

4 A Composição

4.1. A Narração Paramétrica

A teoria da narração paramétrica, de David Bordwell, corresponde em vários pontos ao que dizem os aforismos sobre composição e edição. Não a consideramos a explicação para a estrutura dos filmes; apenas um modelo útil para sua análise e para a compreensão do pensamento de Bresson.

Bordwell seguiu a abordagem do neoformalismo Russo, definindo a narração no filme ficcional como “o processo pelo qual o *syuzhet*⁷ e o estilo do filme interagem no processo de informar e canalizar a construção da *fabula* pelo espectador” (1985, p. 53). Ele incluiu Bresson entre os diretores que usam a narração paramétrica, em que os aspectos estilísticos formam um sistema distinto do *syuzhet*. Os dois interagem dinamicamente ao longo do filme, o paramétrico (do estilo) podendo reforçar ou contrariar o *syuzhet* em segmentos diferentes. Bordwell derivou o nome “narração paramétrica” do uso do termo “parâmetro” de Noël Burch, que se referia aos inúmeros parâmetros técnicos de filmagem e edição. O estilo consiste de determinados parâmetros (por exemplo, iluminação, distância focal da lente, posições da câmera, duração do plano), a extensão à qual são variados num contínuo, e a estrutura das suas interações no filme. Esse sistema nunca é subordinado ao *syuzhet*, em contraste com outros tipos de narração da classificação de Bordwell: no cinema clássico, o estilo deve ser invisível para reforçar o *syuzhet* e conformar-se às convenções extrínsecas do cinema; nas narrações do “cinema de arte” e histórico-materialista, é mais evidente por desviar-se das normas clássicas ou extrínsecas, mas permanece definido pelas funções do *syuzhet*. Na narração paramétrica, o sistema estilístico é tão organizado e independente como nos filmes abstratos, mas coexiste com um

⁷ *Syuzhet* significa o conjunto estruturado de todos os eventos causais apresentados no filme. A *fabula* é a construção mental da narrativa a partir do *syuzhet*. A construção tenta sempre preencher as elipses e estabelecer uma cronologia linear, mesmo que os eventos não sigam tal ordem no *syuzhet*. Para mantermos a distinção do pensamento de Bresson, usaremos “narrativa” no lugar de *syuzhet* nos subcapítulos seguintes.

syuzhet igualmente importante. Bordwell argumenta que não é mero ornamento, como costumam ser vistos os efeitos de estilo, nem um código a ser interpretado. Ele critica a tendência de se assinalar sentidos temáticos ou simbólicos às configurações estilísticas. No caso de Bresson, vimos que sua composição de relações abstratas levou a diversas linhas interpretativas. No entanto, em muitos aforismos ele mesmo atacou a busca por sentidos e explicações, querendo preservar seus filmes da “inteligência” como máquina decodificadora. “*Eles querem encontrar a solução lá onde tudo é somente enigma. (Pascal)*” (68).

Em relação ao espectador, Bordwell sugere que as configurações paramétricas operam como a arte abstrata, em que a pura ordem espaço-temporal tem precedência sobre qualquer denotação referencial. Ele nota que, na narração paramétrica, o syuzhet costuma ser compreensível pelas normas do cinema clássico, com temas óbvios e trama simples e previsível. Os filmes têm forte unidade, devido a uma evidente norma intrínseca e suas reiteraões estruturadas. Essa observação se aplica a Bresson quanto à unidade, mas não tanto em relação à trama, que é previsível em parte, mas composta de esquemas complexos. Na norma intrínseca “repleta”, uma gama de variações paradigmáticas de um parâmetro é realizada em cada episódio da composição serial. A norma “esparça” é limitada a uma amplitude menor de variações possíveis sobre uma relação de imagens ou um parâmetro, e são mais espalhadas ao longo do filme. Evidentemente, esta categoria se aplica a Bresson, e Bordwell inclui também Ozu, Dreyer e Mizoguchi. Bresson, por exemplo, limita-se ao plano médio, pouca mobilidade da câmera, e enquadramentos fragmentários. “Anunciada no início do filme, tal limitação de técnicas constitui uma potente norma intrínseca que ‘processa’ cada evento do syuzhet conforme um estilo reconhecivelmente ‘pré-formado’” (Bordwell, 1985, p. 285). Na interação com o syuzhet, a compreensão deste e a construção da fábula ocorrem dentro dos limites da norma intrínseca. Isso produz deformidades, como o excesso de elipses ou de componentes repetitivos nas cenas.

Um dos aspectos mais importantes dessa norma na obra de Bresson é, na frase de Bordwell, o efeito das “diferenças minimamente notáveis”. A gama muito restrita de procedimentos cria diferenças no limiar da percepção, entre a repetição idêntica e ligeira variação. É um princípio de composição dos seus filmes; por exemplo, Kristin Thompson observou esse efeito na expressividade dos modelos

em *Lancelot do lago*. Como os rostos são geralmente neutros, expressões ocasionais se destacam muito mais, mesmo atenuadas. Os mínimos gestos e olhares se tornam expressivos, e o mesmo ocorre com a qualidade de voz: “Tais momentos [de expressão] ganham não só em ênfase, mas em intensidade, por sua relativa raridade” (Thompson, 2011, p. 440). Outra técnica estilística que segue esse princípio nos seus filmes é o campo-contracampo nas cenas de diálogo. Na sua análise de *O batedor de carteiras*, Bordwell descreve uma cena em que Michel, o protagonista, fala com sua amiga Jeanne em 28 planos de contracampo. Os planos alternados mostrando Michel ou Jeanne repetem normas para cada personagem, com mínimas variações. Às vezes Michel avança, diminuindo a distancia entre eles por um passo, repetido exatamente em outro plano subsequente; ou ele se vira para a janela e volta de novo para a posição inicial. Outra variação é o ombro e parte da cabeça de Jeanne, de costas em primeiro plano com Michel ao fundo; quando ele a pergunta se acha que ele é um ladrão, ela sai do quadro, ele avança um passo e a câmera anda para trás, até reaparecer o ombro de Jeanne exatamente na mesma posição anterior no quadro. Os movimentos de Michel fazem as diferenças “minimamente notáveis” sobre normas rígidas de relações espaciais nessa cena. “As repetições e pequenas variações revelam regras potentes mas simples de enquadramento e montagem, que determinam o movimento das figuras, fora das exigências do syuzhet” (Bordwell, 1985, p. 298). Esse também é um segmento em que o estilo e o syuzhet funcionam como iguais.

Após sua apresentação inicial, o sistema estilístico desenvolve-se de forma simples, aditiva e sem sentido direcional. Segundo Bordwell, a estrutura da música serial influenciou a narração paramétrica, que tende a ser episódica (como em Bresson) ou serial (como em Godard). Cada série na música exibe múltiplas permutações possíveis de um parâmetro musical. Nos filmes, um conjunto de componentes paramétricos passa por várias permutações, repetidas nos segmentos episódicos. No estilo de Bresson encontramos duas formas principais: a) um tema consistindo de uma imagem relacionada a outra imagem e a um som, ocorrendo nas suas variações algumas ou muitas vezes no filme; b) permutações sobre a forma de filmagem e montagem de um tipo de cena, como a do diálogo descrita acima. O filme *Lancelot* contém um exemplo do primeiro tipo, um tema repetido quatro vezes. É um plano-detalle focalizando o olho de um cavalo, tão perto que

não se vê o focinho e as orelhas, associado a um som que varia em cada iteração do tema. É apresentado no início do filme, após uma cena de camponeses coletando gravetos na floresta. Uma velha adivinha diz “Aquele cujos passos o precedem morrerá dentro de um ano” mesmo se forem os passos do seu cavalo. Logo depois, ouve-se os passos de um cavalo e surge Lancelot, de armadura e visor fechado. Voltando após anos em busca do Graal sagrado, não acha o caminho para o castelo do rei Artur. Quando começa a dizer à velha que está perdido, há o corte para o plano do olho do seu cavalo. Está de perfil, de aparência tranquila, o olho profundamente preto com pontos de luz. O plano dura até o começo da resposta da velha. O olho é uma imagem de consciência, e sua breve inserção nesse diálogo sobrepõe o cavalo a Lancelot. O cavalo praticamente substitui Lancelot como sujeito consciente naquele momento, ainda mais porque o rosto do cavaleiro está encoberto pelo visor. A imagem inverte a ordem das relações dadas no syuzhet sem destacar-se do encadeamento dos planos. Como a fala de Lancelot começa no plano precedente e continua (fora-de-campo) no plano do olho; a resposta da velha faz a mesma ponte com o plano seguinte; e o cavalo inteiro aparece antes, a imagem é integrada à composição da cena. O tema recorre poucos minutos depois, no acampamento de tendas dos cavaleiros à noite. Eles se ocupam com seus cavalos e recebem feridos de alguma batalha. Há o corte inesperado para o tema do olho enquanto um cavalo relincha fora-de-campo. Desta vez a cabeça está num ângulo com o plano da lente, e uma corda meio desfiada emoldura a cabeça atrás do olho, parecendo ser a mesma que aparecia no cavalo de Lancelot. Esse olho mostra um pouco de parte branca contornando o preto, o que nos cavalos expressa aflição e medo. É uma imagem imbuída de mistério, dissociada do fundamento espaço-temporal narrativo. Suas únicas ligações com a cena são o relincho que se estende antes e depois da imagem, e o plano seguinte, de uma fileira de cavalos dentro do estábulo. Naquela mesma noite, Lancelot encontra o rei Artur do lado de fora do castelo, em plano geral. A terceira reiteração do tema do olho entra no meio da fala de Lancelot que, de joelhos, admite não ter achado o Graal e retornado de mãos vazias. O tema traz a mesma imagem da segunda repetição, mostrando o branco do olho e transmitindo uma sensação de pura apreensão sem relação com os acontecimentos em torno. Como na primeira ocorrência, o cavalo substitui Lancelot. Pela repetição, o olho aflito ganha um sentido indefinido além da sensação de mistério e medo que

transmite. Parece prenunciar o destino atroz que os seres humanos desconhecem, exceto, talvez, a velha adivinha da floresta. No final, a profecia da velha se realiza numa das elipses mais ousadas de Bresson, que negou ao espectador o espetáculo da matança que foi a última batalha. Só vemos a preparação dos cavaleiros e, depois, as consequências nada gloriosas. Na floresta, uma sequência ritmada de planos antecede a quarta ocorrência do tema. Dois soldados inimigos, empoleirados em árvores, atiram flechas em árvores alternadamente, até que uma flecha atinge o cavalo de Lancelot, caído e já flechado. O plano inclui as orelhas, a flecha, o olho que se vira para mostrar o branco, e a luva sangrenta de Lancelot atrás do pescoço. É acompanhado dos gritos de aves, provavelmente gralhas. O plano seguinte é do céu vazio com uma ave voando alto, imagem repetida depois que Lancelot cai sobre a pilha de armaduras dos cavaleiros mortos. Essa última repetição do tema é paralela à primeira, que mostra Lancelot e o cavalo na floresta com a velha que anunciou seu destino. Na última, o cavaleiro e seu cavalo estão juntos de novo, dessa vez cumprindo a maldição. Essa configuração de repetições e variações do tema demonstra sua independência do syuzhet. A imagem fragmentária do olho interrompe inesperadamente o fluxo narrativo, mas os sons a integram à cadeia, preservando a unidade da cena. Os parâmetros estilísticos são o plano-detalle visualmente desconectado, o som fora-de-campo com função conectora entre planos, e o paralelismo entre imagens iniciais e finais do filme, reforçando o sentido de predestinação. O tema do olho acrescenta esse sentido ao syuzhet, pela repetição da imagem de apreensão e sua conexão com uma personagem do syuzhet, a velha da floresta. Os cavaleiros estão fadados ao desastre porque ignoram a verdade que, possivelmente, o olho do cavalo possa enxergar.

4.2. Ligações, Elipses e Transformações

Os aforismos mostram que Bresson pensava no estilo como algo distinto da narrativa. Essa palavra não aparece nas *Notas*, e só dois aforismos referem-se aos temas dos filmes. Um reforça a observação de Bordwell de que o syuzhet da narração paramétrica costuma ser simples:

“Um assunto pequeno pode ser pretexto para combinações múltiplas e profundas. Evite assuntos vastos demais ou distantes demais em que nada o avisa quando você se perde. Ou pegue apenas o que poderia estar mesclado à sua vida e faça parte da sua experiência” (43).

O “assunto pequeno” (narrativa reduzida) facilita a maior complexidade, com mais permutações, do sistema estilístico. Porém, para Bresson, o principal motivo da redução é a economia dos meios, que proíbe excesso e dispersão em favor da unidade do filme. Outro aforismo afirma a primazia da composição formal sobre o conteúdo: “Um mesmo tema se transforma de acordo com as imagens e sons. Os temas religiosos recebem das imagens e dos sons sua dignidade e elevação. Não o contrário (como se acredita): as imagens e sons recebem dos temas religiosos...” (77). Ele tinha total consciência da interação entre estilo e narrativa, mas só o reconhecia como unidirecional. Ao contrário da teoria de Bordwell e da evidência dos seus filmes, não admitia que em alguma parte a narrativa tivesse importância igual ao estilo. Essa valorização da forma devia-se à “paixão” de Bresson pela verdade das sensações e impressões, segundo ele traduzida no estilo que o artista imprime à obra muito mais do que na história ficcional.

Nas *Notas*, o equivalente do sistema estilístico é a “composição”, que é o arranjo estético das relações fenomenais de imagens e de sons. A composição não consiste de imagens significantes, relações a serem interpretadas, mas principalmente de qualidades visuais e sonoras diferenciadas entre si:

Se uma imagem, olhada à parte, expressa nitidamente alguma coisa, se ela comporta uma interpretação, não se transformará no contato com outras imagens. As outras imagens não terão nenhuma força sobre ela, e ela não terá nenhuma força sobre as outras imagens. Nem ação, nem reação. Ela é definitiva e inutilizável no sistema do cinematógrafo. (Um sistema não regula tudo. Ele é o detonador de alguma coisa.) (22).

Bresson não especifica o que é relacionado, mais do que imagens, sons, e coisas, mas supomos que sejam sons e as imagens de pessoas, animais, objetos, e espaços dentro de um plano e de um para outro. Por exemplo, um personagem pegando um copo é a combinação de duas imagens (pessoa + objeto) na qual interessava a Bresson o contraste entre o vidro e as mãos, e o contraponto do som do copo posto na mesa e as mãos se abrindo. Na análise de *Lancelot* acima, o plano do olho do cavalo só tem impacto por sua relação com os planos vizinhos e com os

sons. Por sua vez, a cena inteira ganha outro sentido pela inserção dessa imagem fragmentária. A cada momento, uma imagem afeta o modo como outra é percebida, suscitando diferentes sensações. Fascinava-o a transformação dessas qualidades das imagens por proximidade, e sua organização rítmica no filme. Ao contrário dos significados fixos da narrativa, a composição enfatiza a expressão por meio de diferenças como as de intensidades, texturas, claridade, timbres, tons; de relações de partes entre si e com o todo; movimento e imobilidade; distância e proximidade. Essas relações abstratas de parâmetros estilísticos ganham sentido em sequências de planos, acrescidas do seu significado na composição inteira. Para exemplificar a transformação da imagem por contato, Bresson comparou com as cores na pintura, que se alteram de acordo com a cor vizinha. Já as relações de posição e contexto delimitam o sentido das imagens como nas palavras de uma frase: “Filmes de cinematógrafo em que as imagens, como as palavras do dicionário, somente têm força e valor pela sua posição e relação” (22) e “Força que têm suas imagens (achatadas) de serem diferentes do que elas são. A mesma imagem conduzida por dez caminhos diferentes será dez vezes uma imagem diferente” (38). Parece uma concepção linguística do cinema, contradizendo sua rejeição da representação e significação, a não ser que fosse uma analogia parcial. Não é que o significado da imagem se altere de acordo com sua posição relativa, mas que as sensações visuais e sonoras transmitidas por uma sequência decorrem da posição de cada imagem e som. Para que ocorram as transformações, é preciso trabalhar com imagens insignificantes e achatadas (com pouca profundidade de campo), mas sem perda de intensidade (“sem atenuá-las”). Bresson afirmava a composição de relações contra o cinema, onde as próprias imagens (ou planos) devem ser expressivas pela atuação, ação e cenário: “O cinema busca a expressão *imediata e definitiva* por mímica, gestos, entonações de voz. Este sistema exclui obrigatoriamente a expressão por contatos e trocas das imagens e dos sons e as transformações que resultam disso” (40).

Além do subtema da transformação, há um grupo de aforismos centrados nas ligações entre imagens, necessárias à harmonia da composição. Algumas frases sugerem a analogia musical, pelas palavras “harmonia” e “modulação”, e a mesma “precisão que produz emoção” do automatismo. As mesmas relações transformadoras são as ligações que dão vida às imagens, emoção e unidade ao filme. Nos filmes de ‘cinema’, veículos de uma estética para comover e atender às

expectativas do público, as ligações não se formam e as imagens são inertes: “No seu filme X mostra coisas sem harmonia umas com as outras, logo sem vínculos, portanto mortas” (75), e “Emocionar não com imagens emocionantes, mas com combinações de imagens que as tornem ao mesmo tempo vivas e emocionantes” (71). Antes da montagem, as imagens já contêm o potencial para formar o vínculo, como se aguardassem as outras com as quais teriam a maior harmonia na combinação. O editor (no caso, Bresson trabalhava com o editor e tomava as decisões de montagem) precisa ter a imaginação para enxergar essas possíveis ligações, pois não são as óbvias ou prováveis: “Imagens à espera de sua associação *interna*” (48), e “Aproximar as coisas que ainda nunca foram aproximadas e não pareciam predispostas a ser” (44). Os vínculos consistem, em parte, do potencial de conexão das imagens e coisas, mas também da intenção estética do editor, que constrói a composição. “O vínculo imperceptível que liga suas imagens, as mais distantes e as mais diferentes, é a sua visão” (34).

Entre as formas de ligação, uma das mais potentes é o olhar: “Montar um filme é ligar as pessoas umas às outras e aos objetos pelos olhares” (22), e “Os transeuntes com os quais eu cruzo na Avenida dos Champs Elysées me parecem figuras de mármore movidas por molas. Mas assim que seus olhos encontram os meus, logo essas estátuas que andam e olham se tornam humanas” (93). Emitindo uma carga vital e conectora, o olhar era um dos elementos mais importantes na montagem dos seus filmes. Não só o olhar humano; em alguns filmes, o dos animais também se destaca, como testemunho acríptico da brutalidade humana.

Lembrando que os corpos e espaços de Bresson se formam de partes desconexas, parece contraditória a importância que ele dava aos vínculos entre imagens. Não devem ser entendidas como as ligações do cinema convencional, que associam as imagens mais esperadas da cadeia segundo uma representação realista do mundo. Ao contrário, Bresson saía da sequência previsível, arriscando o resultado desconhecido de novas combinações. O processo é como um jogo com o desconhecido, onde cada tentativa de junção é um lance do editor, até descobrir a posição certa para a imagem. Se a junção produz uma lacuna, como ocorre entre o som da fala e a imagem do modelo, seu vínculo é a visão do artista (diretor) e a imaginação do espectador. Imagens descontínuas se harmonizam por suas interações sensoriais e sua função expressiva dentro do plano. “Do choque e do encadeamento das imagens e dos sons deve nascer uma harmonia de relações”

(81). A disjunção não caracteriza o estilo de Bresson, como ocorre em Godard, mas sim pequenas distorções dos mecanismos de continuidade, cujo acúmulo torna as imagens irreais. Ele respeitava as regras da continuidade mais evidente. Numa entrevista, criticou os filmes em que, por exemplo, os personagens saem de um exterior nublado para o interior de uma casa iluminado pelo sol.

Sempre achei isso insuportável... uma mudança absolutamente falsa. Ora, você sabe... que sou maníaco pela verdade. E nas mínimas coisas. Uma iluminação falsa é tão perigosa quanto uma palavra falsa ou gesto falso. Daí meu cuidado em equilibrar as luzes de tal modo que, quando alguém entra numa casa, há sempre menos luz solar do que externamente (Delahaye e Godard, 1967, p. 7).

Esse exemplo é um problema de mise en scène, não montagem, mas mostra alguns dos limites de relações reais segundo os quais filmava e, depois, recombina as imagens obtidas. Por mais que juntasse imagens em torno de lacunas e elipses, as relações que as transpõem deveriam ser verdadeiras; no mínimo, fisicamente possíveis. Para Bresson, a verdade não é uma propriedade das coisas reais (“o real em estado bruto não produzirá sozinho o verdadeiro”); é fundada na percepção de relações coerentes com o mundo natural.

O verdadeiro não está incrustado nas pessoas vivas e nos objetos reais que você utiliza. É um ar de verdade que suas imagens adquirem quando você as reúne numa certa ordem. Por outro lado, o ar de verdade que suas imagens adquirem quando você as reúne numa certa ordem confere a essas pessoas e esses objetos uma realidade (65).

As imagens isoladas não são reais nem verdadeiras, é a composição que lhes confere uma aparência de verdade e, conseqüentemente, de realidade. A ordem certa baseia-se, por um lado, nas sensações verdadeiras que o diretor pretende transmitir, e por outro, na sequência da narrativa. Sendo aparência de verdade, só existe como percepção, mas que induz à crença na sua realidade. O poder de fazer o espectador acreditar nas relações percebidas é um dos requisitos do verdadeiro: “*Acreditar*. Teatro e CINEMA: alternância de acreditar e de não acreditar. Cinematógrafo: continuamente acreditar” (55); e “*FAÇA-SE ACREDITAR*. Dante no exílio e passeando pelas ruas de Verona, sussurram que ele vai ao inferno quando quer e traz de lá novidades” (107).

Outra estrutura de ligação na montagem é o ritmo, funcionando como a rima na poesia: sons e imagens repetidos ou semelhantes ocorrendo ao longo do filme.

“*Ritmos*. O poder total dos ritmos. Somente é durável o que é extraído dos ritmos. Submeter o conteúdo à forma e o sentido aos ritmos” (56). Normalmente, ritmo na montagem tem um sentido de passo: mudanças nas imagens e sons por tempo, incluindo variações nas durações de planos, e ritmo da ação. Kent Jones observou que, nos filmes de Bresson, o andamento é menos importante, e o ritmo produz significado pela repetição, como ocorre na pintura (1999, p. 37). “*Valor rítmico de um ruído*. Ruído de porta que se abre e se fecha, ruído de passos, etc., pela necessidade do ritmo” (45). Os ritmos organizam a composição dentro de planos e também conectam segmentos mais amplos. Assim, pode haver vários planos entre um som ou imagem e sua repetição. Um exemplo é a imagem de portas se abrindo e fechando, e o som correspondente, ocorrendo ao longo de um filme inteiro. Enquanto as relações de transformação tratam das diferenças e perda de definição, o ritmo requer a preservação de uma certa qualidade sonora ou visual. Não necessariamente idêntica, mas com semelhança suficiente para ecoar com a memória, no espectador, da iteração anterior. Como as relações definem as qualidades, são as relações semelhantes que devem ser repetidas.

Na sua análise de *A grande testemunha* (1966), Sharon Cameron propõe que as imagens dos corpos animal e humano são justapostos num ritmo que contraria o sentido da narrativa. Esse filme conta a vida de um jumento (Balthazar) do nascimento à morte, passando por diversos donos que o tratam com crueldade. Paralelamente, desenrola-se a vida de Marie, a primeira dona de Balthazar numa infância idílica. Marie encara o mal, as tentações e por fim a morte, em imagens conjugadas com as de Balthazar. Sem citar a narração paramétrica, Cameron descreve exatamente essa estrutura na separação e interação entre ritmo e narrativa nesse filme. Partindo dos aforismos sobre ligação, transformação e ritmo, ela pensa no jumento e os personagens humanos como tais imagens que são ritmicamente separadas e recombinadas ao longo do filme. A intensificação da materialidade corporal pela fragmentação realça a proximidade “impensável” entre o humano e o animal, suscitando a crueldade contra Balthazar. Ao mesmo tempo, a beleza do jumento é realçada, provocando fascinação. O filme põe em questão nossas distinções do animal, enquanto apresenta uma identidade material dos corpos e automatismo entre o humano e o animal. Esse questionamento do que nos faz humanos contraria os significados cristãos de sacrifício e redenção da narrativa. O filme sugere essas conotações pelo batismo inicial do jumento, sua

vida de trabalho e sofrimento, e sua morte em meio às ovelhas brancas. Cameron observa que “*A grande testemunha* é perversamente estranho ao pôr, lado a lado, figurações que implicam a narrativa Cristã com elementos rítmicos que permanecem fora da sua mediação, como fatos insolúveis concretos” (2011, p. 21).

Além do ritmo, a homogeneidade, precisão e economia são princípios unificantes da composição. Como vimos, todos os modelos deveriam falar com a mesma entonação, e fazer gestos semelhantes. A homogeneização das manifestações dos personagens não só contribuem para a unidade, mas tornam mais perceptíveis as características interiores dos próprios modelos. Pode-se distinguir a voz real de cada um quando todos os personagens falam com o mesmo ritmo e entonação.

“Semelhança, diferença. Dar mais semelhança a fim de obter diferença. O uniforme e a unidade de vida fazem ressaltar a natureza e a personalidade dos soldados. No ato de prestar continência, a imobilidade de todos faz aparecer os traços particulares de cada um” (64).

A uniformidade é um fundo neutro que expõe indícios do ‘eu’ verdadeiro de cada modelo. Entre as relações que formam a composição, essa ocorre entre o geral (várias pessoas ou objetos com o mesmo atributo) e o singular. Essa parece ser a relação que gerou tanta divisão na literatura, pois o que ele chama de homogêneo e uniforme aparece nos filmes como tendendo ao abstrato, em contradição à realidade concreta de modelos e objetos individuais. A verdade da arte cinematográfica, para Bresson, provém tanto desse real bruto obtido na filmagem quanto da unidade da composição. Em favor da unidade, as pessoas e objetos são homogeneizados nas suas funções dentro da ficção, mas Bresson mantinha e intensificava a heterogeneidade real das suas qualidades sensoriais hápticas. Numa entrevista, especificou o que constituía a unidade que buscava:

Quero tornar as coisas tão concentradas e unificadas a fazer o espectador sentir como se tivesse visto um único momento. Controlo todas as falas e gestos para produzir um objeto indivisível. Porque acredito que só se toca a audiência por meio do ritmo, concentração e unidade (Samuels, 2011, p. 682).

Essa declaração mostra como Bresson concebia a composição de modo espacial, muito mais do que temporal. É uma característica da narração paramétrica, produzida pelas estruturas repetidas e permutações. Cada plano traz ecos de todos os outros, mantendo-os presentes na memória.

Nas *Notas*, o tema ‘Economia e Precisão vs. Excesso e Dispersão’ se aplica a todas as etapas de realização do cinematógrafo, e é fundamental à composição. Distinguimos dois subtemas: um de aforismos recomendando a limitação de recursos e atacando a redundância; o outro sobre a necessidade da precisão e do posicionamento exato de cada elemento da composição. O primeiro sugere as vantagens práticas de se trabalhar com o mínimo de recursos: “Quem pode com o menos pode com o mais. Quem pode com o mais não pode obrigatoriamente com o menos” (37). É o princípio de simplificar para se usar só o necessário à expressão de sensações e emoções pelas relações compostas, e ao avanço da narrativa. “Onde não há tudo, mas onde cada palavra, cada olhar, cada gesto tem fundamentos” (31). Deve-se evitar acrescentar imagens ou sons por sua beleza ou potencial lacrimogêneo, o que leva à representação, falsidade e o pitoresco. No contínuo entre simplicidade e complexidade, a quantidade de componentes heterogêneos aumenta de zero (uniformidade da imagem vazia) ao caos aparentemente uniforme. Bresson tendia ao polo da simplicidade, mas nunca demais, pois também buscava o equilíbrio: “Nada de excesso, nada que falte” (41). A simplicidade não deve ser um objetivo, mas resultado natural de um longo processo: “Duas simplicidades. A ruim: simplicidade-ponto de partida, procurada cedo demais. A boa: simplicidade-ponto de chegada, recompensa por anos de esforços” (62). Por outro lado, a complexidade inerente às pessoas e objetos reais deve ser mantida inalterada, exceto por sua edição e recombinação na montagem. A simplificação se refere então à estrutura organizadora desses pedaços do real (complexidade bruta) na composição e narrativa. Na filmagem, a economia requer movimentação mínima da câmera, uso de um só tipo de lente, consistência do começo ao fim da produção: “Trocar a cada instante de lente é como trocar a todo instante de óculos” (55), e “Filmagem com os mesmos olhos e os mesmos ouvidos tanto hoje quanto ontem. Unidade, homogeneidade” (69). O diretor luta constantemente contra as forças dispersivas do mundo real: “Tudo foge e se dispersa. Continuamente trazer o todo em um” (54); “Filme de X, aberto de todos os lados. Dispersão” (44).

A concentração do “todo em um” aparece na composição pelo uso de apenas uma imagem *ou* som que seja o mínimo suficiente para transmitir um significado: “‘Tinha um rei na barriga’: não colocar um rei dentro de uma barriga. ‘Todos os maridos são feios’: não mostrar uma multidão de maridos feios” (44); e “Traduzir o vento invisível através da água que ele esculpe passando” (62). Essa economia minimalista, contra a redundância e dispersão, se estende ao importante tema da relação entre sons, imagens e silêncio. Na montagem de Bresson, sons e imagens estão em contraponto e interdependentes, sem transmitir as mesmas informações: “O que é para o olho não deve ter duplo emprego com o que é para o ouvido” (51); “Imagem e som não devem se ajudar mutuamente, mas que eles trabalhem cada um à sua vez *numa espécie de revezamento*” (52); e “Se um som é o complemento obrigatório de uma imagem, dar preferência seja ao som, seja à imagem. Em igualdade, eles se prejudicam ou se matam, como se diz das cores” (52). A relação com o silêncio é definidora, sendo o fundo zero permitindo ouvirmos um som quase inaudível. Sua contraparte na imagem é a imobilidade e o vazio. “Construa seu filme sobre o branco, sobre o silêncio e sobre a imobilidade” (106) e “Tenha certeza de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio” (29). As imagens e sons se relacionam constantemente com esse fundo que dá forma a cada ruído, movimento e figura.

Bresson percebeu que o silêncio é uma espécie de som com função importante na composição: “Silêncio absoluto e silêncio obtido pelo *pianíssimo* dos ruídos” (42); “Foi somente há pouco e pouco a pouco que suprimi a música e usei o silêncio como elemento de composição e como meio de transmitir emoção. Dizê-lo sob pena de ser desonesto” (106). Esse aforismo está na segunda parte do livro, os anotados de 1960 a 1974. Durante esse período, ele aboliu a trilha musical, que sempre foi extremamente reduzida nos seus filmes. Usou música não-diegética pela última vez, brevemente, em *Mouchette* (1967), e mais tarde se arrependeu disso. No seu lugar, somente o contraponto dos ruídos, imagens e silêncio, tudo editado e re combinado na pós-produção. Para Bresson, a música é um signo vazio para engatilhar determinadas emoções ao inundar a imagem. É tão potente que impede nossa percepção das relações expressivas das imagens e sons, e não acrescenta nada. “Música. Ela isola seu filme da vida de seu filme (deleite musical). Ela é um possante modificador e até destruidor do real, como álcool ou droga” (69) e “Generalidade da música, que não corresponde à generalidade de

um filme. Exaltação que impede as outras exaltações” (43). Eliminada a música, o silêncio e os ruídos tornam-se musicais: “Silêncio musical, por um efeito de ressonância. A última sílaba da última palavra, ou o último ruído, como uma nota sustentada” (78).

Pelo princípio da concentração, então, Bresson montava o filme com o mínimo necessário de componentes (pessoas, objetos, animais) em cada plano. Evitava múltiplos simultâneos, preferindo sequências de uma ação, som ou fala isolados. Manter a precisão exigia essa definição de cada elemento, e determinar seu lugar exato na composição: “Ter *discernimento* (precisão na percepção)” (65); “É com o nítido e o preciso que você forçará a atenção dos desatentos de olho e de ouvido” (80). Não é a definição de uma identidade estável, mas do som ou aspecto visual no contexto momentâneo, e que se transforma constantemente no fluxo das relações fenomenais. As posições das imagens e sons modulam essas transformações reciprocamente. Os muitos aforismos sobre a posição exata das imagens mostram como isso era crucial para Bresson: “Um suspiro, um silêncio, uma palavra, uma frase, um estrondo, uma mão, seu modelo inteiro, o rosto dele, em repouso, em movimento, de perfil, de frente, uma vista imensa, um espaço restrito... Cada coisa exatamente no seu lugar: seus únicos meios” (34); “Uma palavra a mais comum, bem colocada, de repente adquire brilho. É com essa luz que suas imagens devem brilhar” (88). Ele precisava “transplantar” os planos ou partes de imagens para a melhor posição, seguindo sua intuição: “Montagem. Passagem de imagens mortas a imagens vivas. Tudo refloresce” (72). Somente no lugar certo, a imagem formará as ligações que darão vida e emoção à sequência. “Desmontar e remontar até a *intensidade*” (47). Às vezes uma “fosforescência” acompanha a conexão entre imagens: “É associando-se uma à outra que suas imagens vão ganhar fosforescência. (Um ator quer ser fosforescente imediatamente.)” (73); e “Montagem. Fosforescência que emana de repente de seus modelos, paira ao redor deles e os liga aos objetos (azul de Cézanne, cinza de El Greco)” (69). Bresson usa palavras mais associadas à materialização espiritual como metáfora para a força visual da conexão, ainda acrescentando a alusão às cores de dois grandes pintores. Todos esses aforismos transmitem uma ideia das novas combinações imbuídas de um poder além do impacto estético das justaposições sensoriais, como se um espírito animasse as imagens. É a mesma carga vital do olhar que conecta as pessoas entre si e aos objetos. Na composição

unificada, esse “espírito” atravessa o filme inteiro, dando vida, intensidade e emoções a cada plano que passa na tela. “Hoje*, não assisti a uma projeção de imagens e de sons; assisti à ação visível e instantânea que eles exerciam uns sobre os outros e à sua transformação. A película enfeitiçada. *Montagem de outubro de 1956?” (59). Pelo seu poder de “despertar” as imagens e sons da sua inércia, a montagem impressionava Bresson como um feitiço, que se estendia até o suporte material (a película). Outros aforismos sugerem a autonomia de um organismo vivo, como aqueles do filme “se fazendo sob o olhar”, e este: “Monte seu filme à medida que você está rodando. Formam-se núcleos (de força, de segurança) nos quais todo o resto se apoia” (33). Assim, a passagem da imaginação do diretor à realidade concreta da obra envolve uma descoberta, pois a cada procedimento de filmagem e edição o filme responde com algum resultado surpreendente. “Sempre a mesma alegria, o mesmo espanto diante da significação nova de uma imagem que acabo de mudar de lugar” (104).

4.3. O Deus Oculto

As narrativas de Bresson têm sido interpretadas como transmitindo um sentido de pré-ordenação da vida dos protagonistas. Uma cadeia inexorável de acontecimentos sugere esse desígnio, com implicações morais, que por fim se impõe aos personagens. Em vários filmes, a condensação do tempo e a justaposição de passado e presente indicam um narrador onisciente e soberano. Porém, desde *Os anjos do pecado* (primeiro longa) o protagonista se afirma com vontade própria para atingir seu objetivo, no final sendo abatido ou redimido. Nos filmes com final redentor, de *Diário de um pároco de aldeia* (1951) a *Mouchette* (1967), com os sinais da graça divina alcançada, o sentido de predestinação se torna mais pronunciado. O destino que os aguardava é uma libertação espiritual, seja pela morte, fuga da prisão literal, ou reconhecimento de uma profunda verdade. A literatura, em geral, considera que *A grande testemunha* e *Mouchette* marcam uma virada para um tom mais sombrio, que persistiu e se aprofundou até o último filme de Bresson. Em ambos, a redenção ainda fulgura no final, mas os personagens morrem após sofrer no mundo tomado por iniquidade. Nos filmes

subsequentes, se ainda há desígnio, não parece ser divino, pois desapareceram todos os indícios de graça ou redenção.

Bresson acreditava na predestinação, como disse a Paul Schrader: “Acho que há predestinação nas nossas vidas. Certamente. Não poderia ser de outra forma” (Schrader, 1977, p. 27) e a Godard: “Nossas vidas são feitas ao mesmo tempo da predestinação – jansenismo, então – e do acaso” (Delahaye e Godard, 1967, p.25). Essas duas respostas mostram que sua ideia da predestinação era de um desígnio parcial, coexistindo com o acaso. Para Bresson, a predestinação e o acaso tinham em comum o desconhecido, pela ocultação de um plano divino (predestinação) ou de uma realidade ordenada por trás do aleatório. O acaso pode ocultar leis naturais desconhecidas que, segundo essa visão, seriam parte do esquema divino. Lembrando o quanto os aforismos exaltam o inesperado e condenam a pré-determinação total, o acaso já tinha lugar privilegiado na sua visão de mundo. Da mesma forma, o desconhecido interior do ser humano o aproxima do divino, por meio da alma, e do acaso, no pensamento intuitivo e criativo. Nos filmes, os personagens avançam entre as forças do destino e do acaso, procurando o caminho que os liberte de uma situação intolerável. Não enxergam outras vias de ação além de morrer ou corromper-se. Deleuze comentou, a respeito de Bresson, Dreyer e Rhomer, que “é um cinema dos modos de existência, do afrontamento desses modos, e de sua relação com um fora do qual dependem a um só tempo o mundo e o eu. Seria esse ponto de fora a graça, ou o acaso?” (Deleuze, 1983, p. 214). Bresson faz essa pergunta nos filmes e nos aforismos, sendo uma questão importante também para a figura do diretor em todas as etapas de realização do filme. Encontramos a predestinação até nos aforismos sobre as imagens que aguardam aquela com a qual formarão a melhor combinação. Mas o sistema estilístico, com suas elipses e ritmos, impede qualquer certeza interpretativa por um véu de opacidade. É parte da crítica de Bresson à pretensão humana de conhecer a realidade pelas representações, e ao cinema que mostra tudo. Onde tudo é explícito, não há verdade, nem é possível sentir a presença de Deus, como disse Bresson: “há a presença de algo que chamo Deus, que não quero mostrar. Prefiro fazer as pessoas senti-lo” (Schrader, 1977, p.27).

Além de tais afirmações, o apreço de Bresson pelo livro *Pensamentos*, de Pascal, apoiou as interpretações que associam o estilo ascético dos filmes à ideia do Deus oculto. Segundo Pascal, Deus nunca se mostra totalmente, porque o

pecado original corrompeu toda a humanidade. Ele se mostra por sinais aos que o procuram, só o suficiente para convencê-los da sua existência, e os que o recusam permanecerão cegos: “O que aparece [no mundo] não assinala uma exclusão total, uma presença manifesta da divindade, mas a presença de um Deus que se esconde: tudo revela essa característica” (Pascal, 1979, p.175). James Quandt observou que, nos filmes do início da carreira de Bresson, onde há salvação no final, “Deus está ‘escondido’ no sentido jansenista: ausente, mas presente para aqueles que o procuram e que, num paradoxo de Pascal, são os que já o encontraram” (Quandt, 2011, p. 494). Por essa interpretação transcendentalista, nos filmes da fase mais sombria, Deus torna-se cada vez mais invisível, e, nos últimos, totalmente ausente.

Um estudo de Mirella Affron (1985), sobre as afinidades entre Pascal e Bresson, segue essa abordagem. Ela presume que as elipses nos filmes representem o *Deus Absconditus*, de modo ainda mais severo do que em Pascal. Segundo Affron, Deus se mantém sempre escondido e silencioso para os personagens de Bresson, sem dar sinais nem a quem o procura. Às vezes o divino se torna audível aos espectadores, mas não aos personagens, nos momentos em que soa a música não diegética. A graça é outro sinal de Deus, mas também só aparece após a morte dos personagens, nos filmes dos anos 50 e 60 (com exceção de *O batedor de carteiras* e *Um condenado à morte escapou*). Nesses filmes, a morte é uma porta para a redenção, e o ponto em que o material e espiritual se separam completamente. Segundo Affron, a ocultação interpõe uma brecha entre a procura pela graça e o encontro, e Bresson traduziu essa brecha rompendo a conexão lógica entre causa verbal e efeito visual na narrativa. Nos seus exemplos, a personagem diz que algo aconteceu ou vai acontecer, mas a imagem seguinte contradiz sua afirmação.

Brian Price criticou essa linha de interpretação, focalizando nos filmes em que a imagem de um texto escrito é central e recorrente (*Diário de um pároco*, *Joana d’ Arc*). Segundo Price, essa interpretação estabelece que certas imagens, como as palavras escritas, são significantes da “presença ausente” de Deus: “A palavra, como aquilo que está presente como texto, é apenas o índice material de algo que permanece ausente, ou não visto – presente porque não visto. É isso que ‘uma metafísica da presença’ implica” (Price, 2011, p. 50). A frase que ele cita é de Keith Reader, para quem a escrita é sacramental por ser um “sinal externo da

graça interna”. Pela visão de Reader, a separação de som e imagem característica de Bresson torna-os significantes da presença ausente, supondo um “laço existencial” entre o significante e o significado transcendental, não visto. Para Price, uma análise das imagens e sons relacionados entre si não sustenta esse laço. Ele mostra, por exemplo, que as relações de imagens em *Joana d’Arc* questionam a verdade histórica da palavra escrita, na imagem do transcrição do processo.

Nos aforismos, também, há pouca evidência para se atribuir às elipses a função significativa de uma “presença ausente” dentro da composição. O que aparece com mais força, inclusive na afinidade com Pascal, é o tema da realidade contra as falsas aparências (ou representações). Bresson citou Pascal numa nota de pé de página para um pseudo-título de seção das *Notas*: “DA FRAGMENTAÇÃO*. *Uma cidade, uma paisagem no campo, de longe é uma cidade e uma paisagem no campo; mas à medida que nos aproximamos são casas, árvores, telhas, folhas, plantas, formigas, pernas de formigas ao infinito (Pascal)” (74). Bresson deixou de fora a frase seguinte: “Tudo isso se inclui na palavra campo” (Pascal, 1979, p. 69). Essas frases vêm de uma parte do *Pensamentos* em que Pascal considera a diversidade dentro da unidade aparente. É um alerta sobre a ilusão das aparências, que escondem a complexidade real e infinita de todas as coisas. Não adianta tentar apreender a realidade, pois quanto mais nos aproximamos, mais se divide, revelando mundos subjacentes ao infinito. Daí a outra frase de Pascal, já citada aqui, sobre a fútil busca da solução onde tudo é enigma. No mesmo capítulo, Pascal desenvolve a ideia de que a natureza verdadeira do ser humano é um meio-termo limitado entre extremos inapreensíveis: o infinitamente grande e infinitamente pequeno, ou “nada”: “Infinitamente incapaz de compreender os extremos, tanto o fim das coisas como o seu princípio permanecem ocultos num segredo impenetrável, e é-lhe igualmente impossível ver o nada de onde saiu e o infinito que o envolve” (p. 52). No desespero de não poder ter esse conhecimento, o ser humano torna-se suscetível às ilusões, como a unidade mascarando a multiplicidade. Da mesma forma, a tentativa de investigar a natureza para conhecer o princípio e o fim é inútil e vão (a solução onde tudo é enigma). O argumento de Pascal era que devemos nos esforçar na procura de Deus, e não de soluções inexistentes.

O tema da limitação do conhecimento diante de uma realidade inacessível (o desconhecido) é central à concepção da verdade para Bresson. É a verdade da

condição humana, que ele buscou incorporar à própria estrutura da composição, contra as representações. Sua alternativa para a armadilha da representação é abrir-se às impressões e sensações imediatas como o único contato possível com a realidade material. Além disso, manter-se atento para o inesperado. Alguns aforismos refletem a ideia de achar sem procurar: “Praticar o preceito de encontrar sem procurar” (55); e “Corot: Não é preciso procurar, é preciso esperar” (62). “As ideias, escondê-las, mas de maneira que sejam encontradas. A mais importante será a mais escondida” (39). É um tema próximo ao dos aforismos sobre “esperar o inesperado”. O inesperado vem como a graça divina, que não pode ser procurada, nem merecida. O sentido de “procurar” nos aforismos pode se estender a qualquer ato com um objetivo específico, ou seja, o cumprimento de um plano ou intenção. Nessa procura, não se avança além do já conhecido.

O significado desses aforismos está ligado à visão, e há semelhanças com o papel da visão no *Pensamentos*. Como Deus (fundamento da verdade) não pode ser visto, nunca se pode possuir esse conhecimento:

Não é preciso que [o homem] não veja absolutamente nada; não é preciso, tampouco, que veja o suficiente para crer que o possui; mas, que veja o bastante para perceber que o perdeu: pois, para saber que se perdeu, é preciso ver e não ver; e é precisamente neste estado que se encontra a natureza (p. 175).

Mesmo aqueles a quem Deus se desoculta, por sinais momentâneos, só percebem o suficiente para saber da sua existência e da impossibilidade de conhecê-lo. Nesse caso a intuição como visão interior é a que leva a um conhecimento da verdade, enquanto a visão que persegue uma imagem completa do objeto sustenta a presunção do falso conhecimento. Para Bresson, o que impede o acesso à realidade é uma lacuna, o desconhecido, que separa o sujeito do mundo e do seu eu mais profundo. A visão a serviço da “inteligência” é a mesma da advertência de Pascal, sempre buscando conhecimento na forma de imagens que julga possuir. O que os aforismos não mencionam é o desejo, o motor incessante por trás da “inteligência”, e que o olhar incorpora. Numa resenha de *O diabo, provavelmente*, Joel Magny escreveu:

O que, mais uma vez, Bresson põe em jogo é o desejo do espectador. Desejo de ver mais. Mais espaço. Mais tempo. Mais acontecimentos. Portanto mais sentido. Mas um sentido já dado, pré-estabelecido, do qual o filme seria o

receptáculo. Aqui, o sentido se desvela; somente se dá (ou se ganha) no desdobramento global do filme. Na relação das imagens e dos sons (Magny, 1977, p. 99).

Por meio do cinematógrafo, Bresson queria afirmar duas formas alternativas de visão: uma livre da inteligência (não intencional, desejo sem objeto especificado), voltada inteiramente às impressões imediatas; e a do eu interior, que “vê” pela imaginação e intuição, manifestada nos modelos. As duas admitem o acaso e o desconhecido, ao contrário da visão intencional que nos afasta cada vez mais do real verdadeiro. Lembramos também do olhar dos modelos, como conexão vital entre imagens, dentro dos filmes. É a câmera que permite sensibilizar as percepções do espectador, pelo seu acesso maior à realidade. Porém, persiste a angústia do diretor em torno da visão, sempre ameaçada pelo tempo: “Filmagem. Angústia de não deixar nada escapar do que eu apenas vislumbro, do que eu ainda talvez não veja e que somente poderei ver mais tarde” (74).

P. Adams Sitney mostrou como a dinâmica entre visão, as elipses ou lacunas, e a procura se inscreve em técnicas e figuras estilísticas nos filmes. As técnicas ocultantes são as de subtração de informações e expressões naturalmente esperadas de acordo com a narrativa. O mistério é um tipo de ocultação que é parte da trama e, assim, motiva ainda mais a procura por resoluções. Em Bresson, não se trata desse tipo de ocultação, mas de elipses separadas da função narrativa e que desviam a atenção da trama para as imagens e sons em torno das ausências. Mencionamos aqui a eliminação do suspense, as sequências metonímicas sem plano geral, o plano de duas partes (*two-part shot*), e o efeito posto antes da causa ou só o efeito sem causa.

O suspense é um fator que induz o espectador a um estado de “procura” constante pelos acontecimentos seguintes e pelo final. Ele perde o impacto sensorial de cada plano, com a atenção sempre fixada no futuro. Mas a curiosidade pelo final não é o principal fator do suspense. Segundo Patrick Keating (2006), são as várias sequências de confronto com um obstáculo, a crescente tensão emocional do espectador com a luta do protagonista para superar o obstáculo, a emoção culminante pela conquista, e a resolução. A estrutura principal das narrativas de Hollywood é composta de mini-narrativas que são as pequenas vitórias do protagonista no processo de alcançar a principal. É uma fórmula que provoca o olhar desejanste, o mantém na busca por um certo tempo,

mas por fim oferece ao espectador o que ele queria. Bresson eliminou não só o suspense sobre o final dos filmes em muitos casos, mas qualquer sequência de antecipação, aumento gradual da tensão, e cena culminante. Em *O batedor de carteiras*, a prisão de Michel ocorre sem perseguição e tensão crescente, mas como um ato corriqueiro.

Para diminuir a importância dos eventos e seu desdobramento, Bresson minimizava o suspense pela revelação ou sugestão do final desde o início. Sua intenção era manter a atenção dos espectadores no suspense das relações de imagens e sons, diminuindo a da narrativa. “Que sejam os sentimentos que tragam os acontecimentos. Não o contrário” (35); e “Sua imaginação vai mirar menos os eventos que os sentimentos, querendo esses últimos os mais documentais possíveis” (26). As emoções deveriam ser separadas dos eventos. No exemplo de *Um condenado à morte escapou*, Sitney apontou a ênfase no processo de preparação pelo protagonista para a fuga, acima do suspense narrativo essencial a esse gênero de filme. Bresson conduz a atenção ao processo, pela concentração em primeiros planos e pelos movimentos da câmera. Há passagens extensas que consistem somente de primeiros planos, como os enquadramentos fragmentários das mãos trabalhando. Segundo Sitney, são sinédoques que funcionam como “frases completas e lógicas, em vez de interrupções detalhadas de um espaço mais amplo” (2011, p.129). Uma das práticas pela qual Bresson estabelecia o suspense local era mostrar o efeito antes da causa: “Que a causa siga o efeito e não o acompanhe nem o antecipe” (80). Em *A grande testemunha*, há uma cena em que um carro desliza e capota na estrada. Só depois descobrimos que Gérard havia derramado óleo na estrada. A inversão desorienta o espectador que busca os efeitos das causas, instigando-o a enxergar as relações imediatas de imagens e sons. Evita-se o acompanhamento de um processo até causar um efeito, e as emoções previsíveis que tal suspense suscita. Acima de tudo, as imagens e, especialmente, os sons, provocam a imaginação do espectador, agora livre das restrições da narrativa. O movimento do carro escorregando e girando, e os sons do freio, desprendidos da cadeia de causa e efeito, são estendidos na imaginação em associações além do que se vê no filme. Bresson disse, “A vantagem do som é que deixa o espectador livre. E é isso que devemos buscar – deixar o espectador o mais livre possível” e continuou:

Você deve fazê-lo amar o modo como você apresenta as coisas. Isto é: mostre-lhe as coisas na ordem e na forma que você ama vê-los e senti-los; faça-o senti-los como você mesmo os vê e sente, ao mesmo tempo dando-lhe uma grande liberdade (Delahaye e Godard, 1967, p. 10).

Nos seus filmes, quase nunca há o espaço mais abrangente e o plano-detalle juntos, ou seguidos. Frequentemente, o plano começa enquadrando uma parte do corpo ou objeto, e o espaço em torno permanece implícito no fora-de-campo. David Bordwell já comentou que Bresson não usava a montagem analítica, em que a primeira imagem é um plano geral, seguida de vários primeiros planos (ou planos-detallhes) de partes menores do plano introdutório. Sua montagem é construtiva, às vezes apresentando só os fragmentos de pessoas e espaços, deixando o ambiente maior no fora-de-campo ou mostrando-o parcialmente. Essa prática força o espectador a juntar as partes mentalmente e imaginar a totalidade. Sitney distinguiu o plano de duas partes, que inicia com um plano-detalle (geralmente uma parte de corpo); em seguida, na mesma tomada, a câmera recua, mudando para um plano médio que revela a pessoa inteira. Também pode ocorrer a ordem inversa, mais raramente. Esse movimento manipula a ambiguidade e identidade, jogando com a constante procura do espectador por significados específicos. Desorienta o olhar que espera uma certa imagem, pela revelação inesperada. Na sua análise de *Mouchette*, Sitney descreve um plano médio que mostra, inicialmente, as mãos de uma atendente da lanchonete lavando copos. Ele deduz que o espectador naturalmente supõe serem as mãos de Louisa, que tinha aparecido anteriormente trabalhando ali. Porém, a câmera logo se afasta, ampliando o espaço no mesmo plano, e vemos que é Mouchette. Sitney sugere que essa confusão momentânea de identidades teria sido uma das estratégias de Bresson para indicar o desejo de Mouchette de ser como Louisa. Como adaptação do romance de Bernanos, seria uma solução cinematográfica por compressão e montagem para expressar a situação interior da personagem. “Expressão por compressão. Pôr numa imagem o que um literato diluiria em dez páginas” (76). Seja válida ou não, a hipótese de Sitney é interessante pelas possibilidades significantes que levanta para as técnicas de Bresson. As relações entre imagens, como a sequência descrita, eram cruciais, mas nas *Notas* ele não especifica as bases das suas decisões de montagem. Além de propósitos gerais como evitar a representação, ocultar as ideias mais importantes, aumentar o impacto sensorial,

temos que recorrer aos filmes para descobrir como funcionam as técnicas estilísticas precisamente. Em *Mouchette*, o enquadramento fragmentário seguido da imagem da pessoa pode ter um sentido além da simples fragmentação ou abstração. Seria um exemplo do estilo contribuindo para a narrativa.

Sitney inclui esse pequeno movimento significativo da câmera dentro do princípio de economia de Bresson, um dos fatores que o levou à montagem linear e não geométrica. Nesta montagem, característica da escola soviética, as câmeras filmam a ação alternadamente a partir de diversas posições e ângulos. A combinação de todas essas variações resulta na ilusão de um campo espacial cúbico. Bresson, pelo contrário, era anti-geométrico, minimizando as câmeras, movimentos e perspectivas. Na sua economia dos meios, “ênfaticou o plano isolado, ou arranjo de câmera, como a molécula independente de narrativa, e não como uma faceta (ou ângulo) de um cristal ilusório” (Sitney, p. 117). Um exemplo do estilo linear de montagem é uma cena de *A grande testemunha*, em que o delinquente Gérard dá uma festa no bar para comemorar a herança que o bêbado Arnold ganhou. Balthazar está amarrado do lado de fora, mas sua relação espacial com o bar é indefinida. Os festeiros lançam fogos repetidamente, e cada vez que explodem, aparece a reação de susto de Balthazar em outro plano. Gérard e seu bando terminam quebrando tudo no bar. Essa longa cena consiste de planos dentro do bar entrecortados com os do lado de fora, inclusive com a mãe de Marie aparecendo num certo momento, sem qualquer unidade espacial geométrica.

As relações de campo-contracampo, que Bresson usa extensamente, realçam o significado do olhar dos personagens. É onde o olhar exerce sua força conectora entre imagens, compensando a falta de coesão espacial do estilo linear. Segundo David Bordwell, o *raccord* de olhar e combinações de campo-contracampo são típicos da narração clássica de Hollywood. Embora sejam técnicas importantes em Bresson, ele diverge do cinema clássico por várias razões. Entre as que Bordwell apresenta, mencionamos: 1) ele não usa outras técnicas clássicas, como o plano de ambientação, enquadramento de ângulo baixo, ou montagem analítica. Assim, “certas técnicas são separadas da sua função codificada e se destacam como parâmetros puros” (Bordwell, 1983, p. 293); 2) Bresson estica a duração do plano além do fim da ação. No cinema clássico, quando a personagem olha, o corte para o contracampo ocorre quase imediatamente, para manter a ilusão realista de continuidade entre planos. Na principal forma dessa técnica, o diálogo, quando

uma personagem fala, a mudança para o contracampo (seu interlocutor) ocorre antes do final da fala. Nos diálogos de Bresson, o falante pausa ligeiramente quando termina, pois o corte quase nunca interrompe uma fala. Além disso, no diálogo e em outras situações, o ato de olhar é estendido e, portanto, enfatizado: frequentemente a personagem olha e abaixa os olhos uma ou duas vezes, e o corte só vem depois da última olhada. Esse retardamento é típico no final de qualquer ação ou fala, deixando o espaço vazio, imobilidade ou silêncio por alguns segundos. Segundo Sitney, “essa pequena afirmação do espaço vazio da ação, reafirmado várias vezes por minuto em todos os filmes tardios, dá a impressão cumulativa de um tremendo retardamento de ação, uma visão contemplativa, e extrema formalização” (2011, p. 121). É um exemplo do ritmo, como parte do sistema estilístico, dissociado das exigências da narrativa. Um aforismo já citado é pertinente nesse contexto: “Silêncio musical, por um efeito de ressonância. A última sílaba da última palavra, ou o último ruído, como uma nota sustentada” (78). Ou seja, Bresson mantinha a pausa principalmente pelo ritmo e a qualidade musical do último som. As pausas também criam um micro-suspense ao provocar no espectador uma expectativa, tão breve que é quase imperceptível, pelo plano seguinte. Os intervalos e cortes que constituem o processo de narração tornam-se um pouco mais evidentes, e as imagens, mais irreais. Embora independentes da trama, tais práticas estilísticas contribuem para a fluência do filme, intrigando e absorvendo o espectador. “Seu filme não é feito para um passeio dos olhos, mas para penetrar nele, para ser inteiramente absorvido por ele” (75).

As técnicas que descrevemos são uma espécie de ocultação, porque dificultam o olhar direcionado para certas sequências, objetos e significados da linha narrativa convencional. Bresson desenvolveu práticas que encorajam a percepção das relações sensoriais das imagens e sons, e de sentidos dissociados daqueles determinados pela narrativa. Era frequente retirar tantas informações que resultava em opacidade, especialmente nos filmes da segunda metade da carreira. Kristin Thompson comentou,

Muitas vezes ele simplesmente não fornece informações suficientes para podermos fazer as conexões narrativas relevantes. A dificuldade da narrativa bressoniana nem é a da obscuridade necessitando ser interpretada (como Bergman ou Fellini); essa não é uma estrutura simbólica que poderíamos decodificar. Simplesmente não recebemos informações de fábula suficientes para montarmos um retrato completo (Thompson, 2011, p. 438).

A reação de Thompson reflete a intenção de Bresson, que não queria imagens significantes ou simbólicas, pelo menos não no primeiro impacto. Poderia se perceber sentidos posteriormente, mas era preferível deixar o espectador livre para sentir o peso das ausências, a presença oculta de alguma entidade, as repercussões de um acontecimento não visto. Quanto mais opacas as elipses, mais os objetos visíveis enchem a visão e audição com sua presença.