica uma forma de crítica à nossa cultura hipervisual, pois apresenta a percepção multisensorial, que permite um contato mais próximo com o mundo. Ao mesmo tempo, o cinema háptico, numa exploração dos limites da visão e da representação, põe em dúvida o realismo cinematográfico convencional. Essas mesmas críticas, sem dúvida, operam nos aspectos formais do cinema de Bresson.

A postura fenomenológica aparece não só nos filmes, mas nos aforismos e em entrevistas do cineasta. No seu livro, ele confrontou o cinema convencional com uma arte cinematográfica que seria mais aberta às qualidades sensoriais do mundo, libertando-as do contexto de hábito e rotina. Os aforismos insistem que um diretor esteja plenamente atento às suas percepções imediatas, sem deixar que as operações da “inteligência” dividam sua consciência: “Filmagem. Limitar-se unicamente a impressões, a sensações. Sem intervenção da inteligência estranha a essas impressões e sensações” (38) e “Transmitir impressões, sensações” (70). Para Kent Jones, o modo como o real nos atinge através dos sentidos fascinou Bresson cada vez mais ao longo da sua carreira. Como observou esse autor, “Acho que essa necessidade de dar forma às suas próprias impressões, mais do que qualquer sistema, sentido de transcendência, ou grau de ‘responsabilidade moral’(.....), está no centro da arte de Bresson e seu impacto inusitado” (Jones, 1999, p. 16). Numa entrevista com Michel Ciment, Bresson falou de uma cena da parte final de *O Dinheiro* (*L'Argent*, 1983, seu último filme) em que uma senhora limpa o chão com uma esponja:

...não a fiz entrar imediatamente na sala, mas cortei para o *close* que adoro, o chão molhado com o som da esponja. Isso é música, ritmo, sensação...Cada vez mais, o que busco - e que em *O Dinheiro* se tornou quase um método de trabalho - é comunicar as impressões que sinto. É a impressão da coisa, e não a coisa, que comanda. Somos nós mesmos que fazemos o real. Cada indivíduo tem o seu. Existe um real, mas não é o nosso (Ciment, 1996, p. 97).

Esse trecho mostra claramente sua concepção da realidade dividida nas impressões subjetivas, imanentes, e na transcendência inacessível da coisa. Nosso contato com o real se restringe às percepções, cujo grau de realidade é menor que o das qualidades percebidas e da própria coisa devido às distorções inevitáveis dos sentidos. Mesmo na fotografia há limitações que alteram e, portanto, reduzem o realismo da representação. Por um lado, a câmera capta mais que os olhos, mas, assim como o ser humano, tem uma perspectiva limitada e registra a imagem numa forma bidimensional, totalmente diferente daquela do objeto filmado. Já o som tocado no gravador consiste de ondas sonoras praticamente idênticas ao original. Por isso, Bresson enfatizava, nos aforismos e em entrevistas, que o som é mais real que a imagem:

O que entra nos olhos quando filmamos sai de duas máquinas consideradas perfeitas copiadoras, mas que não o são na verdade. Uma, a câmera, nos dá uma falsa aparência das pessoas e coisas; a outra, o gravador, nos restitui a própria matéria do som. Para fazer um filme coerente, é preciso que a primeira tire da segunda um pouco do seu real excessivo (Ciment, 1996, p.94)

A diferença de realidade entre imagem e som era um tema dos mais importantes no seu trabalho de filmagem e edição. Nesse caso, o critério de realismo é a fidelidade da transcrição do real. Para ele, o som original é preservado na sua constituição física, não representado. Além disso, o som é mais real por ser uma qualidade sensorial pura. A imagem, pelo contrário, quase sempre representa alguma forma reconhecível, limitando as possibilidades da imaginação, e é uma cópia sem o impacto da realidade bruta. Na entrevista, Bresson diz que o sistema ocular ocupa cerca de dois terços do cérebro e, portanto, “a imaginação dos olhos é menos vasta, menos variada e profunda que a imaginação dos ouvidos” (Ciment, p. 93). Nos seus filmes é o som que compensa essas deficiências pelo seu potencial imaginativo, amplificando a sensação de

espaço e materialidade das imagens. O seguinte trecho das *Notas*, sobre os graus de realidade em relação à visão, a câmera, e o intelecto, é pertinente:

O real que chega ao espírito já não é mais real. Nosso olho pensante demais, inteligente demais.

Dois tipos de real: 1º O real bruto registrado tal qual pela câmera; 2º O que nós chamamos de real e que vemos deformado por nossa memória e por falsos cálculos. Problema. Fazer ver o que você vê, por intermédio de uma máquina que não o vê como você o vê (64).

As impressões imediatas são as mais reais, antes de serem processadas pela cognição e memória. Nos momentos seguintes passam para a memória, que deturpa e falsifica, inevitavelmente. Por isso o momento presente é sempre o mais real: “Remeter o passado ao presente. Magia do presente” (48). A imagem e conceito que fazemos da coisa é irreal, só existe na mente e interfere na experiência plena da realidade sensorial. Essa valorização das percepções imediatas e da intuição, recorrente no livro todo, lembra a consciência pré-reflexiva da fenomenologia. Nesse estado as percepções têm conteúdo, identifica-se as qualidades e o objeto antes da reflexão. Mas as afirmações de Bresson sugerem que ele buscava uma consciência ainda mais dissolvida, a experiência das puras qualidades sem objeto identificado. A câmera poderia nos aproximar desse estado, pelo enquadramento cada vez mais interno aos contornos do objeto. Já o olho humano, sempre guiado pela inteligência, não permite tal percepção completamente fora da representação. “Olho pensante” indica a ligação maior da consciência com a visão do que com os outros sentidos. O aforismo final apresenta o problema decorrente da diferença entre a visão humana, a câmera e a imaginação do diretor. A repetição do ‘ver’ quatro vezes forma um nó com *você*, a *máquina*, o ‘o’, e o espectador, alvo disso tudo que ‘*você*’ (o diretor) busca ‘fazer ver’. “Fazer ver o que você vê” interpretamos como o que o diretor vê pelo olho interno da imaginação; a imagem mental que ele deverá tornar real por meio da filmagem. A imaginação é distinta do real: “O que é, diante do real, esse trabalho intermediário da imaginação?” (108). É uma força criadora, que na arte constrói uma realidade poética a partir do real bruto. Este esconde sua verdade: “O real em estado bruto não produzirá sozinho o verdadeiro” (*Le réel brut ne donnera pas à lui seul du vrai*) (83), mas a arte ‘produz’ o verdadeiro, ao tornar visível a essência do objeto real.

2.4. O Verdadeiro e o Falso

Na sua posição de *auteur* modernista, Bresson rejeitava a verdade associada à estética da representação. Seu conceito de verdade, assim como do real, tem semelhanças com o fenomenológico. Há um aspecto de experiência de percepções e sensações fora da linguagem, não contida numa proposição correspondente ao percebido. Porém, não pode ser enquadrado nessa ou qualquer outra corrente filosofia específica, já que ele não desenvolvia um discurso dentro dessa tradição teórica. A fenomenologia é útil quando parece coincidir com algumas ideias e descrever certos processos formais dos filmes, mas não é um modelo do seu pensamento. Na questão da verdade relacionada à realidade, tomamos as palavras de Merleau-Ponty: “a evidência da percepção não é o pensamento adequado ou a evidência apodítica. O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (Merleau-Ponty, 1999, p. 14). Os aforismos expressam essa incapacidade do pensamento de representar as verdades sobre o mundo. A representação fracassa porque traduz o real a um meio limitado por sua forma (palavras, imagens), pela rigidez das convenções pré-estabelecidas, e pela corrosão temporal da memória. O verdadeiro não pode ser representado, mas sentido, percebido, intuído. Por isso a abertura e comunicação com o mundo são vitais para a percepção das coisas na sua essência, que é a experiência da verdade. Parece contraditório que a essência seja somente sentida, mas, como vimos, Bresson queria libertar-se dos esquemas conceituais para alcançar o real mais verdadeiro. A câmera e o gravador, usados criativamente, são instrumentos que aumentam essa comunicação com o real além dos limites dos sentidos humanos. Sendo máquinas que registram luz ou som sem interferência da “inteligência”, captam tudo indiferentemente, inclusive o aspecto invisível por trás das aparências do mundo. Nos aforismos, a dimensão imperceptível não parece ser puramente transcendental, mas o entrelaçamento de alma e matéria constituindo a verdade essencial do ser humano. A palavra “alma” no contexto dos modelos é sempre associada ao corpo: “A voz: alma feito carne.” (55); “Modelo. Alma, corpo inimitáveis” (49). É a reverberação, no corpo, das emoções e pensamentos gerados na essência (alma) da pessoa, que a define como

indivíduo. O caminho para a percepção indireta da alma, portanto, é focalizar intensamente na matéria e nos sons pela filmagem do real bruto: “Sua câmera não capta somente movimentos físicos incaptáveis pelo lápis, pelo pincel ou pela caneta, mas também certos estados de alma reconhecíveis em detalhes que não podem ser desvelados sem ela” (84) e “Modelo. É o “eu” não racional, não lógico que a câmera registra” (68). As imagens registradas, “pedaços do real”, propiciam o verdadeiro como experiência perceptiva somente depois de encadeadas em sequência pela montagem: “Modelo. Nos seus traços, pensamentos ou sentimentos não expressos materialmente, tornados *visíveis* por intercomunicação e interação de duas ou várias outras imagens” (44).

Essa essência oculta não é totalmente inacessível, como o real que “não é nosso”, pois há meios de torná-la perceptível. Podemos usar máquinas que estendem nossas capacidades sensoriais, e aprender a perceber de modo mais aberto, procurando viver cada sensação livre do pensamento reflexivo. É preciso nos livrar dos hábitos, para reativar os sentidos e enxergar de um novo modo: “Tirar as coisas do hábito, descloroformizá-las” (105). No livro distinguimos os seguintes tipos de realidade não percebida: a do interior do sujeito, pensamentos e emoções que os outros não captam; o inconsciente, oculto ao próprio sujeito; as causas desconhecidas de acontecimentos aleatórios, fonte do novo e inesperado; camadas de existência complexa abaixo das aparências simples; e, nos filmes, as elipses, que jogam acontecimentos ao fora-de-campo: “Não corra atrás da poesia. Ela penetra sozinha pelas articulações (elipses)” (34).

A verdade está na criação livre, que não representa, imita nem simula nada. Por isso o real verdadeiro é inimitável e transformável, enquanto o falso é determinado pelo objeto real a ser representado: “O verdadeiro é inimitável, o falso, imutável” (67); “O jogo do ator é definitivo, imutável. Ele permanece o que ele é” (85). Toda a crítica de Bresson à atuação se baseia na falsidade do ator simular um personagem fictício, suprimindo sua personalidade verdadeira. O falso é inconsistente, e um aspecto essencial do verdadeiro é a consistência, ou homogeneidade e unidade. É o que dá força ao verdadeiro: “Reconhecemos o verdadeiro pela sua eficácia, sua força” (26); e “A mistura do verdadeiro e do falso gera o falso (teatro fotografado ou cinema). O falso quando é homogêneo pode gerar o verdadeiro (teatro)” (28). É curioso que a simples homogeneidade pode tornar o falso verdadeiro, mas isso se deve ao caráter essencial da verdade

segundo Bresson. Se tudo na peça de teatro for imitação, não há inconsistências internas, e pode ser considerada uma obra verdadeira dentro dos seus limites. Bresson não era contra o teatro, apenas o uso de um componente teatral – a atuação – no cinema, por ser incompatível com o olho da câmera. É uma lente de aumento sobre a falsidade da atuação em meio às pessoas e coisas reais e verdadeiras. “Um realizador estimula seus atores a simular seres fictícios no meio de objetos que não o são. O falso que ele encoraja não se transformará em verdadeiro” (76). Da mesma forma, coisas reais no teatro tornam evidente a falsidade: “No palco, um cavalo, um cachorro que não seja de gesso nem de papelão causa um mal-estar. Ao contrário do cinematógrafo, buscar uma verdade no real é funesto para o teatro” (53). A verdade de cada arte está na consistência de acordo com suas propriedades essenciais: “O verdadeiro do cinematógrafo não pode ser o verdadeiro do teatro, nem o verdadeiro do romance, nem o verdadeiro da pintura. (o que o cinematógrafo capta com seus próprios recursos não pode ser o que o teatro, o romance, a pintura captam com os seus.)” (22).

Para determinar a essência da arte cinematográfica, Bresson considerou seus componentes mais reais e concretos: as imagens, abstraídas a linhas, volumes, claros/escuros, e sons, projetadas em sequência sobre uma única superfície; a narrativa, cadeia linear de acontecimentos que organiza as imagens na unidade do filme; o suporte - a superfície bidimensional da tela. Essa é a realidade elementar do cinematógrafo que o define como arte pura e, portanto, verdadeira. Seus componentes não deveriam ser esquecidos nem ocultados; pelo contrário, formam parte do sentido dos filmes. O cinematógrafo como “escrita” se refere ao sentido modulado pelas relações entre imagens, mas também abrange a natureza gráfica, de imagens sobre uma superfície: “o cinematógrafo é uma *escrita* de imagens e sons em movimento”. Como o reconhecimento da realidade bidimensional da pintura levou ao achatamento das imagens, a superfície gráfica no cinema exigia a filmagem com pouca profundidade: “Achatar minhas imagens (como com um ferro de passar) *sem atenuá-las*” (23). Citando Leonardo da Vinci, Bresson diz,

Leonardo recomenda (Anotações,) pensar bem no final, pensar antes de tudo no final. O final é a tela que é apenas uma superfície. Submeta seu filme à realidade da tela, como um pintor submete seu quadro à realidade da própria tela e das cores aplicadas sobre ela, o escultor, suas formas à realidade do mármore ou do bronze (114).

Esse é um dos muitos trechos em que ele aproxima o cinematógrafo da pintura, neste caso apropriando um princípio formalista das artes plásticas: o pintor deveria restringir-se à realidade material da tela, chassis e tintas, que definem a essência da pintura, para alcançar uma expressão verdadeira. Porém, na pintura e escultura, o artista dá forma a materiais cujas qualidades sensoriais são vitais à estética final. Ao longo século vinte, era quase inevitável que essas qualidades se emancipassem da referência externa para negar a representação. No caso do cinema, essa questão esbarrou no caráter fotográfico da imagem e no movimento, que ao mesmo tempo aumenta o realismo e a imaterialidade. Na sua analogia com as artes plásticas, Bresson pareceu ignorar a diferença de materialidade, e o total desaparecimento da superfície por trás das imagens em movimento no cinema. A única realidade que resta é a representada nas imagens fotográficas, imateriais. Nesse sentido o cinema se conforma ao ideal de Leonardo muito mais que a pintura e escultura, pois o “final” da arte, para Leonardo, era a reprodução mais completa e exata da natureza – justamente o que Bresson abominava. Concordava com Leonardo na questão do final da obra, mas de forma nenhuma este podia ser seu conteúdo referencial.