

3 O Diretor e os Modelos

3.1. Aspectos da Teoria Autoral

Após seu primeiro filme, um curta que recebeu pouca atenção (*Les affaires publiques*, de 1934), Bresson alcançou proeminência com dois longas-metragens feitos durante a Ocupação: *Os anjos do pecado* (*Les anges du péché*) (1943) e *As damas do Bois de Boulogne* (*Les dames du Bois de Boulogne*) (1945). Ele não havia desenvolvido seu estilo plenamente, e ainda filmava muitas cenas em estúdio com atores profissionais. Aos nossos olhos, condicionados pelos seus filmes subsequentes, parecem convencionais. Para alguns críticos da época, porém, eram revolucionários. Bresson tornou-se exemplo supremo de diretor de vanguarda antes mesmo de consolidar sua estética mais radical em *Diário de um pároco de aldeia* (*Journal d'un curé de campagne*) (1951). A partir dessas experiências iniciais, desenvolveu uma imagem do diretor do cinematógrafo, e a idealizou nos aforismos. A figura imaginada, por um lado, e seguida na prática, por outro, incorporou as questões da teoria cinematográfica mais discutidas na França do pós-guerra. Para entendermos melhor a sua versão do diretor autoral, então, lançamos um breve olhar sobre algumas das ideias que ele absorveu.

O principal desafio para os críticos e cineastas da época era promover o status artístico do cinema francês, frente à proliferação do cinema comercial homogeneizado pelas convenções do bom gosto. Isso exigia reafirmar a ideia de autoria do diretor e o filme como seu meio de expressão pessoal, o que envolvia mudanças no sistema de produção. Na França, desde antes da guerra predominava o sistema coletivo, onde os membros da equipe, como diretor, cinegrafistas, atores e roteiristas colaboravam na criação do filme. Alexandre Astruc e André Bazin eram os críticos mais influentes no ataque a esse sistema, associando-o ao engessamento criativo que acometia o cinema. Segundo Dudley Andrew (2010), ambos declaravam o surgimento de uma nova vanguarda como tática para

fortalecer a posição artística desses diretores. A ligação dos filmes autorais com esse termo servia para distanciá-los ainda mais das produções “clássicas” convencionais. Ao mesmo tempo, Astruc, Bazin e outros depreciavam a “primeira vanguarda” da era do cinema mudo (principalmente anos vinte), muito mais experimental do que a “segunda vanguarda” que esses críticos favoreciam. Para eles, os filmes experimentais e abstratos da primeira vanguarda fugiam à natureza do cinema, enclausurando-se na esfera das belas-artes e terminando em museus e galerias, portanto legitimados pelo sistema que pretendiam criticar. O cinema segundo os críticos do *Cahiers* era uma arte impura e narrativa, que deveria se engajar com o mundo real e com o público espectador. Por isso o *Cahiers* tendia a ignorar os cineastas mais experimentais que continuavam surgindo, e a promover os moderadamente avançados (Andrew, 2010).

Bazin propôs que o cinema no pós-guerra atravessava uma fase de estabilidade tecnológica, na qual as inovações viriam do material filmado. Os diretores de vanguarda deveriam elaborar formas cinematográficas de tratar os novos aspectos da realidade. Nessa relação com o mundo, o principal meio que, segundo Bazin, desenvolveria o cinema como uma arte “impura” era a adaptação literária. Como o realismo de Bazin prescrevia o respeito à realidade inalterada, o filme devia total fidelidade ao conteúdo da obra literária, mas numa estética cinematográfica independente. Os filmes de Bresson, até então todos adaptações, haviam alcançado exatamente essa fidelidade sem subordinar sua forma ao literário. Bazin, Astruc e François Truffaut o citavam como exemplo, além de outros diretores autorais como Renoir, Orson Welles, Max Ophüls, Jacques Tati e Cocteau. Segundo Astruc, constituíam uma vanguarda que anunciava a possibilidade do cinema expressar pensamentos abstratos e emoções com tanta profundidade quanto a literatura. Ignorados pela crítica convencional, traçavam o futuro em que o cinema deixaria de ser mero espetáculo para transformar-se em linguagem, livre da “tirania do visual”. O diretor seria escritor dessa linguagem não só no sentido metafórico, mas por incorporar a função de roteirista. A mise en scène não seria teatro, mas uma escrita em que os movimentos da câmera-stylo estabeleceriam as relações entre pessoas, espaços e objetos. O registro dessas relações seria a escrita cinematográfica do pensamento, pois “todo pensamento, como todo sentimento, é uma relação entre um ser humano e um outro ser humano ou certos objetos que fazem parte do seu universo” (Astruc, 1948, trad.

2012). Lembramos que Cocteau já havia apropriado a palavra “escrita” (*écriture*) ao cinema desde 1919, na ideia do cinematógrafo como escrita de luz ou de imagens. Assim como a câmera-stylo, é o mesmo foco nas possibilidades surgidas dos movimentos e registro de imagens pela câmera. Em relação à política autoral (*politique des auteurs*), *écriture* tornou-se quase sinônimo de estilo, e a metáfora da câmera-stylo, a imagem retórica dessa política. Seus proponentes atacavam a primazia dos roteiristas e a imposição de formas literárias de adaptação, que ignoravam o potencial estético do cinema. Nessas adaptações convencionais, o diretor apenas executava o roteiro. A câmera-stylo significava a tomada do poder criativo pelo diretor, mas de modo a respeitar tanto a obra literária quanto a forma cinematográfica.

3.2. O Diretor

Os aforismos de Bresson mostram como integrou essas questões às suas concepções do diretor e cinematógrafo, mas numa curiosa mistura de vanguarda e tradição que divergia do *Cahiers*. Assemelhava-se aos experimentalistas, pela exaltação à pureza e destaque aos componentes abstratos do cinema. Por outro lado, seus filmes mostram que, para ele, a narrativa coerente e linear era parte da essência do cinema, ao contrário da vanguarda mais transgressora que pretendia desmontar ou eliminar a narrativa. Seu livro apresenta o cinema como uma via de conexão à realidade concreta, que, transposta a imagens conjugadas, poderia revelar verdades interiores e do mundo real. A ênfase no real, sendo matéria prima para a expressão pessoal do diretor, situava Bresson no campo dos críticos-cineastas ligados ao *Cahiers*.

Bresson idealizou a figura do diretor autoral a um extremo, como se não houvesse uma equipe envolvida na produção e edição; só ele, os modelos, a câmera e o gravador. Um aforismo aborda o problema da autoria explicitamente: “Muitos são necessários para se fazer um filme, mas apenas um que faz, desfaz, refaz suas imagens e seus sons, retornando a cada segundo à impressão ou sensação inicial, incompreensível aos outros, que os fez nascer” (94). A origem do filme é uma sensação do diretor, não uma ideia, que para Bresson seria menos

verdadeira e ligada à representação. “Cave sua sensação. Olhe o que há dentro. Não a analise com palavras. Traduza-a em imagens irmãs, em sons equivalentes. Quanto mais nítida ela for, mais seu estilo se afirma (estilo: tudo que não for técnica)” (51). Ninguém interfere entre a sensação originária do diretor e sua expressão na forma do filme, nem o trabalho dos “muitos” acrescenta algo à sua estética. Na prática, Bresson de fato era o criador em todas as etapas de produção. A partir de *Diário de um pároco de aldeia*, ele mesmo escreveu os roteiros de todos os seus filmes; estabelecia para os cinegrafistas as características das imagens que deveriam obter; determinava cada gesto e fala dos modelos; e decidia todos os detalhes de edição e montagem, que o técnico executava. Assim, sentia que o filme inteiro, da filmagem à projeção, era sua expressão pessoal:

De duas mortes e três nascimentos.

Meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas e os objetos reais que utilizo, que são mortos na película, mas que, colocados numa certa ordem e projetados sobre uma tela, se reanima como flores na água.*

*Cinematografar alguém não é dar-lhe vida. É porque eles estão vivos que os atores tornam viva uma peça de teatro (24).

Mesmo sendo a maioria dos seus filmes adaptação literária, ele os considerava inteiramente sua criação. Inspirou-se nas obras de Georges Bernanos, Dostoevsky e Tolstoy, e em outras fontes no caso de *O processo de Joana d' Arc* (*Le procès de Jeanne d' Arc*, 1962) e *Lancelot do lago* (*Lancelot du lac*, 1974). Só *A grande testemunha* (*Au hasard, Balthazar*, 1966) e *O diabo, provavelmente* (*Le diable, probablement*, 1977) são histórias originais de Bresson. Como exímio adaptador literário, estabeleceu sua reputação, tendo criado uma linguagem cinematográfica independente mesmo dentro da narrativa do romance. Parece uma forma de trabalhar contrária à sua obsessão pela pureza, e ele admitiu que foi uma concessão às realidades da produção cinematográfica. Era mais fácil conseguir financiamento da produtora com um roteiro baseado num romance, do que com um roteiro original. Bresson disse a Paul Schrader, “Quero estar o mais longe possível da literatura, o mais longe de todas as artes existentes” (Schrader, 1977, p. 27), e continuou:

Quero que a fonte dos meus filmes esteja em mim, fora da literatura. Mesmo que eu faça um filme baseado em Dostoevsky, sempre tento retirar todas as partes literárias. Tento ir diretamente aos sentimentos do autor e só o que

pode passar através de mim. Não quero fazer um filme mostrando o trabalho de Dostoevsky (p. 27).

O pintor também cria sozinho, e era a analogia preferida de Bresson para o diretor, talvez devido ao seu passado de pintor antes de se tornar fotógrafo e, depois, cineasta. Ele recomendava que o diretor tivesse o olhar aguçado do pintor diante do real, com o propósito de criar e não documentar, pois “O olho do pintor é um tiro que desloca o real. Em seguida, o pintor o remonta e o organiza nesse mesmo olho, segundo seu gosto, seus métodos, seu ideal de beleza” (102). A filmagem, também, é como a pintura, pelas inúmeras tentativas necessárias para se alcançar o final: “Várias tomadas de uma mesma coisa, como um pintor que pinta várias telas ou executa vários desenhos do mesmo tema e, a cada vez, *progride rumo à precisão*” (83), e “Complexidade extrema. Seus filmes: ensaios, tentativas”(73). É a consciência modernista da criação como processo infundável, refletindo a auto-definição do sujeito-artista que nunca termina. Bresson parecia fascinado pelas etapas de transformação do conjunto de imagens brutas para um filme unificado: “Eu sonhei com meu filme se fazendo pouco a pouco sob o olhar, como uma tela de pintor eternamente fresca” (98). Outro aforismo ecoa a mesma frase: “Seu filme não está totalmente feito. Ele *se faz* pouco a pouco sob o olhar. Imagens e sons em estado de espera e reserva” (56). Em suma, o diretor deveria ter um modo de olhar perceptivo e criativo, atenção às relações entre imagens (como as cores na pintura), sustentar o dinamismo do processo, e outras qualidades do pintor. Assim estaria a caminho de realizar o potencial cinematográfico do seu filme. Notemos que Bresson aplicava essa analogia à maneira de trabalhar do diretor, não às características visuais do filme. O que lhe interessava era a pintura como modo de ver e de construir uma composição, não como referência estética para suas imagens.

As comparações com a pintura eram comuns entre os cineastas, dada a natureza visual do cinema. A analogia do escritor, pelo contrário, negligenciava as imagens em favor do pensamento sem limites, que o cinema expressaria. Teve forte influência sobre Bresson, mas nas *Notas* ele a deslocou do diretor para o cinematógrafo. Além disso, usou “escrita” com um sentido mais ligado à montagem, como estabelecimento de relações entre imagens. No texto de Astruc e, para os críticos do Cahiers, a escrita ocorria principalmente na mise en scène por meio da câmera-stylo. Considerando a rejeição de Bresson à mise en scène (na

verdade, apenas àquela que não seguia seus princípios), é natural que não incluísse essa parte na sua versão da analogia. Para ele, a etapa crucial de criação era a montagem, onde o diretor era artista no sentido mais pleno. Esse era outro ponto de divergência com os críticos do *Cahiers* que, sob a influência de Bazin, em geral eram desfavoráveis ao excesso de expressão estilística na montagem. No aforismo sobre a autoria citado acima, o diretor “faz e refaz” as imagens e sons, ou seja, realiza suas sensações iniciais finalmente na montagem e edição. Numa entrevista feita no início da sua carreira, Bresson falou da importância do estilo, e da escrita como montagem dos planos fotográficos:

Levo o amor pelo estilo à obsessão. O filme é o tipo de obra de arte que exige um estilo. É necessário um autor, uma escrita. O autor escreve em cima da tela, se exprime por meio de planos fotográficos de durações e ângulos variáveis. Para um autor digno desse nome, uma escolha se impõe, ditada por seus cálculos ou seu instinto, mas não pelo acaso (Leprohon, 1957, p. 359).⁵

A última frase toca num dos temas principais relacionados ao trabalho do diretor, atravessando as *Notas*, que é o equilíbrio entre cálculo ou intenção, intuição, e acaso. A frase dá a impressão de que Bresson não permitia que o acaso afetasse suas decisões, na medida do possível. Porém, no seu livro, o acaso, o inesperado e o novo são essenciais à arte. Pode ser que tivesse mudado de ideia depois desse comentário, pois em algum momento percebeu que aproveitar os imprevistos, em vez de impedi-los, podia gerar soluções muito melhores que o planejado. Via o acaso como uma dádiva, o único meio de superar a imaginação acorrentada ao conhecido e alcançar algo realmente novo. Nos aforismos, exclama “Que força têm as coisas que conseguimos por acaso!” (104) e “Maravilhosos acasos, aqueles que agem com precisão. Maneira de afastar os maus, de atrair os bons. Reservar para eles antecipadamente um lugar na sua composição” (37).

Na relação entre planejamento e acaso, a retórica dos aforismos trata o primeiro como um mal necessário, na melhor das hipóteses, ou algo a ser evitado. O roteiro é uma forma específica de plano, mas a palavra “*scénario*” (roteiro) não aparece nas *Notas*, só outras mais gerais como texto, projeto, o esperado, o conhecido. Bresson não se opôs ao roteiro em si, mas à sua imposição sobre toda a realização do filme, e sobre um diretor que simplesmente o executava. Era

⁵ Leprohon não forneceu a data exata nem a fonte desse comentário de Bresson.

semelhante à crítica de Truffaut, na defesa de uma arte cinematográfica contra sua degeneração pelo roteiro “literário”. A diferença é que Bresson não fazia tanta distinção entre o roteiro escrito pelo diretor e o do roteirista; o problema era o filme inteiramente pré-determinado. O roteiro deveria deixar espaço para a criação a cada momento, da filmagem à edição, respondendo aos acontecimentos inesperados. Não significa que o filme fosse todo improvisado, sem estrutura, pois cairia na monotonia do caos: “As coisas em desordem demais ou em ordem demais se igualam, não as distinguimos mais. Elas causam indiferença e tédio” (78). A condição constante do diretor é de manter o equilíbrio entre a estrutura e a desordem do imprevisível. Os aforismos a expressam pelas seguintes oposições: execução vs. improviso ou espontaneidade; o esperado vs. o inesperado ou novo; o conhecido ou lembrado vs. o desconhecido ou intuído (“Prefira o que lhe sopra a intuição em vez do que você fez e refez dez vezes na sua cabeça” (102)); ordem vs. desordem. O par esperado/inesperado difere dos outros por não ser uma relação antagônica, mas complementar, apresentada por forma contraditória nos aforismos. Vários insistem que o diretor deva esperar o inesperado: “Filmar é ir a um encontro. Nada no inesperado que não seja secretamente esperado por você” (82). A espera implica uma atitude alerta às mínimas percepções, e a flexibilidade para mudar os procedimentos, se necessário, após o acontecimento inesperado.

A liberdade do improviso e do acaso é vital, mas precisa ser contida nos limites de uma estrutura rigorosa. Numa entrevista, Bresson ressaltou a necessidade de se partir de uma base estrutural firme, e de trabalhar sempre para a unidade da composição:

Se tiver faltado não só uma visão muito clara das coisas, mas também a escrita no papel, há o risco de se perder no labirinto de dados extremamente complexos. Pelo contrário, sinto muito mais liberdade em relação à própria fundação do filme, porque me forcei a delimitar aquela fundação e construí-la firmemente (Delahaye e Godard, 1967, p. 5).

Acredito muito no trabalho intuitivo. Mas naquele precedido por uma longa reflexão, notadamente sobre a composição. Pois me parece [.....] que o filme nasce primeiro da sua composição. Dito isso, pode-se admitir que essa composição seja espontânea, que surja da improvisação. (Delahaye e Godard, 1967, p. 6)

O cinematógrafo é uma arte de descobrimento, que reflete a realidade em transformação enquanto o filme é realizado: “O cinema escava num fundo

comum. O cinematógrafo faz uma viagem de descoberta num planeta desconhecido” (31). Já o roteiro é congelado no tempo, e se torna cada vez mais falso em relação ao momento presente. Não há arte verdadeira numa obra que cumpre um plano fixo antecedente, sendo apenas identidade e, portanto, representação do roteiro. Bresson recomendava: “Não ter a alma de um cumpridor de tarefas. Encontrar, a cada plano, um novo sal no que eu tinha imaginado. Invenção (reinvenção) imediata” (17); e “Filmar com improviso, com modelos desconhecidos, em lugares inesperados propícios a me manter num estado tenso de alerta” (32). A intuição e o improviso vêm do inconsciente, o interior desconhecido que, para Bresson, é a parte mais verdadeira da pessoa. São pensamentos lançados à consciência do diretor como súbitas percepções internas ou decisões imediatas. É uma forma de acaso, pois a cadeia de pensamentos antecedente é desconhecida (pelo consciente), assim como, externamente, são desconhecidas as sequências que levam aos acontecimentos inesperados.

O diretor precisa lidar não só com o acaso e seu “eu” desconhecido, mas com o dos modelos, acima de tudo. A câmera e o gravador, livres dos filtros e bloqueios da inteligência, lhe dão acesso indireto ao interior dos modelos: “O que nenhum olho humano é capaz de captar, nenhum lápis, pincel, caneta de reter, sua câmera capta sem saber o que é, e a retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina” (33). Já citamos o outro aforismo que, como este, eleva o poder da câmera muito acima dos instrumentos das outras artes, o que também eleva o cinema. Em muitos aforismos, o diretor (ou Bresson) expressa seu espanto por essas “máquinas maravilhosas” que têm até um toque divino: “Prodigiosas máquinas caídas do céu, usá-las somente para repetir o que é artificial parecerá dentro de cinquenta anos irracional, absurdo” (96); “ADIVINHAÇÃO, esse nome, como não associá-lo às duas máquinas sublimes que utilizo para trabalhar? Câmera e gravador, levem-me para longe da inteligência que complica tudo” (108). Com seu poder quase divino, a câmera parece mais parceira do que instrumento do diretor, enquanto que, na câmera-stylo, a metáfora da caneta a reduz ainda mais ao controle do diretor.

Consistente com a teoria autoral, Bresson nas *Notas* e Astruc no seu artigo não mencionam o cinegrafista, nem qualquer outro técnico. Na prática, Bresson dependia da equipe técnica para obter imagens com a aparência específica desejada; um certo contraste e iluminação, por exemplo. Roland Monod, que fez o

papel do Pastor em *Um condenado à morte escapou*, observou que Bresson sabia bem tudo que não queria, mas tinha mais dificuldade de expressar aos técnicos e modelos exatamente o que queria: “Ele sabe, de imediato e admiravelmente o que não quer, mas só descobre pouco a pouco o que quer, ao longo de metros de filme” (Monod, 1956, p. 18). Colin Burnett sugere que seus primeiros filmes o ajudaram a determinar as características estilísticas que queria. Apresentava problemas complexos aos colaboradores, e as soluções criativas que encontravam “podem ter afetado profundamente a forma como ele escolheu fazer filmes dali em diante” (Burnett, 2007, p. 220). Mas a visão artística era dele, e a equipe estava ali para realizá-la, dentro das possibilidades técnicas. No testemunho de Monod,

Robert Bresson trabalha só. A equipe à sua volta – técnicos e atores – devem aceitar esse imperativo ‘fenomenal’ do seu caráter e talento. Todos estão lá como instrumentos. Só ele cria. É por isso, sem dúvida, que tanto ele quanto os atores profissionais sentiram a absoluta inutilidade de uma colaboração. E nós, profanos que éramos, compreendemos desde a filmagem do primeiro plano que, ao atravessar a porta do estúdio, cedemos ao realizador tudo que ele esperava. Fornecemos a aparência física, rosto acima de tudo, e timbre de voz como matéria-prima (Monod, 1956, p. 19).

O que mostra que o diretor ideal nos aforismos era consistente com seu trabalho real. Embora tal controle artístico poderia implicar um comportamento ditatorial, Monod comentou que Bresson muito raramente levantava a voz, e perseguia sua visão, obstinadamente, sempre com civilidade: “Bresson transmitia uma civilidade – jamais subserviente – que suscitava nos seus colaboradores uma simpatia ‘cega’ sem dúvida mais eficaz do que uma compreensão sempre relativa” (1956, p. 19).

3.3. Os Modelos

Assim como a figura do diretor, o modelo é um ideal, a forma que Bresson encontrou de atuação puramente cinematográfica e não teatral. Ele o define pelo que é, em cerca de 84 aforismos centrados no tema, e pelo que não deve ser, nos que atacam o ator. Seguindo esses princípios na prática, desenvolveu um modo singular de trabalhar com amadores, resultando numa forma de encenação anti-

naturalista. Seu trabalho começava com a escolha da pessoa melhor para o papel. Inicialmente, baseava-se na aparência e na voz, mas com o tempo a voz passou a ser o único critério. Ele avaliava a pessoa sem vê-la, só falando por telefone, para ter a pura impressão da voz sem ser influenciado pela aparência: “*Da escolha dos modelos*. Sua voz me desenha sua boca, seus olhos, seu rosto, me faz seu retrato inteiro, externo e interno, melhor do que se ele estivesse na minha frente. A melhor decifração obtida pelo ouvido apenas” (23). Nos ensaios, o objetivo era repetir as falas e gestos até eliminar a intenção consciente, como meio de preservar nas imagens o verdadeiro “ser” do modelo. Primeiro, Bresson pronunciava as falas para os modelos seguirem como o padrão a alcançar. Insistia para que não injetassem qualquer emoção nas falas e que não pensassem nas palavras que diziam. Deveriam, também, buscar uma entonação de monólogo, mesmo que o personagem estivesse dialogando com outro. As cenas eram filmadas e depois, no estúdio de som, os modelos repetiam suas falas muitas vezes (podendo chegar a cinquenta), buscando a entonação e ritmo exatos que Bresson havia estabelecido. Ao contrário da prática normal, ele não permitia que gravassem essas tentativas diante das cenas filmadas, para evitar que ajustassem suas entonações de acordo. Em geral, ele não usava sons inalterados obtidos em filmagem; os sons ambientes e diálogos eram editados na pós-sincronização. A partir de todas as repetições das falas gravadas, ele formava cada frase com segmentos tirados de repetições diferentes da mesma frase. Desse modo, recortava e montava as falas de cada modelo, e as juntava às imagens. Eram também justapostas aos outros sons que haviam sido isolados e amplificados.

Noa Steimatsky observou que, ao longo da carreira de Bresson, a disjunção entre voz e imagem aumentou cada vez mais, com o som dos diálogos acompanhando rostos desenquadrados, virados, ou no fora-de-campo. A voz já era dissociada das emoções pelo princípio do automatismo; ainda mais, pela gravação sem observação das imagens, e por fim, pela montagem e pós-sincronização das falas. Essas práticas amplificam a auto-alienação ocorrendo dentro do plano, entre suas partes:

“O ator/modelo, sua interpretação, imagem, fala, são todos fragmentados, deslocados, desfamiliarizados, postos contra si mesmos na sua transmutação do mundo para dentro do filme. As impressões de som e imagem são, portanto, apreendidas como materiais ao mesmo tempo brutos, primais, e

resistentes, inflexíveis. Interferem com – mesmo enquanto ostensivamente participam de – as funções comunicativas do filme, as narrativas, discursivas e poéticas” (Steimatsky, 2011, p. 170).

Tamanha disjunção entre os elementos do plano se deve, em parte à primazia da unidade da composição do filme. No sistema de Bresson, quanto maior a integridade de um personagem, objeto, espaço ou conjunto dentro de um plano, menor seria a coesão da obra como um todo. A homogeneidade das entonações e expressões faciais entre todos os personagens também serviam a esse fim. Ele disse a Michel Ciment, “Os atores não profissionais devem falar de um modo que seja inteiramente seu, mas que ao mesmo tempo não possa diferir notadamente do modo que os outros falam.(...)Isso é para que tudo se combine facilmente” (Ciment, 1996, p. 94). A combinação na montagem é mais importante que a conexão da voz com o personagem que fala, o que leva à fragmentação da pessoa. Além disso, essa fragmentação é um ataque à representação de personagens, impedindo que o espectador forme a ideia de uma pessoa inteira com história, personalidade, emoções etc. A impossibilidade de identificação com os personagens é uma das principais características da “atuação” nos seus filmes. Bresson apresenta a verdade do modelo, mas mesmo esta é subordinada à verdade do cinematógrafo, que é a unidade pela fragmentação e recomposição de imagens.

O ator, pelo contrário, representa um personagem inteiramente conhecido, sem espaço para o inesperado. Para Bresson, o movimento do ator é sempre projetar-se para fora, na voz, expressões e gestos pré-determinados conforme a personalidade fictícia. O movimento dos modelos é o oposto, para dentro de si: “Um ator precisa sair dele mesmo para se ver *no outro*. *SEUS MODELOS, UMA VEZ QUE SAÍRAM DELES MESMOS, NÃO PODERÃO MAIS ENTRAR*” (46). A projeção é uma simulação simplificada, enquanto o modelo preserva no automatismo a complexidade real do ser humano: “A simplificação criativa do ator tem sua nobreza e sua razão de ser no palco. Nos filmes, essa simplificação suprime a complexidade do homem que ele é e, com isso, as contradições e obscuridades do seu ‘eu’ verdadeiro” (71) e “Um ator, por mais excelente que seja, está limitado a um papel de criação (sem sombras)” (76).

Essa verdade complexa do modelo se desintegra na sua imagem, onde as disjunções se multiplicam: entre voz e corpo/sentimento, corpo orgânico e movimentos mecanizados, o rosto imutável e o avanço da narrativa. O que era

íntegro se espalha em lacunas delimitadas por “pedaços do real”, ou o desconhecido no interior da pessoa verdadeira. Num filme convencional, seriam as motivações ocultas e segredos de uma personalidade construída, mas Bresson o expressa na própria forma do filme. É a sensação de ausência de um conteúdo esperado no contexto, e de estranheza pela falta de ligações entre partes cuja realidade bruta é realçada na imagem. Bresson confronta o espectador com o desconhecido constituindo todo ser humano, e que se irradia às fissuras da imagem da qual faz parte.

O que ocorre nos filmes é a participação do plano inteiro na sensação ou emoção, em vez da concentração num sujeito focal. Kent Jones observou que “nunca é uma questão de uma *personagem* vivenciando um momento, como é na maioria dos filmes, mas o modo pelo qual *alguém* (i.e. Bresson) experimentaria o *sentimento* de viver tal momento” (1999, p. 38). Em geral, em cada plano uma única ação, orientada em torno de uma sensação, acontece num dado espaço (muitas vezes não especificado). Ainda segundo Jones,

...a textura, a luz, a aura do momento, a sensação de profundidade produzida pelo som, todas entram em jogo. Não são só as pessoas que são ligadas aos objetos em Bresson; cada coisa é ligada a todas as outras, e o ponto focal torna-se a absoluta acuidade da própria percepção (p. 39).

Os aforismos mostram essa intenção de se estabelecer ligações entre todas as coisas, entre pessoas e outras pessoas ou objetos. Para esse fim é importante igualar tudo, evitar hierarquias, de modo que o sujeito quase se torne objeto, e as coisas ganhem um certo caráter de pessoa. “É preciso que as pessoas e os objetos do seu filme *andem no mesmo passo, como companheiros*” (64) e “Um único mistério de pessoas e objetos” (26).

Esse envolvimento de todos os componentes da imagem na função expressiva ameaça e reduz o sujeito, mas não o destrói. Como centro originário da fala, pensamento e movimentos, é tênue ou inexistente, refletindo a fragmentação da figura humana. O que permanece do sujeito tem a força da realidade, já que vem do próprio modelo. A maioria dos aforismos do modelo trata desse sujeito, particularmente nos subtemas “Ser em vez de simular” e “O automatismo”. O sujeito é dividido entre a parte inconsciente, irracional, que é a essência da natureza humana, e a cognitiva, racional, limitada por sistemas de conhecimento e representação. A primeira se originou e se mantém no domínio da natureza, a

garantia da sua autenticidade; a segunda é determinada culturalmente, em constante perigo de perder-se num mundo representado. Essa divisão se reflete fisicamente naquela entre a aparência externa, correspondendo ao aspecto menos verdadeiro do sujeito, e o interior desconhecido.⁶ Externamente, o modelo é mecanizado; internamente, é “livre, intacto, virgem” (de qualquer experiência no cinema, e do filme em que participa). “Modelos mecanizados exteriormente, livres interiormente. No seu rosto, nada de desejado. *O constante, o eterno, sob o accidental*” (48). Cada modelo fala com suas próprias modulações e timbre, e move-se do seu jeito. Todo o seu modo de ser individual se expõe para a câmera, livre da necessidade de expressar ou representar algo. “Modelos. O modo deles serem as pessoas do seu filme é ser eles mesmos, permanecer o que eles são. *(mesmo em contradição com o que você tinha imaginado)*” (69). O modelo deve simplesmente ser, na sua “pura essência”. As palavras ‘ser’ e ‘essência’ têm o sentido de algo permanente e específico ao caráter do indivíduo. É um centro imutável combinado à sua natureza imprevisível, às vezes surpreendendo com um novo aspecto: “Modelo. Sua *permanência*: sempre a mesma maneira de ser diferente” (45).

Bresson notou que o controle involuntário de grande parte do comportamento é necessário para nosso funcionamento normal. “Nove entre dez dos nossos movimentos obedecem ao hábito e ao automatismo. É contra a natureza subordiná-los à vontade e ao pensamento” (30). Aqui fica evidente a divisão do sujeito entre natureza e cultura (no caso, pensamento consciente), que Bresson considerava separadas e contrárias uma à outra. Sua analogia para o estado mental desejado era a do músico, e o automatismo e precisão com a qual toca uma peça muito bem ensaiada. É um processo mecânico, mas que produz emoção naturalmente, sem a intenção de expressá-la: “É da imposição a uma regularidade mecânica, é de uma mecânica que nascerá a emoção. Pense em certos grandes pianistas para entender” (98). É outra versão da dialética entre estrutura e caos, que no diretor aparece como plano (roteiro) e acaso ou intuição. Para o modelo, a ênfase é na precisão contrastada à emoção, também ligada ao acaso (portanto, ao desconhecido). Ele repete as frases dadas no roteiro até atingir

⁶ Bresson não usa a palavra “inconsciente” no livro, provavelmente pela sua aversão a certas áreas da psicologia: “Nada de psicologia (aquela que descobre somente o que ela pode explicar)” (66). Porém, usa “consciência” uma vez.

a precisão automatizada, tornando-as estruturas integradas ao inconsciente e não mais intenções alienantes. O diretor segue um processo semelhante, estudando o roteiro e a composição por muito tempo antes da filmagem para ter mais liberdade intuitiva durante o trabalho. Ao contrário do modelo, ele parte de uma estrutura ampla e imprecisa, dentro da qual decide as minúcias com crescente exatidão.

Em relação ao modelo, o único autor que Bresson citou foi Montaigne, em quatro aforismos. Isso indica que os escritos de Montaigne sobre automatismo, corpo e alma foram a principal inspiração para Bresson nessas questões. “A propósito do automatismo, esta também de Montaigne: *Não comandamos que nossos cabelos se ericem e que nossa pele estremeça de desejo e de temor; a mão se desloca muitas vezes aonde não a levamos*” (102). Sendo uma descrição eloquente do automatismo, essa passagem ressoou com Bresson, tanto que a citou também numa entrevista. Vem de um capítulo dos *Ensaio*s sobre o poder da imaginação, que inclui casos notáveis de efeitos fisiológicos das convicções e emoções. A frase citada é parte de um longo parágrafo relatando diversas manifestações involuntárias do corpo, inclusive o rosto que “revela nossos segredos” aos transeuntes. Montaigne especula que esse automatismo se deva à relação muito próxima entre alma e corpo, que se intercomunicam pela imaginação. Na seguinte citação por Bresson, essa ligação é ainda maior: “Montaigne: *os movimentos da alma nasciam com a mesma progressão que aqueles do corpo (*Les mouvements de l'ame naissaient avec le meme progres que ceux du corps)*” (40). Essa veio de um capítulo sobre a impossibilidade de se imaginar a experiência da morte com base nas sensações reais. Montaigne então relata um acidente em que quase morreu, proporcionando-lhe uma experiência próxima à da morte. Quando passeava a cavalo, outro cavaleiro se aproximou com tanta velocidade e força que o derrubou junto com seu cavalo. Montaigne ficou totalmente desacordado por algumas horas, até começar a voltar a si gradualmente. Na mesma medida que o corpo revivia, a alma despertava: “Quando recomecei a ver, foi com uma vista tão turva, débil e morta, que discernia apenas a luz... quanto às funções da alma, estas nasciam passo a passo com as do corpo” (Montaigne, 1972, p. 180). Nessa progressão, o que ele chama de funções da alma são, primeiro, as puras sensações; em seguida, o juízo, quando perguntou se havia levado um tiro na cabeça; e por último, a imaginação. É um conceito de alma muito mais amplo que o de Bresson, já que inclui todo o

funcionamento mental, percepções e emoções. Montaigne sentiu a ligação íntima, indissolúvel, entre alma e corpo, tanto que uma não poderia sobreviver sem a outra. Para o escritor, sua experiência reforçou a tese da imanência e mortalidade da alma. É o que permite sua visibilidade por meio das funções e movimentos do corpo. Ao mesmo tempo, a passagem mostra a importância da experiência para Montaigne, acima do conhecimento teórico, por permitir as percepções mais próximas à realidade. É outro tema dos *Ensaio*s que coincide com o pensamento de Bresson. “As ideias extraídas de leituras serão sempre ideias de livros. Ir às pessoas e objetos diretamente” (102).

A respeito da alma, o cineasta comentou muito pouco nas *Notas* e em entrevistas, mas certamente ela constitui o ‘eu’ essencial e verdadeiro. As constantes referências ao desconhecido, valorizado por esconder o que há de mais importante, apontam ao transcendental no interior de cada um: o “Deus oculto” que jamais poderá ser visto. Sendo assim, está sempre fora do alcance da consciência analítica e cognitiva. Por isso, só se revela nos movimentos se forem automáticos. “*Todo movimento nos descobre (Montaigne)*. Mas ele só nos descobre se for automático (não comandado, não desejado)” (102). Ao invocar Montaigne, com sua visão da alma imanente, Bresson parecia querer juntar mundos que se excluem. Pelo automatismo, o modelo aparece como corpo espiritualizado, e a alma se materializa parcialmente: “A voz: alma feita carne. Trabalhada como em X, ela não é mais nem alma nem carne. Instrumento de precisão, mas instrumento à parte” (55).

No subtema da relação entre diretor e modelo, a ideia central é a reciprocidade da sua intercomunicação inconsciente. É também uma crítica ao aparato convencional da *mise en scène*, com os termos “*metteur en scène*”, “diretor” e “direção de atores”: “Nem realizador, nem cineasta; esqueça que você faz um filme” (38) (*Ni metteur en scène, ni cinéaste. Oublie que tu fais un film.*). No trabalho com os modelos, Bresson pretendia abolir todas as convenções de direção de atores. Entre ele e o modelo haveria uma comunicação totalmente desimpedida, subliminar ao trabalho ostensivo: “Entre eles e eu: trocas telepáticas, adivinhação” (18). Predomina a estrutura simétrica nos aforismos, correspondendo aos efeitos do diretor sobre o modelo e vice-versa, sempre iguais nas duas direções: “Você conduzirá seus modelos para suas regras, eles o deixando agir neles, você os deixando agir em você” (26); “Faça-se homogêneo a

seus modelos, faça-os homogêneos a você” (48). O contato é tão profundo que os dois se mesclam, absorvendo aspectos inconscientes um do outro: “Modelo. Entre ele e você, não apenas reduzir ou suprimir a distância. exploração profunda” (54); “Seu filme começa quando suas vontades secretas passam diretamente a seus modelos” (71). Bresson idealizou uma relação tão improvável quanto a telepatia: sem barreiras, trocariam partes do seu ‘eu’ sem perder sua individualidade.

Para Bresson, a profundidade da troca tornava a relação com o modelo um meio de entrar no próprio filme, indiretamente. No automatismo do modelo, algo novo emergia do seu ser que, combinando-se às palavras dadas pelo diretor, constituíam uma criação unicamente cinematográfica. Isso só era possível com pessoas sem qualquer experiência de atuação. Bresson disse a Godard,

Veja que acontece algo muito importante, não só em relação ao cinematógrafo, mas até à psicologia. É uma criação que se realiza... que é uma criação com o corpo dos modelos, seus músculos, seu sangue, seu espírito, que se junta à minha própria criação.

Você chega a estar presente no seu filme, e não apenas porque o pensou, porque ali pôs as palavras que escreveu, mas por estar lá. Com um ator, você não pode estar dentro do filme. É ele que cria, não você (Delahaye e Godard, 1967, p. 15-16).

Em outra entrevista, comentou sobre o efeito que buscava ter sobre os modelos, por meio do automatismo:

Quero que a essência dos meus filmes não seja as palavras que dizem ou os gestos que fazem, mas o que essas palavras e gestos provocam neles. O que eu os mando fazer e dizer precisa trazer à luz algo que não sabiam que continham. A câmera o capta; nem eles, nem eu, realmente o conhecem antes de acontecer. O desconhecido é o que quero captar (Samuels, 2011, p. 668).

Nota-se, mais uma vez, a importância do desconhecido para Bresson. A relação ocorre entre os interiores desconhecidos do diretor e modelo, o que espiritualiza a troca. Como ele não usou a palavra “inconsciente”, evitou a analogia imediata com a psicanálise, embora alguns autores a tenham perseguido. Tais comparações poderiam distorcer seu sentido, que era uma interação criativa, específica ao cinematógrafo. Nessa relação, um ilumina o outro, afetando-se de modo imprevisível em cima do esquema rígido das palavras e movimentos determinados. O que afeta os modelos não é o sentido das palavras e gestos, que

eles devem ignorar, mas o ato de repeti-los: “Modelos. Deixando-se conduzir não por você, mas pelas palavras e pelos gestos que você os faz dizer e fazer” (56), e

Os gestos e as palavras não podem formar a substância de um filme como eles formam a substância de uma peça de teatro. Mas a substância de um filme pode ser esta... coisa ou estas coisas que *provocam* os gestos e as palavras e que se produzem de uma maneira obscura em seus modelos. Sua câmera os *vê* e os registra. Escapamos assim da reprodução fotográfica de atores e o cinematógrafo, escritura nova, se torna conjuntamente método de descoberta.*

*Isso porque uma mecânica faz surgir o desconhecido, e não porque encontramos antecipadamente esse desconhecido (57).

Nem todos percebiam a reciprocidade da relação e seus efeitos, já que era inconsciente, e alguns modelos sentiram-se tiranizados. Os modelos Martin LaSalle e Dominique Sanda disseram que, embora uma experiência muito difícil, foi transformadora. Michael Haneke escreveu que o automatismo, para os modelos, é uma experiência libertadora:

[O método de Bresson] devolveu às pessoas em frente da câmera sua dignidade: ninguém precisava mais fingir emoções que, porque interpretadas, só podiam mesmo ser mentira. Sempre me pareceu obscuro ver um ator representar, com fúria dramática, alguém sofrendo ou morrendo; isso roubava daqueles que realmente sofriam ou morriam sua última posse: a verdade. E roubava dos espectadores (...) seu bem mais precioso como espectador: sua imaginação (Haneke, 2011, p. 389).

Jonathan Hourigan, que trabalhou na equipe de filmagem de *O Dinheiro*, contesta a crítica de que Bresson suprimia qualquer expressão dos modelos e os fazia copiarem seu próprio modo de falar. Ao contrário, ele observou a relação recíproca, que era dinâmica e criativa, entre diretor e modelos:

A recusa da caracterização psicológica, supressão de intenções dramáticas, e imposição do automatismo paradoxalmente liberam os modelos e os permitem um maior envolvimento com, e influência sobre, o filme do que tem o ator no ‘cinema’ (Hourigan, 1981, p. 29).

A câmera registra a resistência inconsciente do modelo à expressão das emoções, precipitadas e refinadas pelo diretor. Além disso, para sustentar a precisão e mecânica das falas e movimentos, o modelo deve resistir constantemente à tendência humana para a imprecisão. A resistência é parte do automatismo, e segundo Bresson, era um modo mais potente e verdadeiro de suscitar emoções no

espectador do que a expressão artificial do ator: “Produção da emoção obtida por uma resistência à emoção” (99). A verdade do modelo então aparece como sua essência individual, enquanto a do diretor toma forma final na montagem do seu filme. Essa verdade é a sensação que deseja expressar, associada ao impulso criativo, que será sua intenção estética. Já a criatividade do modelo é involuntária, pura manifestação do seu ser. Na relação com o diretor, seus inconscientes interagem compondo a matéria-prima da verdade do cinematógrafo.

3.4. O Modelo e os Estilos de Atuação

Num artigo sobre a atuação no cinema independente, Andrew Higson incluiu Bresson na tradição considerada anti-naturalista, junto com Brecht e os russos Vsevolod Meyerhold e Lev Kuleshov. Brecht e Meyerhold desenvolveram suas teorias de atuação no teatro, mas tiveram grande influência sobre esse estilo no cinema. A tradição naturalista inclui Stanislavsky, o *Group Theater* e o Método. Busca o máximo de realismo, de modo que o ator usa técnicas para realmente sentir as emoções apropriadas à situação. Essa distinção perde a clareza quando os efeitos da atuação não são os pretendidos. Assim, no naturalismo, o ator pretende criar um personagem tão real que ele exiba um excesso de detalhes realistas com seu virtuosismo técnico. O efeito é uma exibição do ator como grande artista, mais do que do personagem, e a ilusão naturalista é quebrada. Bresson enxergou isso claramente: “Nada é mais falso num filme do que esse tom natural do teatro copiando a vida e calcado em sentimentos estudados” (20) e “Ator. ‘O vaivém do personagem diante da sua natureza’ obriga o público a procurar o talento no seu rosto, em vez do enigma particular de todo ser vivo” (38).

Para Higson, no anti-naturalismo de Bresson também ocorre uma discrepância entre a intenção e o efeito: enquanto ele pretende a revelação de uma verdade, o que mais aparece é o comportamento estilizado do modelo e a estranheza imposta ao lugar-comum:

de um ângulo materialista, não é a revelação de alguma ‘verdade interior’ que é notável, mas o quanto esse ‘minimalismo naturalista’ se torna

estranho, no sentido brechtiano, chamando a atenção para a atuação do personagem-ator dos eventos diários, talvez desfamiliarizando o rotineiro (Higson, 1986, p. 117).

O efeito de estranheza é comum a outros diretores anti-naturalistas que Higson menciona: o casal Straub-Huillet, que usava atores não profissionais num estilo semelhante ao de Bresson; o expressionismo estilizado de Eisenstein, e o automatismo e economia de Kuleshov. Eles aplicavam teorias de atuação que enfatizavam a economia de movimentos e eliminação de todos os detalhes desnecessários. Eisenstein e Kuleshov queriam tornar a atuação estranha, pela estilização dos movimentos, remoção de gestos indesejados, e a intensificação dos remanescentes. O automatismo de Kuleshov e Bresson era crucial para a economia da atuação. Ambos empregavam a repetição exaustiva das falas e gestos para debelar a intenção consciente, mas em Bresson o automatismo se vinculava a uma metafísica do sujeito (o personagem-ator como sujeito). Higson nota a particularidade da dupla face, materialista ou metafísica, de qualquer princípio de Bresson. Pelo olhar materialista, acentua-se a estranheza dos modelos e o efeito foge à intenção do diretor. De fato esse efeito pode ocorrer, mas talvez Higson estivesse simplificando ao reduzir as intenções de Bresson a uma só.

David Bordwell observou a semelhança da estética de Bresson com a de Kuleshov, como um caso específico da sua afinidade com os cineastas das décadas de 10 e 20. Assim como Bresson, a vanguarda do cinema mudo se expressava pela montagem, e preferia primeiros planos conjugados por cortes radicais. Para Kuleshov e Bresson, “no limite...o corpo editado do ator podia violar as leis da natureza” (Bordwell, 2000, p. 123). Bordwell lembra cenas de roubo em *O batedor de carteiras* de Bresson, em que braços e mãos se contorcem de modo impossível para roubar carteiras de bolsos. Tudo produto da edição e fragmentação; corpos que só podem existir em filme. A montagem sonora, também, Bordwell considerou um avanço que Bresson desenvolveu em cima do trabalho de Pudovkin e outros com o contraponto audiovisual.