

Robert Bresson ou O anti-teatro, a graça e o crime

David Pinho Barros
Universidade do Porto*

*Sois aussi ignorant de ce que tu vas attraper
qu'un pêcheur au bout de sa canne à pêche.*

Robert Bresson
Notes sur le Cinématographe

A estética Bressoniana

A revolta do cineasta Robert Bresson centrou-se no seu desprezo por aquilo que era conhecido como *cinema*, excessivamente devedor das outras artes e, a seu ver, não suficientemente autónomo. Assim, Bresson defendia o *cinematógrafo*, termo muito mais próximo dos primórdios da sétima arte, em que os espectadores, ao ver as árvores nos filmes dos irmãos Lumière, se espantavam “parce que les feuilles bougeaient”¹.

Manifestou-se contra a ideia generalizada de que a arte do filme era a síntese de todas as artes e, sobretudo, contra a influência do teatro no cinema (“La terrible habitude du théâtre”²), que se manifestava em três frentes: na excessiva teatralização das interpretações, na manutenção do papel de “metteur-en-scène”³ e no papel ontológico da câmara de filmar, que assumia exactamente a mesma função do olho do espectador na representação teatral. Este último aspecto é o mais fulcral e com consequências mais nefastas para a arte do cinematógrafo, já que impede o acto

¹ Citado em LE CLÉZIO, J. M. G. – “Préface” – *Notes sur le Cinématographe*, pág. 7.

² *Notes sur le Cinématographe*, pág. 18.

³ Bresson, aliás, considerava-se mais um “metteur-en-ordre” do que um “metteur-en-scène”.

* Este ensaio, não incluído nos trabalhos do Encontro, é produto do esforço e mérito de um jovem investigador. É também a abertura de novos espaços de cumplicidade no diálogo interdisciplinar.

criador da captação da imagem. Bresson faz, desta forma, a distinção entre “deux sortes de films: ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire*; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer*.”⁴. Além disso, crê na capacidade sobre-humana da câmara captar aquilo que o homem não consegue ver quando observa, a olho nu, o que está a ser filmado.

Por outro lado, o cineasta defendia a intrínseca ligação entre som e imagem, os quais não podiam ser tratados independentemente ao nível da concepção, sendo a sua conjugação a essência da arte do cinematógrafo. Neste sentido, o cinema deveria afastar-se, também, da fotografia, já que nesta arte cada imagem adquire um valor por si só. No cinematógrafo, uma imagem e um som não contêm significado em si, apenas o ganhando aquando da montagem. Daí, “un ensemble d’images bonnes peut être détestable.”⁵.

Outro aspecto que marcou fortemente a sua estética foi a nova abordagem que propôs para a direcção dos intérpretes. Desde cedo a experiência de Bresson com actores se mostrou totalmente insatisfatória, pelo que o cineasta, a partir de *Journal d’un Curé de Campagne*, decidiu levar a sua posição ao ponto de abdicar do termo “actor” e nunca mais trabalhar a não ser com “modèles”. Em relação a estas pessoas, obrigatoriamente sem nenhuma experiência anterior de interpretação, Bresson nem sequer esperava, ou mesmo desejava, que retirassem da sua actividade qualquer prazer. É conhecida a entrevista com Jean-Claude Guilbert, que interpreta o bêbado Arnold em *Au Hasard Balthazar* e o caçador furtivo Arsène em *Mouchette*, na qual afirma que detestava trabalhar para Bresson, que era um emprego que requeria muito menos inteligência e sensibilidade do que a sua verdadeira profissão, a de pedreiro, e que só estava momentaneamente a trabalhar no mundo do cinema porque era bem pago⁶. O *modèle*, desta forma, deveria ter uma função muito específica: a de repetir mecanicamente as frases que constavam do guião sem tentar, de forma nenhuma, assumir uma atitude interpretativa. Para atingir este automatismo perante a câmara, Bresson filmava, frequentemente, dezenas de *takes* até

⁴ *Idem*, pág. 17.

⁵ *Idem*, pág. 30.

⁶ O que explica, também, a sua curtíssima carreira, que passou apenas, além do trabalho com Bresson, por uma participação em *Week-End* de Jean-Luc Godard (1967).

chegar àquilo a que chamava a “diction blanche” e, conseqüentemente, à seqüência perfeita⁷.

Todas estas crenças tinham conseqüências directas quer na forma de enunciação, quer nos mecanismos de influência no espectador. Desta maneira, a emoção não devia ser procurada na imagem, mas deixada surgir a partir da montagem visual e sonora que, naturalmente, contextualizava os *modèles*. A este respeito, Bresson escreve: “Montage. Phosphore qui sort tout à coup de tes modèles, flotte autour d’eux et les lie aux objets.”⁸. A montagem assumiria então, como descreve nas suas *Notes*, a mesma função que o azul nos quadros de Cézanne e o cinzento nos de El Greco.

Finalmente, Bresson defende, na produção fílmica, uma espontaneidade que permita a construção progressiva à medida que a obra vai sendo criada. Esta naturalidade da configuração do filme deveria advir de uma montagem que acompanhasse as filmagens e de uma rejeição de personagens existentes *a priori*, mais uma razão pela qual os actores não deveriam representar: “l’acteur qui étudie son rôle suppose un “soi” connu d’avance (qui n’existe pas)”⁹. Esta concepção devia ir mais longe do que o mero repúdio pela interpretação e chegar a uma negação da inteligência do modelo enquanto é filmado. Não sentir emoção alguma em relação àquilo que se diz era mesmo uma directiva imposta por Bresson às suas peças de construção.

A teoria de Bresson sobre a arte do cinematógrafo teve a sua primeira concretização plena com *Pickpocket*, de 1959. Apesar de ser a sua quinta longa-metragem, é o primeiro filme a romper totalmente com qualquer vestígio do melodrama, colocando um grande distanciamento relativamente à emoção. Como exemplo, considere-se a cena da morte da mãe de Michel, muitas vezes aproximada à descrição de abertura de *L’Étranger* d’Albert Camus, também relativa ao episódio da morte do protagonista, Meursault. O despojamento é quase total e há uma nítida recusa do *pathos*. Bresson *mostra* em vez de *elaborar um discurso sobre*. Neste sentido, a nível formal, recorre a uma economia de meios que se traduz num cena silenciosa, com poucos elementos de estilo, assumindo uma pobreza procurada.¹⁰. Recusa terminantemente a linguagem do romantismo e, abandonando todos os

⁷ Manoel de Oliveira utiliza uma técnica de direcção de actores que tem afinidades com as concepções de Bresson.

⁸ *Idem*, pág. 86.

⁹ *Idem*, pág. 93.

¹⁰ A este respeito, é conhecida o gosto de Bresson pela citação de uma carta de Mozart a propósito de alguns dos seus concertos (KV 413, 414, 415), a que afirma ter muitas vezes recorrido no planeamento estrutural dos seus filmes: “Ils tiennent le juste milieu entre le

artifícios, tenta realizar uma ascense. Ela concretiza-se numa grande sobriedade a nível estético, ajudada por dois fortes recursos: a fotografia contida de mestres como Léonce-Henri Burel¹¹, Ghislain Cloquet¹² e Pasqualino de Santis¹³ e uma meticulosa gestão da banda sonora. Neste campo, são de referir a utilização exclusiva dos tambores anunciando a morte de Jeanne d'Arc no seu *Procès* e a emanção mística da música de Mozart no *Un Condamné à Mort s'est Échappé*, do *Magnificat* de Jean-Baptiste Lully no *Pickpocket*, de Schubert na morte de Balthazar, de outro *Magnificat*, o de Monteverdi, em *Mouchette* ou ainda da *Fantasia Cromática* de J. S. Bach em *L'Argent*. Este carácter litúrgico do cinema de Bresson resulta não só de uma crença num cinema da interioridade, mas também das fortes posições religiosas que assumiu durante a sua vida. A devoção heterodoxa, frequentemente associada ao Jansenismo, que tanto marcou a filmografia de Bresson, será o objecto de análise do próximo capítulo.

A religiosidade heterodoxa de Bresson

Quer de uma forma explícita (em *Les Anges du Péché*, *Journal d'un Curé de Campagne* ou *Procès de Jeanne d'Arc*), quer de uma forma implícita (em *Pickpocket*¹⁴, em *Au Hasard Balthazar* ou em *Le Diable Probablement*), o pensamento metafísico é omnipresente na obra de Robert Bresson¹⁵.

Podemos verificar, em primeiro lugar, uma presença alegórica da vida de Cristo em várias longas-metragens do cineasta. Consideremos, por

trop difficile et le trop facile. Ils sont brillants..., mais ils manquent de pauvreté." (*Idem*, pág. 46).

¹¹ Director de fotografia de *Journal d'un Curé de Campagne*, *Un Condamné à Mort s'est Échappé*, *Pickpocket* e *Procès de Jeanne d'Arc*.

¹² Responsável pela fotografia de *Au Hasard Balthazar*, *Mouchette* e *Une Femme Douce*.

¹³ Director de fotografia dos seus últimos três filmes.

¹⁴ O único diálogo de *Pickpocket* lidando directamente com a religião é, aliás, particularmente característico. Dá-se após o enterro da mãe do protagonista:

"MICHEL: - Et voilà. Tout ce qui reste. Des papiers, des lettres, quelques photos. C'est fini. Pas de moyen de revenir en arrière. Vous partez?"

JEANNE: - Il faut que j'aille chercher ma sœur à l'école.

MICHEL: - Jeanne. Est-ce que vous croyez, vous, que nous serons jugés?"

JEANNE: - Oui. Mais ne craignez rien pour elle. Elle était parfaite.

MICHEL: - Jugés comment? D'après un code? Quel code? C'est absurde!"

JEANNE: - Vous ne croyez à rien?"

MICHEL: - J'ai cru en Dieu, Jeanne. Pendant trois minutes."

¹⁵ Numa entrevista, Bresson disse mesmo que tudo o que filmava era religioso, já que, para um cristão, não havia temas mais "cristãos" do que outros.

exemplo, *Un Condamné à Mort s'est Échappé*, baseado nas memórias do comandante André Dévigny que, em 1943, conseguiu escapar de uma prisão de alta segurança e fugir à morte que parecia certa. Os cem minutos do filme são praticamente todos dedicados ao caminho árduo, tortuoso e arriscado do tenente Fontaine em direção à suma libertação.

Também os últimos dias de Jeanne d'Arc se aproximam dos do seu mestre supremo: as acusações de fraude, o julgamento pelos humanos, a rejeição da encarnação do metafísico, a condenação, a morte e, finalmente, a salvação. Ou ainda a vida atribulada do burro Balthazar, que segue um paralelismo com a de Jesus Cristo, passando pela paixão e pela subida ao Calvário para vir morrer entre as ovelhas.

No entanto, o rigor religioso de Bresson nunca permitiu a sua fácil classificação entre as correntes cristãs. O cineasta era, acima de tudo, um humanista, sensível a questões como as do sofrimento causado por circunstâncias sociais e políticas. Consideremos, por exemplo, duas situações nas quais Bresson tem uma visão mais aberta do que a assumida pela Igreja Católica.

Em primeiro lugar, o suicídio. Vários filmes de Bresson terminam com uma cena em que o protagonista decide pôr termo à vida. Lembremos, por exemplo, *Mouchette* e *Une Femme Douce*. O caso mais polêmico foi, contudo, o final de *Le Diable Probablement*, em que Charles paga a um amigo para o matar¹⁶. Intrigado pela repetição dos suicídios nos filmes de Bresson, Charles Thomas Samuels, preparando o seu livro *Encountering Directors*, perguntou ao cineasta: “Evidentemente, você tinha que mostrar o suicídio de Mouchette, porque é assim que acaba a novela de Bernanos, mas, como cristão, o que é que pensa disto? Celebrar o suicídio, como você pensa fazer [] não será herético?”. A esta pergunta, o realizador respondeu:

“Sim. Mas confesso que cada vez mais o suicídio perdeu para mim um sentido pecaminoso. Uma pessoa que se mata pode praticar um acto de coragem, uma pessoa que não se mata, porque não quer perder nada, mesmo o pior que a vida tem para lhe dar, também pode ser igualmente corajosa. Desde que passei a viver ao pé do Sena, vi muito gente preparar-se para saltar para o rio em frente das minhas janelas. É de notar que a maior parte não o faz. Há muitas razões para o suicídio, boas e más. Acredito que a Igreja virá a ser menos rigorosa neste campo. Por vezes o suicídio é inevitável, e nem sempre

¹⁶ Este filme chegou mesmo a ser proibido, em França, aos menores de 18 anos, por poder ser tomado como um incentivo ao suicídio.

*é consequência de um desvario. Tomar consciência dum certo vazio pode tornar a vida impossível.*¹⁷.

Em segundo lugar, o erotismo. Bresson acreditava na sensualidade imanente aos objectos e às situações e não só a aceita como beleza como a explora de forma pouco convencional: associa-a a actividades marginais, como, por exemplo, ao roubo em *Pickpocket*. Desde sempre a violação da lei é uma fonte de grande excitação¹⁸. Michel, ao entrar no mundo do *pickpocketing*, sabe o risco que corre, mas isso também o fascina. Esta atracção pelo acto do roubo está, desta forma, carregada de uma grande intensidade sensual, quase erótica. O melhor exemplo deste aspecto é provavelmente o primeiro (e mais longo) roubo do *pickpocket* no hipódromo (o segundo momento do filme, depois de uma breve entrada no diário). Ainda com dúvidas relativamente à sua coragem, Michel aproxima-se de uma senhora rica e inicia um jogo de sedução com o dinheiro¹⁹ que ela tem guardado na carteira. Aparentando ver a corrida como toda a gente, ele abre o saco e introduz a mão de forma a agarrar as notas. A maneira como Bresson filma o acto favorece muito a sua sensualidade. Na verdade, podem estabelecer-se muito paralelismos entre o roubo e o acto sexual. É apresentado como um movimento de grande erotismo e implica um jogo de mãos de uma voluptuosa complexidade. O tempo de que Michel precisa para abrir a bolsa da mulher é o tempo da sedução e exige paciência e agilidade. Michel, exactamente com a mesma sensualidade da sua segunda aventura no hipódromo, desobstrui a entrada como se desabotoasse o vestido de uma mulher. O clímax anuncia-se com o aumento do barulho dos cavalos que se aproximam do fim da corrida, e explode com a dispersão dos espectadores. Michel retira o dinheiro precisamente nesse momento e vai-se embora o mais rapidamente possível, muito orgulhoso do seu acto. É curioso notar que, quando a mulher se vira, o cineasta deixa, durante pouco mais de um segundo, a impressão de que Michel tinha sido apanhado.

¹⁷ Citado em BÉNARD DA COSTA, João, "Une Femme Douce" – in *Robert Bresson*, pág. 44.

¹⁸ Oscar Wilde, por exemplo, escrevera nas suas *Formules et maximes à l'usage des jeunes gens*: "Aucun crime n'est vulgaire, mais la vulgarité est un crime. La vulgarité, c'est ce que font les autres."

¹⁹ É importante, contudo, notar que o fascínio não é pelo dinheiro, mas sim pelo acto do roubo. Sobre Michel, Georges Sadoul escreveu no seu *Dictionnaire des Films*: "Il vole, mais sans jamais rien faire de l'argent ou des montres subtilisées, et il porte toujours le même pauvre vêtement. Il n'a pas non plus le goût de « l'acte gratuit » ou du « vivre dangereusement ». Il cède à sa passion comme à un vice, comme à la tentation, comme au pêché... Bresson n'aurait-il pas aussi pensé, par antithèse, à la grâce qui saisit le pêcheur « comme un voleur »?" (pág. 194).

Estava já, no entanto, na posse do dinheiro e sai impune do hipódromo²⁰. Aliás, um dos grandes estimulantes do acto sexual é a apropriação física daquilo que não nos pertence, exactamente como no roubo.

O outro grande momento de sensualidade do filme é a cena da Gare de Lyon, em que Michel e dois cúmplices, através um complexo jogo de mãos²¹ e de movimentos corporais, desenham uma coreografia do pequeno crime, minimalista e quase invisível. Toda a sequência mostra um contacto físico constante, interacções corporais muito intimistas²². Aqui, a câmara de Bresson, ao adoptar o ponto de vista do caçador incansável de pickpockets, segue obsessivamente as notas, as carteiras, as malas ao longo dos halls da gare e dos estreitos corredores dos comboios. Mesmo a aprendizagem de Michel com o pickpocket interpretado pelo prestidigitador Kassagi assume um pouco o aspecto de um processo iniciático num mundo da sensualidade.

A religiosidade de Bresson não se caracteriza, desta forma, por um seguidismo cego dos dogmas da Igreja e apresenta visões idiossincráticas relativamente a vários aspectos que tocam a sensibilidade cristã. Há, no entanto, certas filiações que podem ser feitas quanto à fé de Bresson e à sua transposição para o cinema. Pode considerar-se que estas giram em volta de dois grandes conceitos: a predestinação e a graça.

O Jansenismo, o Acaso e a Graça

François Leterrier, intérprete de Fontaine em *Un Condamné à Mort s'est Échappé* e futuro cineasta, dedicou um pequeno texto ao realizador (*Bresson l'Insaissable*), onde o classificava de “pintor, músico, poeta, realista, místico, psicólogo, jansenista”. Enquanto que umas catalogações correspondem directamente às actividades exercidas por Robert Bresson, outras há que são mais discutíveis e de aplicação mais difícil, se bem

²⁰ Será apenas preso alguns metros fora do campo de corridas.

²¹ As mãos são, na verdade, um elemento importantíssimo ao longo do filme. No epílogo, quando Jeanne visita Michel na prisão, ela beija-lhe as mãos, como se aceitasse finalmente aquilo que Michel fazia com elas e lhe confessasse o seu amor.

²² A este respeito, Louis Malle escreveu: « La séquence de la gare de Lyon n'est pas un morceau de bravoure: ballet, orgie, partouze, elle illustre parfaitement « cette sorte de frénésie triste que procure le péché. [...] Pas tellement paradoxalement, *Pickpocket* est « aussi » un film érotique, le vol à la tire n'étant évidemment que le symbole, à peine transposé, du péché de la chair (exemple: le spasme provoqué chez le héros par le premier vol.) » (*Avec Pickpocket Bresson a trouvé*).

que tenham entrado imediatamente para uma certa concepção mítica do homem e realizador.

Quanto ao Jansenismo, Bresson chegou a negar qualquer aproximação à doutrina, embora também tenha, contraditoriamente, afirmado: “no Jansenismo há uma intuição que eu também tenho: a de que a nossa vida é feita simultaneamente de predestinação – Jansenismo, pois – e de acaso”²³.

Neste campo, a grande questão colocada e que se agudizou com a luta entre reformistas e contra-reformistas (na qual Jansenius, um católico, se destacou) era a seguinte: para a Salvação, contarão mais as acções dos homens ou a ajuda, o favor, a *Graça* concedidos por Deus? Se considerarmos a primeira solução, a intervenção de Deus na Salvação é menor, estando esta menos dependente da Sua vontade e mais do esforço humano (“Pelos frutos conhecereis a árvore”, como está escrito no Evangelho). No século V, Pelágio levou esta teoria ao extremo, o que lhe valeu a perseguição como herético e os ataques teológicos de vários grandes pensadores como Santo Agostinho. No entanto, a segunda visão frustra as intenções dos Homens, já que as suas acções de pouco valerão se não tiverem os favores divinos. A predestinação dos comportamentos será assim, desta forma, a explicação para a insondabilidade dos destinos escolhidos por Deus para cada homem. Embora a Igreja tenha sempre tentado manter o meio-termo filosófico nesta questão, defendendo a Salvação pela Graça e pelas obras, recorrentemente surgiram problemas com as posições extremadas. Enquanto, por exemplo, Calvino procurou reafirmar o primado da Graça e foi, por isso, perseguido, os jesuítas levaram o peso todo para as acções praticadas pelo Homem como o caminho a seguir em direcção à Salvação.

A maior contenda a este respeito foi precisamente, contudo, a protagonizada pelo holandês Jansenius no século XVII, aquando do conflito com a Companhia de Jesus, agudizado pela publicação póstuma do seu *Augustinus*, pretexto da guerra entre os Países Baixos e o país colonizador, a Espanha. Os jesuítas conseguiram, no entanto, um pesado ataque papal contra Jansenius e a teoria à qual sempre ficou associado e *Augustinus* foi colocado no Índice. A causa jansenista nunca foi, contudo, abandonada, e seguidores como Jean Duverger de Houranne, Abade de S. Ciro, continuaram a lutar pela teoria da Graça. Sob o impulso dos irmãos Antoine e Angélique Arnauld, a comunidade ganhou novas forças e deu início a uma guerra contra a Companhia de Jesus que terminaria com a destruição de Port-Royal. Muitos foram, também, os seus apoiantes teóricos, mas nenhum

²³ Citado em AAVV. – *Bresson* – Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 45.

intelectual se destacou tanto na defesa da causa como Pascal, autor das *Provinciales* que tanto apaixonavam Bresson. Após esta série de epístolas destinadas a ajudar os jansenistas na sua causa contra a Sorbonne em redor da bula do papa Inocêncio X, Pascal escreveu uma série de textos para expor a sua visão pessoal sobre a questão da Salvação. Escolhemos apresentar dois excertos destes *Écrits sur la Grâce*. O primeiro coloca o problema em debate:

“Il est constant qu’il y a plusieurs hommes damnés et plusieurs sauvés. Il est constant encore que ceux qui sont sauvés ont voulu l’être et que Dieu aussi l’a voulu; car si Dieu ne l’eût pas voulu, ils ne l’eussent pas été. Celui qui nous a faits sans nous ne peut pas nous sauver sans nous. Il est aussi véritable que ceux qui sont damnés ont bien voulu faire les péchés qui ont mérité leur damnation, et que Dieu aussi a bien voulu les condamner.

Il est donc évident que la volonté de Dieu et celle de l’homme concourent au salut et à la damnation de ceux qui sont sauvés et damnés. Et il n’y a point de question en toutes ces choses.

Si donc on demande pourquoi les hommes sont sauvés ou damnés, on ne peut en un sens dire que c’est parce que Dieu le veut et en un sens dire que c’est parce que les hommes le veulent.

Mais il est question de savoir laquelle de ces deux volontés, savoir de la volonté de Dieu ou de la volonté de l’homme, est la maîtresse, la dominante, la source, le principe et la cause de l’autre.

Il est question de savoir si la volonté de l’homme est la cause de la volonté de Dieu, ou la volonté de Dieu la cause de la volonté de l’homme. Et celle qui sera dominante et maîtresse de l’autre sera considérée comme unique en quelque sorte: non pas qu’elle le soit, mais parce qu’elle enferme le concours de la volonté suivante.”²⁴

Aqui Pascal não toma uma atitude radical, explicando que não se trata de assumir uma visão como a única que concorre para a Salvação, mas sim discutir qual terá a primazia, a da vontade de Deus ou a das acções do Homem. Pascal, ao longo dos seus escritos, inclina-se para a teoria da Graça e defende veementemente a teologia de Santo Agostinho. No seu terceiro texto, toca, no entanto, num ponto absolutamente fulcral para perceber o jansenismo de Bresson e a transposição das suas visões para a tela: a questão do mistério associado às decisões impenetráveis de Deus. Pascal invectiva:

“Reconnaissez donc franchement la grandeur de ce mystère; pourquoi l’un persévère et non pas l’autre. Car, pour le regarder dans toute sa profondeur, vous concevez bien que si Dieu avait voulu damner tous les hommes, il aurait exercé sa justice, mais sans mystère. S’il avait voulu sauver effectivement tous

²⁴ PASCAL, Blaise – “Premier Écrit”, *Écrits sur la Grâce*, in *œuvres Complètes*, pág. 948.

*les hommes, il aurait exercé sa miséricorde, mais sans mystère. Et en ce qu'il a voulu en sauver les uns, et non pas les autres, il a exercé sa miséricorde et sa justice; et en cela il n'y a point encore de mystère. Mais en ce que, tous étant également coupables, il a voulu sauver ceux-ci et non pas ceux-là, c'est en cela proprement qu'est la grandeur du mystère. Et partant, si le mystère est grand en ce que de deux également coupables, il sauve celui-ci et non pas celui-là, sans aucune vue de leurs œuvres, certainement saint Augustin a raison de dire que le mystère est encore plus étonnant pour quoi de deux justes il donne la persévérance à l'un et non pas à l'autre.*²⁵

Bresson reflecte precisamente esta noção de mistério. Nunca apresenta justificação absolutamente nenhuma para explicar a razão pela qual Fontaine consegue escapar da prisão alemã e os outros prisioneiros não ou, paralelamente, Michel é escolhido para a sua missão superior ao invés de qualquer outro cidadão parisiense. Mas o percurso de Bresson pelos caminhos da Graça começou mais cedo, com o *Journal d'un Curé de Campagne*. O momento mais conhecido desta obra é o clímax, nos últimos minutos, quando o padre, depois da rejeição que sofreu pelos habitantes da sua paróquia e das duras provas da doença, afirma que estava tranquilo porque “tout est grâce”. Este mistério está presente, aliás, na fisionomia e no gesto praticamente inexpressivos do pároco, mas é precisamente nesta subtileza e discrição que se manifesta a presença divina. A. Ayfre, numa das melhores obras escritas sobre a presença do metafísico no cinema, explora através de exemplos de filmes de cineastas ditos “religiosos” (Bresson, Dreyer, Wyler) como o transcendental aparece nas obras fílmicas. O seu texto sobre *Journal d'un Curé de Campagne* é especialmente interessante, já que tenta mostrar como o mistério de que Pascal fala penetra na aura filosófica da longa-metragem de Bresson:

“[...] Il ne faut donc pas s'étonner si le jeu des acteurs, en particulier de Cl. Laydu²⁶, a paru à certains inexpressif et manquer de naturel. C'est vrai, mais c'est là justement une exigence du réalisateur pour arriver à faire dire au visage humain quelque chose qu'il ne peut pas dire naturellement, quelque chose qui est à la lettre inexprimable, quelque chose qu'on peut seulement faire deviner et pressentir, mais qu'on ne peut pas montrer.

De plus, ce qu'il choisit de faire ainsi deviner, ce n'est pas la présence éclatante et triomphante de Dieu, mais plutôt cette présence extrêmement secrète, extrêmement cachée, qui prend au regard même de l'intéressé figure d'absence. Ce sentiment de l'absence de Dieu peut aller jusqu'au désespoir,

²⁵ PASCAL, Blaise – “Troisième Écrit”, *Écrits sur la Grâce*, in *Œuvres Complètes*, pág. 1009.

²⁶ O intérprete do pároco de aldeia.

comme le dit le curé de campagne, jusqu'à la tentation de il ne dit pas quoi, mais on comprend, jusqu'à la tentation de se donner la mort."²⁷.

Por outro lado, o subtítulo de *Un Condamné à Mort s'est Échappé é Le Vent Souffle où il Veut*, já que nenhuma razão é dada para a compreensão da escolha de Fontaine para se salvar (fugir da prisão num sentido literal e obter a redenção numa perspectiva alegórica). Esse momento, que justifica totalmente o subtítulo do filme (extraído do Evangelho de S. João e que sempre serviu os propósitos dos defensores da Graça), é magistralmente dado, também, através da significativa escolha do "Kyrie" da Grande Missa em Dó Maior, nº 16 (KV 427), de Mozart. Note-se que, no entanto, a salvação de Fontaine não é exclusivamente atribuída à Graça, mas também ao grande e inteligente esforço de libertação levado a cabo pelo tenente. Para conseguir exprimir esta duplicidade, Bresson utiliza um recurso que assume uma função ambivalente: filma constante e incansavelmente as movimentações e acções de Fontaine, conseguindo, por um lado, mostrar a Graça que recai sobre a personagem, através do merecimento da *atenção* da câmara, e, ao mesmo tempo, reconhecer os esforços de Fontaine ao acompanhar minuciosamente o árduo processo de libertação que o salva. João Bénard da Costa, na sua crítica ao filme publicada na colecção *As Folhas da Cinemateca*, aponta, de uma forma extremamente lúcida, para este facto:

"[] o primeiro título do filme, de acordo com o próprio Bresson, foi "Ajuda-te a ti mesmo" segundo o conhecido provérbio que completa essa proposição com "e Deus te ajudará". Entre estes dois títulos está o fundamental da obra: a fuga de Fontaine é e não é inexplicável: evidentemente, tudo joga para o ajudar; nenhum facto, nenhum encontro é irrelevante para o seu sucesso (mesmo os que, aparentemente, mais o pareciam prejudicar: da ocultação da posse do lápis à chegada de Jost). Mas Fontaine não foi objecto de um milagre gratuito: desde o início que ele trabalha, trabalha arduamente (com toda a sua vontade e com toda a sua inteligência) para conseguir o seu único objectivo: a fuga. Tudo se dispõe a favor dele (e não menos a favor dos outros, como é o caso de Orsini), mas ele dispõe desse favor. Essa Graça, se se preferir."²⁸.

Também no *Journal d'un Curé de Campagne*, só um pároco de aldeia conseguiu, *inexplicavelmente*, ajudar uma orgulhosa Condessa, devolvendo-lhe a fé em Deus após a perda do filho. É precisamente a Graça que acompanha muitas das personagens de Bresson e que fornece uma insondável justificação para o seu comportamento. Pensemos, por exemplo,

²⁷ AYFRE, A. – *Cinéma et Mystère*, pág. 47.

²⁸ BÉNARD DA COSTA, João et al. – *Robert Bresson*, pág. 28.

na Anne-Marie de *Les Anges du Pêché*, que não consegue compreender a sua ligação a Thérèse mas que, no entanto, sente a missão de a converter; em Michel de *Pickpocket*, cujo percurso mais não foi de que um estranho caminho para chegar a Jeanne (“Ô Jeanne, quel drôle de chemin il m’a fallu parcourir pour venir jusqu’à toi!”); em Jeanne d’Arc que sentia que as contas que tinha de prestar não eram aos Homens mas a Deus; ou, ainda, na Graça que recaía sobre o burro Balthazar e que, tal como em *Un Condamné à Mort s’est Échappé*, nos é transmitida por uma quase omnipresença visual ao longo do filme²⁹. Na verdade, a maior concentração numa personagem resulta quase sempre num aumento da empatia entre ela e o espectador e, se assumirmos a câmara como Deus, já que é ela que escolhe como, quando e quem vai observar, há um duplo nível de relação da Graça nos filmes de Bresson: a que é concedida aos personagens por Deus, ou seja, pela câmara, e a que recai sobre elas, através do processo de apreensão cinematográfica, a partir do espectador.

Terminemos com um excerto de uma entrevista que Bresson concedeu aos *Cahiers du Cinéma*, em que Michel Delahaie e Jean-Luc Godard lhe colocaram várias perguntas sobre os seus filmes e o interrogaram, nomeadamente, sobre a questão da predestinação e do acaso:

“BRESSION: [] eu acredito realmente que a nossa vida é feita de predestinação e de acasos. Quando se estuda a vida das pessoas, por exemplo dos grandes homens, é uma coisa que se vê perfeitamente. Penso na vida de santo Inácio, de que pensei fazer um filme – que já não farei. Estudando a vida curiosa deste homem que fundou a maior ordem religiosa [] sente-se que ele era feito para aquilo, mas que tudo, no caminho dele para a fundação dessa ordem, foi feito de acasos, através dos quais se sente, pouco a pouco, acontecer o que ele devia fazer. É um bocado o caso de Fontaine em *Un Condamné à Mort s’est Échappé*. Ele vai até um certo ponto. Não sabe o que vai acontecer lá em baixo. E, lá chegado, tem que escolher. Escolhe. E vai para outro sítio. E, nesse sítio, outra vez, o acaso fá-lo escolher outra coisa. Com santo Inácio passa-se exactamente o mesmo. Tudo o que ele fez não foi ele que o fez. Fê-lo graças aos

²⁹ Marcel Martin, no seu artigo sobre Bresson para o *Dictionnaire du Cinéma* de Jean-Loup Passek, também inclui os três últimos filmes do realizador neste caminho para a Graça, tentando estabelecer linhas que caracterizariam as personagens de Bresson no geral: “Ses derniers films, *Lancelot du Lac* (1974), *Le Diable Probablement* (1977) et *L’Argent* (1983 – qui, bien qu’adapté d’une nouvelle de Tolstoï, appelle à nouveau la référence à Dostoïevski quant au cheminement de la grâce chez un criminel racheté par l’horreur même de son geste), restent fidèles à la ligne thématique qui a conduit le cinéaste, dans treize films en marge de toutes les modes (fût-ce au risque de préciosités qui irritent ses détracteurs), à mettre en scène des personnages animés par la passion de la liberté spirituelle et à “s’efforcer d’atteindre le réel au-delà du réel” (Michel Estève).” (PASSEK, JEAN-LOUP (dir.) – *Dictionnaire du Cinéma A-K*, pág. 281).

seus encontros []. Na vida dos grandes homens, isso vê-se muito bem, porque se conhecem os pormenores, mas estou convencido que as vidas de todos nós são feitas exactamente da mesma maneira, ou seja, de predestinação e de acasos. Sabe-se que aos cinco ou seis anos já estamos feitos. Nessa idade, acabou-se. Aos doze ou treze anos, isso vê-se. Depois, continuamos a ser o que fomos, utilizando diferentes acasos. Usamo-los para cultivar o que já havia em nós e, que se não fosse cultivado, talvez ninguém tivesse dado por isso.

DELAHAIE: É o problema da vocação. A vocação seria, pois, feita do que nós somos – digamos, aos onze anos – dessa espécie de fundo imutável que vai utilizar melhor ou pior o conjunto de acasos de que fala.

BRESSON: Sim. Quer dizer que se chega a uma encruzilhada, aonde só acontecem acasos. Mas nem sequer temos que escolher. O acaso leva-nos a escolher ir para a direita, em vez de ir para a esquerda. Depois, chegamos a outra encruzilhada, que é o nosso objectivo, e um outro acaso faz-nos seguir esta ou aquela direcção, etc. Tenho a certeza que estamos rodeados de pessoas com talento, génio, mas os acasos da vida São precisas tantas coincidências para que um homem consiga aproveitar o seu génio. Tenho a impressão que as pessoas são muito mais inteligentes, muito mais dotadas, mas que a vida as cilindra. Veja as crianças, na burguesia. Digo a burguesia, porque é lá que as pessoas são mais cilindradas. Imediatamente. Cilindram-nas, porque não há nada que meta mais medo que o talento ou génio. Dá um susto horrível. Os pais têm esse susto. E então cilindram-nas, esmagam-nas. [] Pela educação, pela força.³⁰

O Homem Superior e o Crime

Muito ligadas à questão do acaso e da predestinação estão as noções de crime e de julgamento que tanta atenção mereceram da parte de Robert Bresson. Na verdade, são múltiplas as circunstâncias, nos seus filmes, em que as personagens se encontram numa situação em que têm de prestar contas do seu comportamento: Jeanne d'Arc no seu *Procès*, o carteirista Michel ou ainda Yvon, o protagonista de *L'Argent*, o filme mais *judicial* de Bresson. Este último apresenta uma visão extremamente peculiar da carga da Justiça, já que Yvon, injustamente condenado, acaba por se entregar ao Mal, cometendo crimes atrozes, para merecer, *a posteriori*, a sua sentença inicialmente imerecida. “Agora sim, pode ser livre – já ajustou os seus actos à pena que lhe foi estipulada”, escreve José Navarro de Andrade na sua crítica ao filme³¹.

³⁰ *Cahiers du Cinéma*, nº 178, Maio de 1966.

³¹ BÉNARD DA COSTA, João et al. – *Robert Bresson*, pág. 61.

Mas voltemos a usar como exemplo preferencial *Pickpocket*, “son film le plus pur et le plus parfait”³². O protagonista, na verdade, é um solitário. As únicas pessoas com quem desenvolve uma relação são Jeanne e Jacques que, no entanto, o abandona depois de ter engravidado Jeanne. A personagem interpretada por Marika Green torna-se então, ela também, uma solitária e, quando vai visitar Michel à prisão, fá-lo porque não tem mais ninguém a quem recorrer.

Solitário nas suas relações, Michel é-o também profissionalmente, roubando sempre sozinho e, nas raras vezes em que o faz acompanhado, nunca permitindo qualquer relação emotiva com os cúmplices. O trabalho de equipa funciona assim como uma mera entreaajuda impessoal e de ordem prática, não dando origem a qualquer aproximação espiritual. O sucesso dos seus actos depende precisamente desta independência teleológica, e uma comunhão imprevista poderia ser fatal.

No entanto, aquilo que mais interessou Bresson na sua construção de *Pickpocket* foram especificamente os momentos de justificação da conduta de Michel, que cedo no filme se prova não ser gratuita. Com efeito, o carteirista compreende muito bem que o seu comportamento não está de acordo com as normas sociais e elabora teorias sobre a sua actividade criminosa e a possibilidade de ser preso um dia. O momento do filme que expõe de uma forma mais explícita a consciência e complexa auto-análise levada a cabo por Michel é a conversa com o comissário da polícia no café. Instigado por Jacques, reflecte em voz alta: “Est-ce qu'on ne peut pas admettre que des hommes capables, intelligents, qui à plus fortes raisons, doués de talent, même de génie, donc indispensables à la société, au lieu de végéter toute leur vie, soient dans certains cas libres de désobéir aux lois?”. Esta questão não pode ser dissociada da da rotina e, portanto, da da monotonia. Michel revolta-se contra a repetição e só encontra o seu caminho na margem de uma sociedade que favorece constantemente a uniformidade e a regularidade. O roubo assume então a importância de um jogo indispensável para o combate contra a rotina destrutiva³³.

Uma outra noção que está extremamente presente nesta intervenção é a da superioridade do indivíduo, que se manifesta, aliás, noutros filmes de Bresson. Lembremos *Le Diable Probablement*, em que Charles, o protagonista, considerado como um “adolescente problemático”, confessa

³² MARTIN, Marcel – “Robert Bresson”, in PASSEK, Jean-Loup (dir.) – *Dictionnaire du Cinéma A-K*, pág. 280.

³³ Neste aspecto, *Pickpocket* pode realmente ser aproximado de forma muito pertinente a *L'Étranger* de Camus. Veja-se esta frase do romance: “*Ce qui m'intéresse en ce moment, c'est d'échapper à la mécanique, de savoir si l'inévitable peut avoir une issue.*”.

ao seu psicólogo considerar-se um ser superior. Em *Pickpocket*, a noção é recorrente e a própria mãe de Michel a confirma no seu leito da morte: “Je m’inquiétais; j’avais tort. Avec ton intelligence, tu triompheras le tout quand tu voudras.”. Mas é Michel que aponta mais regularmente para a sua superioridade. Depois do primeiro roubo, assegurando a crença na sua unicidade e poder, afirma: “Je n’avais plus les pieds sur le terre. Je dominais le monde.”. No *Crime e Castigo* de Dostoïevski, ao qual o filme de Bresson deve muito, uma situação análoga se apresenta, já que Raskolnikov, ele também, se considera um ser superior. Acredita que só após ter desafiado a moralidade e a lei matando alguém para se apropriar da sua riqueza poderá atingir a grandeza de Napoleão, que idolatrava.

Um terceiro grande ponto de interesse presente na explicação de Michel é o da responsabilidade e do julgamento (que é, aliás, um ponto chave ao longo do filme). No diálogo com Jeanne depois da cena da igreja³⁴, Michel coloca a questão: “Est-ce que vous croyez, vous, que nous serons jugés?”. Ele expõe, desta forma, a sua preocupação com um possível julgamento, mas não clarifica a sua natureza: trata-se de uma questão sobre um processo humano ou metafísico? Jeanne, na sua resposta, desfaz a ambiguidade et puxa a conversa em direcção a um domínio religioso. Michel nega esta esfera com uma das afirmações mais marcantes do filme: “J’ai cru en Dieu, Jeanne. Pendant trois minutes.”. A sua preocupação com o código segundo o qual será julgado concretiza-se em considerações que põem em causa a legitimidade da instituição jurídica dos seres humanos. Estas reflexões explicam a passividade com a qual Michel aceita ser preso e julgado: se ele não compreende o código que regula os comportamentos no mundo em que vive, a ameaça do castigo nunca poderá ser suficientemente dissuasora da vida que leva. Ele decide então, exactamente como Meursault de *L’Étranger*, submeter-se à pena atribuída por uma sociedade regulada por leis que considera absurdas.

A ideia de responsabilidade liga-se então a uma outra: a do livre arbítrio. Aqui também é possível fazer a ponte com algumas questões colocadas por *L’Étranger*, que correspondem às inquietudes mais gerais dos existencialistas. Na verdade, o Existencialismo, tal como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir o definiram na conferência *L’Existentialisme est un Humanisme*, em Outubro de 1945, defendia que a consciência era o factor determinante dos comportamentos humanos e que o homem, tendo o poder de escolher, era responsável pelas suas acções e, portanto, devia assumir as respectivas consequências. Em *Pickpocket*, Michel escolhe o seu

³⁴ Ver nota de rodapé nº 14.

caminho, sabendo os riscos que corria. Quando começam a suspeitar dele, diz ao comissário da polícia: “Si vous croyez avoir le droit de m’arrêter, arrêtez-moi. Mettez-moi les menottes.”. Exactamente como Meursault, ele não quer jogar porque odeia a sociedade que o condena. Albert Camus, a este propósito, escreve sobre a sua personagem:

“[] il refuse de mentir. Mentir, ce n’est pas seulement dire ce qui n’est pas. C’est aussi, c’est surtout dire plus que ce qui est et, en ce qui concerne le cœur humain, dire plus qu’on ne sent. C’est ce que nous faisons tous, tous les jours, pour simplifier la vie. Meursault, contrairement aux apparences, ne veut pas simplifier la vie. Il dit ce qu’il est, il refuse de masquer ses sentiments et aussitôt la société se sent menacée. On lui demande par exemple de dire qu’il regrette son crime, selon la formule consacrée. Il répond qu’il éprouve à cet égard plus d’ennui que de regret véritable. Et cette nuance le condamne. Meursault pour moi n’est donc pas une épave, mais un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d’ombre. Loïn d’être privé de toute sensibilité, une passion profonde, parce que tenace, l’âme, la passion de l’absolu et de la vérité. Il s’agit d’une vérité encore négative, la vérité d’être et de sentir, mais sans laquelle nulle conquête sur soi ne sera jamais possible.”³⁵.

A este respeito, uma comparação com outra das personagens de Camus poderia ser estabelecida: o imperador romano Calígula, na peça que toma o seu nome como título. Neste texto, o soberano afirma que tudo à sua volta é mentira e que aquilo que ele procura é a Verdade. Esta afirmação introduz a possibilidade da atribuição da autenticidade ao indivíduo, em contraposição à sociedade. Neste sentido, ou é Michel ou é a sociedade que tem razão. Um deles estando necessariamente errado, o carteirista recusa a ideia comum da atribuição da verdade à maioria e acredita que ela pode pertencer, precisamente, a esses “hommes capables, intelligents, [] doués de talent, même de génie, [] donc indispensables à la société” de que acredita fazer parte.

Conclusão

Na referência que Jean-Pierre Jeancolas faz à obra de Bresson na sua *Histoire du Cinéma Français*, descreve o cineasta como sendo o autor de um

“cinéma exigeant, hautain, soucieux d’une forme libérée des codes narratifs forgés au début du parlant, imposant à ses acteurs, dont il souhaite qu’ils n’aient eu aucune activité de comédien avant de le rencontrer, une atonie

³⁵ Citado em webcamus.free.fr/oeuvres/etranger.html.

apparente qui irrite ou fascine, et qui rend aux objets, à la lumière, au son (aux bruits) une intensité dramatique inédite. Bresson en 1951: « Ce que je cherche, ce n'est pas tant l'expression par les gestes, la parole, la mimique, mais c'est l'expression par le rythme et la combinaison des images, par la position, la relation et le nombre. La valeur d'une image doit être avant tout une valeur d'échange »³⁶.

Bresson foi, efectivamente, um grande inovador em duas áreas extremamente importantes no mundo do cinema: no tratamento da produção de filmes como arte autónoma e na reformulação da capacidade de pensar sobre o mundo oferecida pela 7ª arte. O singular e inesperado percurso que seguimos neste texto levou-nos a afastarmo-nos de determinadas linhas usuais de abordagem da obra de Bresson (a questão do especismo, por exemplo, cuja análise poderia ter sido muito profícua com considerações sobre *Au Hasard Balhazar*) e a aprofundarmos determinados aspectos da filosofia fílmica e religiosa de Bresson que consideramos essenciais. A elaboração do texto levou-nos, também, ao estabelecimento de pontes com duas épocas literárias muito relacionadas com a obra de Bresson: uma sua contemporânea, que abrangeu as ligações à filosofia do existencialismo, mas, sobretudo, a época clássica, que tanto influenciou as crenças espirituais do realizador e, conseqüentemente, a sua curta mas aguda filmografia.

Após a incursão no seu mundo, com a revisitação dos seus filmes e a leitura extensiva de textos de e sobre a obra de Bresson, o cineasta ficou-nos, assim, associado a uma imagem de perfeccionismo inabalável, a fortes crenças metafísicas, sociais e estéticas, e, acima de tudo, à produção de uma filmografia extremamente coerente e demonstrativa de um uso ímpar de uma linguagem que, segundo a sua própria perspectiva, os homens ainda mal sabiam dominar: a da *“écriture avec des images en mouvement et des sons”*³⁷.

Bibliografia

Livros

- AAVV. – *Bresson* – Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978
 ARNAUD, Philippe (dir.) – *Robert Bresson – Éloge* – Paris, Cinémathèque Française / Edizioni Gabriele Mazzotta, 1997

³⁶ JEANCOLAS, Jean-Pierre – *Histoire du Cinéma Français*, pág. 65.

³⁷ Citado em MARTIN, Marcel – “Robert Bresson”, in PASSEK, Jean-Loup (dir.) – *Dictionnaire du Cinéma A-K*, pág. 280.

AYFRE, A. – *Cinéma et Mystère* – Col. 7ème Art, Bourges, Éditions du Cerf, 1969

BAZIN, André – “Le *Journal d’un Curé de Campagne* et la Stylistique de Robert Bresson” – in *Qu’est-ce le Cinéma? II Le Cinéma et les Autres Arts* – Col. 7ème Art, Bourges, Éditions du Cerf, 1959

BÉNARD DA COSTA, João et al. – *Robert Bresson* – Col. As Folhas da Cinemateca, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001

BRESSON, Robert – *Notes sur le Cinématographe* – Col. Folio, Paris, Gallimard, 1988

CAMUS, Albert – *Caligula* – in *Caligula* suivi de *Le Malentendu* – Paris, Le Livre de Poche, 1966

CAMUS, Albert – *L’Étranger* – Paris, Le Livre de Poche, 1957

JEANCOLAS, Jean-Pierre – *Histoire du Cinéma Français* – Col. 128, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005

JEANNE, René & FORD, Charles – *Histoire Illustré du Cinéma 3* – Col. Marabout Université, Verviers, Gérard & C^o, 1966

PASCAL, Blaise – *Écrits sur la Grâce* – in *œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954

PASCAL, Blaise – *Les Provinciales* – in *œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954

PASSEK, Jean-Loup (dir.) – *Dictionnaire du Cinéma A-K* – Col. In Extenso, Paris, Larousse, 1995

SADOUL, Georges – *Dictionnaire des Cinéastes* – Col. Microcosme, Paris, Éditions du Seuil, 1968

TAVENEAU, René (dir.) – *Jansénisme et Politique* – Col. U, Paris, Armand Colin, 1965

TYLER, Parker – *Classics of the Foreign Film* – Londres, Spring Books, 1966

Documentário (DVD)

MANGOLTE, Babette – *Les Modèles de ‘Pickpocket’* – in *Pickpocket*, Paris, MK2, 2004

IMAGENS



Anne Wiazemsky em *Au Hasard Balthazar*



Jeanne e Michel na cena final de *Pickpocket*



Mouchette, 1967

