

# 1 Introdução

Robert Bresson persistiu em fazer do cinema uma arte pura, definida pelo que ele considerava as propriedades exclusivas do meio cinematográfico. Seu estilo se formou dessa visão do cinema reduzido à sua essência, uma arte autônoma contrária à representação. Para sustentar essa autonomia no cinema, onde a representação fotográfica é inerente, sua tática foi despojar as imagens dos artifícios de imitação da realidade, como cenário e atuação. Ele buscava um realismo feito de imagens de pessoas, objetos e espaços inalterados de modo a reter sua verdadeira natureza. Esses fragmentos da realidade seriam combinados na montagem para formar a narrativa ficcional. Como uma “linguagem de imagens e sons”, são as relações entre as imagens que geram os sentidos do filme. Bresson explorou as possibilidades expressivas dessa linguagem depurada, para oferecer ao espectador a verdade como experiência perceptiva de sensações e emoções extraídas do mundo real.

Ao longo de vinte e quatro anos, o cineasta anotou seus pensamentos sobre esse cinema ideal, publicando-os com o título *Notes Sur le Cinematographe* em 1975.<sup>1</sup> Esse pequeno volume é considerado um dos mais importantes entre os muitos livros e ensaios escritos por diretores cinematográficos. Sua reputação se deve em parte à extrema concisão com que Bresson apresentou suas ideias, em forma aforística, variando de frases mínimas a trechos cobrindo várias linhas. Embora ele não tivesse elaborado uma teoria de modo discursivo, escolheu as palavras com tal precisão nos aforismos que se pode vislumbrar o esboço de uma teoria. A cada momento, porém, essa estrutura se dissolve na ambiguidade poética que persiste em todas as notas. As mesmas contradições aparentes, entre precisão e economia dos meios expressivos e o sentido difuso ou até oculto, são características dos filmes. O que não significa, necessariamente, que o estilo elíptico das *Notas* tivesse a mesma finalidade estética dos filmes. Era simplesmente o modo

---

<sup>1</sup> Para este trabalho usamos principalmente a tradução, *Notas sobre o cinematógrafo* (Bresson, 2005). Iremos nos referir ao livro simplesmente como as *Notas*.

como ele conseguia escrever. Como disse, referindo-se ao seu passado de pintor antes de se tornar cineasta: “Eu me forço a escrever, e escrevo um pouco como pintava (...): quer dizer, sou incapaz de escrever uma linha contínua. Consigo escrever da esquerda para a direita e, assim, alinhar algumas palavras, mas não por muito tempo” (Delahaye e Godard, 1967, p. 12). De qualquer modo, há uma notável equivalência entre seus estilos no livro e nos filmes, além da concretização dos princípios estéticos nas características formais dos filmes. Não é que os aforismos fossem prescrições para se fazer cinema ao estilo Bresson, ou os filmes, ilustrações da teoria. Os filmes seguem seus próprios caminhos expressivos para além desse centro de interseção estilística com o livro. Este, por sua vez, a partir da interseção se expande pela linguagem para apresentar os pensamentos de Bresson de modo mais explícito do que pode o cinema.

Nessa dissertação, analisamos as *Notas* e algumas técnicas estilísticas dos filmes de Bresson, focalizando no seu conceito de verdade e os termos relacionados, “o real” e “o falso”. Ele nunca define essas palavras, mas a divisão entre verdadeiro e falso atravessa quase todos os temas do livro. Nosso objetivo foi delimitar esses conceitos a partir da interpretação dos aforismos e suas interações. Esperamos, assim, compreender melhor as conexões entre a construção formal e narrativa dos filmes e a expressão da verdade. Para esse fim, agrupamos os aforismos em temas, segundo o sentido predominante em cada um, já que não são organizados em quaisquer seções no livro. As anotações são apenas reunidas em dois períodos: de 1950 a 58, e de 1960 a 74. Estranhamente, o primeiro abrange 58 páginas, enquanto o segundo, apenas 13. Presumimos que a disposição dos aforismos nas páginas siga, simplesmente, a ordem cronológica das anotações originais de Bresson. As mesmas ideias recorrem ao longo dos 24 anos, a principal mudança aparecendo no segundo período, onde há mais frases sobre a relação do cinema com o público. Muitos dos aforismos entram naturalmente dentro de conjuntos temáticos; outros cabem igualmente em dois ou mais grupos diferentes, e alguns não têm relação óbvia com nenhum grupo. Cada um expressa uma faceta diferente das ideias integrantes da teoria, e reunidos, permitem a reconstituição de um significado mais completo. Porém, o formato aforístico não conduz à análise altamente específica e minuciosa que seria feita sobre um texto discursivo.

A divisão do universo bressoniano se reflete nas frequentes dualidades retóricas nos aforismos, nas quais dois termos se relacionam de forma antagônica ou

contraditória. A oposição antagônica mais evidente do livro é entre o cinema como arte pura e aquele que se contenta em servir de entretenimento. Todas as características do primeiro contribuem para a experiência da verdade; o segundo dilui a força expressiva do cinema ao combiná-lo com a falsidade do teatro. O livro inteiro é um ataque a esse cinema “ímpuro”, ao mesmo tempo em que estabelece como o cinema deve realizar todo seu potencial estético, pelos parâmetros de Bresson. Nessa crítica, ele tornou o cinema equivalente às “belas artes” ao considerá-lo dentro de uma teoria modernista de pureza que se desenvolveu na esfera da pintura e escultura. Isso é inseparável da figura do diretor como artista e autor da sua obra. Além disso, reforçou a divisão designando seu cinema “*cinématographe*”, e todo o resto, simplesmente “cinema”. Numa entrevista, mencionou que gostava de fazer essa distinção, assim como Jean Cocteau a havia feito. De fato, Cocteau publicou um artigo em 1919 (*Notes autour du cinématographe*) em que opõe o *cinématographe* ao *cinéma*. O primeiro é o cinema como arte, uma forma de escrita com “tinta de luz”, e o segundo é o cinema corrompido pelo comércio (Williams, 2006, p. 24). A palavra *cinématographe* invocava o aparelho multifuncional que os irmãos Lumière aperfeiçoaram no século XIX. Eles o usaram para filmar e depois projetar imagens em movimento sobre uma tela, pela primeira vez a um público pagante, em 1895. O “cinematógrafo” de Bresson, então, remete tanto aos primórdios dessa arte quanto à verdade da sua natureza mecânica. Essas conotações ressoam na sua definição do cinematógrafo: uma “escrita de imagens e sons em movimento”. Na frase de Bresson, “escrita” refere-se em parte à montagem, na qual o editor combina e recombina imagens de acordo com as emoções que deseja suscitar, visando acima de tudo à unidade da composição. O filme deveria fluir com a precisão e regularidade de um mecanismo. Assim, o cinema se manteria puro e fiel à sua essência, que o diferenciava das outras artes.

Apesar da sua importância, o livro tem sido usado principalmente como fonte de citações em que aforismos isolados ilustram outros textos. Os estudos aprofundados se concentraram nos filmes de Bresson que, com suas peculiaridades e contradições formais, levaram a uma sucessão de interpretações conflitantes entre si. Segundo Colin Burnett (2004), cada uma tende a prender-se a um aspecto do estilo ou tema, ignorando outras possibilidades interpretativas. Nessa discussão, inicialmente prevaleceu a abordagem espiritual, que Paul Schrader formulou como uma teoria do estilo transcendental (Schrader, 1972). Essa teoria atribui um pro-

pósito de elevação espiritual às características austeras e minimalistas de Bresson, como representando os “meios escassos” livres da carga da matéria. A linha materialista, por outro lado, ressalta a primazia do mundo material e sensorial nos filmes. Criticou a transcendentalista por atribuir à estrutura narrativa e às características formais a única função de conduzir o espectador à transcendência. O debate então perpetua a visão da sua obra restrita à dualidade espiritual / material. Cada interpretação recorre a citações das *Notas* para apoiar seu argumento, o que é possível já que o livro contém todas essas concepções. Segundo Burnett, esses estudos desviaram a atenção dos escritos de Bresson, distanciando-se de aspectos primários dos filmes, como “abertura” e “sensualidade”. A consideração das suas ideias pela análise dos aforismos, inter-relacionados no contexto do livro inteiro, pode indicar o peso relativo e sentido de cada tema no seu pensamento.

Esta dissertação começa com as questões fundamentais no primeiro capítulo. Após um olhar sobre o estilo dos aforismos, examinamos o realismo de Bresson, sua crítica à representação, a abstração como anti-representação nas imagens, e a importância da percepção intuitiva das “impressões e sensações”. Passamos então aos aspectos básicos do seu conceito de verdade e de falsidade. O segundo capítulo trata do realismo e verdade em relação ao trabalho e figura do diretor do cinematógrafo, à filmagem, ao poder da câmera e do gravador; e a figura do “modelo” que Bresson usava em vez de atores profissionais, a partir do qual discernimos sua concepção do sujeito. No livro, o tema do modelo e sua relação recíproca com o diretor abrange o maior número de aforismos e se divide em seis subtemas, que seguimos nesse capítulo. O terceiro capítulo é dedicado à verdade estética da composição do filme, cuja unidade é construída das relações entre imagens, e entre sons e imagens. Inicialmente consideramos a teoria da narração paramétrica de David Bordwell, segundo a qual as técnicas estilísticas formam um sistema independente da narrativa. Quanto à composição, partimos dos aforismos que agrupamos na categoria “Composição de imagens e sons” e seus cinco subtemas, e os relacionados ao trabalho de montagem (outra categoria). O terceiro subcapítulo começa com os paralelos entre Pascal e Bresson, nos temas da predestinação e o Deus oculto. Não descartamos o Deus oculto como um dos possíveis sentidos das suas técnicas elípticas, mas, com base nos aforismos, devem ser entendidos dentro de uma dinâmica de visão e ocultação. Como exemplos, apresentamos algumas análises de trechos de filmes, por P. Adams Sitney.