

## 5 Conclusão

O realismo de Bresson consiste de um compromisso tão firme com o real e a verdade que resulta, paradoxalmente, em imagens irreais. A realidade concreta dos componentes das imagens é simultaneamente acentuada e distorcida pelo estilo, uma expressão subjetiva do diretor. Dentro dos princípios de uma arte pura, o estilo também deve ser consistente com a realidade do aparato cinematográfico, que inclui a superfície bidimensional da tela, passagem das imagens projetadas, os sons e aspectos visuais abstratos, e as junções e cortes da montagem. A aparência antinatural das imagens resulta dessa combinação de duas realidades contrárias (a do mundo filmado e a do cinematógrafo) segundo a imaginação do diretor. No realismo convencional, as filmagens e montagem são feitas de modo a produzir representações ilusórias. A essência do cinema, e a visão subjetiva dos criadores, perdem sua autonomia em favor do referente externo. Para Bresson, a tentativa de simular uma realidade (existente ou não) para facilitar o envolvimento do espectador é uma traição à verdade e pureza do cinematógrafo. Por mais perfeita que seja a simulação, pela atuação, mise en scène ou montagem, a diferença entre a representação e o real se declara na imagem como óbvia falsidade. A maneira que ele encontrou de evitar a representação, sem perder a realidade dos objetos e pessoas, era filmá-los como são ou reduzidos a uma essência. Em vez de reproduzir as aparências reais, voltou-se aos constituintes físicos que atingem os sentidos como puras percepções.

A parte imperceptível do real é o desconhecido externo ou interno ao sujeito, associado à intuição e o acaso. A câmera e o gravador podem torná-lo parcialmente perceptível, como uma verdade interior que se desvela no rosto e voz do modelo, por exemplo. Bresson incorporou o desconhecido à composição, na forma de ausências, lacunas entre partes e entre som e imagem, e em elipses narrativas. Assim, fragmenta as representações, dificultando sua apreensão como totalidades e dispersando-as em imagens hápticas. No entanto, as forças

dissociativas são mantidas em tensão com as de ligação, de modo que a unidade total do filme permanece. Ele compensava as disjunções por elementos de ligação, como o som atravessando dois planos, as configurações rítmicas ao longo da composição, e o *raccord* de olhares. Além disso, a imaginação do espectador deveria transpor as lacunas na formação da fábula, ou confrontar a opacidade. Pela ênfase nessas formas de ligação, os aforismos afirmam a suma importância da unidade da composição. A busca de unidade, junto com o pensamento essencialista, verdade estética e a posição autoral, aproximavam Bresson das vanguardas cinematográficas dos anos vinte, como a escola soviética de montagem. Por outro lado, seu realismo na filmagem tinha pontos em comum com o Neorealismo e as teorias de Bazin. É uma das razões pelas quais muitos o consideram um cineasta singular, inclassificável. Seu estilo inovador não se formou de um impulso iconoclasta, no sentido de dinamitar estilos hegemônicos para abrir novos espaços. Era reativo contra o que sentia como a falsidade e exagero em todo o cinema contemporâneo. Desse desgosto procurou uma forma de expressão cinematográfica verdadeira, na confluência de três realidades: a dos objetos filmados, a do cinematógrafo, e a da subjetividade do diretor.

Vimos que as realidades só são verdadeiras nas percepções e sensações que causam, quando sua expressão for consistente com a essência. O formato aforístico das *Notas*, de redução e compressão de sentido, não permite a especificidade de uma análise conceitual da “verdade”, nem de outros temas. Podemos apenas delimitá-la pelas adjetivações e outras referências indiretas, contornando sua indefinição. Tem afinidades com as concepções fenomenológicas, por situar a verdade nas percepções imediatas e intuições. São verdadeiras porque nos apresentam aspectos da essência das coisas, mas distorcidos e parciais. Uma das razões pelas quais Bresson preferia as imagens metonímicas e o estilo elíptico era sua dupla verdade: a da existência material de um objeto, pela percepção intensificada de uma parte; e a da condição humana de separação do real, indicada pela ausência do todo implícito nas imagens metonímicas e hápticas. As *Notas* expressam a impossibilidade do ser humano conhecer o real em toda sua complexidade, e a ideia de que qualquer representação mental correspondente seja, portanto, uma construção falsa. Como a representação é fixa, “intransformável”, também transmite a sensação de controle sobre o tempo e a realidade, a salvo da deterioração e morte. O falso é a

heterogeneidade da expressão com sua essência, como o ator representando outra pessoa e não ele mesmo. Inversamente, Bresson diz que a verdade requer a essência manifestada na expressão (homogeneidade). Além disso, só a percepção parcial dessa expressão pode ser verdadeira, conforme nossas limitações. O filme, constituído de imagens e sons, transmite uma “aparência de verdade” que a montagem estabelece. A combinação das imagens em relações de efeito mútuo expressa ainda a verdade subjetiva do diretor, que se estende à totalidade da composição.

Na montagem, as ligações entre imagens formam relações surpreendentes, carregadas de uma energia quase espiritual que anima o filme inteiro. Por esse ângulo, o filme torna-se mais um dos autômatos de Bresson, como a câmera e o gravador, os modelos e, às vezes, animais e objetos. São movidos por um mecanismo interno, preciso e independente de qualquer vontade consciente, com a virtude de serem livres do domínio da “inteligência”: “Nada de mecânica intelectual ou cerebral. Simplesmente uma mecânica” (38). Lembrando o final do aforismo já citado: “...e o cinematógrafo, escritura nova, se torna conjuntamente método de descoberta. Isso porque uma mecânica faz surgir o desconhecido, e não porque encontramos antecipadamente esse desconhecido” (57) A “mecânica” (*mécanique*) aqui se refere tanto à câmera quanto ao automatismo dos modelos. A câmera é inteiramente mecanismo sem autonomia, mas sua lente que vê tudo a vincula ao desconhecido da realidade visual; em alguns dos filmes, os animais também são videntes como a câmera, mas autônomos, guardando para si tudo que testemunham. Nos modelos, o mecanismo automático é o não-humano (portanto desconhecido) no interior do ser humano, como sinaliza a palavra *mécanique*. Para Bresson, era justamente o centro mais verdadeiro do eu, que só a relação com o diretor, a câmera e a montagem podem tornar visível. No modelo como sujeito, a verdade é associada ao natural e o desconhecido interior, em oposição ao artifício, cultura, cognições da “inteligência”. Ao mover-se e pronunciar as falas sem pensar, manifesta sua essência individual de formas inesperadas. A relação recíproca entre diretor e modelo, portanto, era a principal fonte criativa para Bresson na filmagem.

Os aforismos traçam a postura de Bresson diante do real como sendo a da descoberta, num sentido semelhante ao de Dudley Andrew no seu estudo do cinema Francês do pós-guerra. É uma das principais características da arte do

cinematógrafo que o diferenciam do cinema. A ideia da descoberta está ligada ao automatismo, à ocultação do que é mais importante, a achar sem procurar, e ao acaso. É a descoberta de algo inesperado, que não se procurava nem imaginava. Enquanto o desejo por um objeto específico aciona a procura, a descoberta atende ao desejo indefinido, por uma experiência nova e inesperada surgindo do desconhecido. É na realidade não humana, alheia ao sujeito consciente, que o cinematógrafo descobre o inimaginável. O autômato revela esse mecanismo interno do sujeito, e que se move por uma vontade desconhecida, como uma conexão secreta com a realidade alheia. Os aforismos sugerem que há uma grande vitalidade e riqueza de sensações nessa realidade, se adotarmos o modo de ser atento às infinitas possibilidades de descoberta. Em contraste, o olhar que procura restringe-se a um objeto e uma via possíveis, que impõe à realidade. São posturas alternativas expressadas nos termos “descoberta”, “esperar o inesperado” vs. “procura”, “execução”. Nos filmes, podem ter se refletido no que Deleuze chamou de “modos de existência” alternativos: entre aquele que age sem saber que tem escolhas (seria a execução pré-determinada), e aquele que enxerga múltiplas possibilidades e “escolhe escolher”. Em relação a essas alternativas, consideramos também a possível influência de Pascal, nas suas afirmações de que basta a intenção de procurar Deus para encontrá-lo. Como ocorre na descoberta de uma verdade, sua desocultação é sempre parcial, uma sensação momentânea de presença. O caráter imprevisível e maravilhoso da descoberta tem algo em comum com o recebimento da graça que, na doutrina jansenista, independe de merecimento. Porém, qualquer influência de ideias religiosas, nas *Notas* e nos filmes, permanece implícita; Bresson parece extrair e reter um âmago de sentido de dentro do revestimento teológico, que então descarta.

Na composição, ele montava as relações entre imagens e entre sons e imagens de modo a descobrir novas qualidades, por suas transformações recíprocas. Seguiu o processo de filtração do real, no recorte de imagens e sons significativos pelo invisível, o imóvel e o silêncio. “Não criamos acrescentando, mas subtraindo. Desenvolver é outra coisa (não espalhar.)” (77); “Esvaziar o lago para ter os peixes” (77). São as relações entre imagens (ou planos) na composição que permitem a descoberta do real, pois uma qualidade só é perceptível por sua diferença em relação à vizinha. A câmera capta a individualidade do modelo, mas descobrimos mais aspectos inesperados quando suas imagens são recombina-

com outras de acordo com a aparência de verdade. O foco nos objetos e pessoas reduzidos à sua essência suscita, ainda, a contemplação da sua profundidade: “Cave onde você está. Não deslize para outros lugares. Dupla, tripla camada das coisas” (29). O caminho para tal profundidade é a percepção mais concentrada e nítida das imagens, que Bresson obtinha pelos princípios relacionados ao “todo em um”.

Para Bresson, então, a descoberta no cinematógrafo é o momento de percepção da verdade de um objeto real. A verdade emerge parcialmente do desconhecido, e depois desvanece quando a cognição e memória entram em jogo para interpretá-la. Nos filmes, a interação entre o sistema estilístico e a narrativa podia conduzir o espectador nesse movimento da ocultação à descoberta. O acúmulo de tais elipses no filme interfere na procura por significados pré-concebidos, redirecionando o olhar para a descoberta de novas percepções a partir das relações entre imagens. É uma simples mudança de modo de olhar: de um que só enxerga o rastro do seu objeto, dissociado da realidade e cego ao verdadeiro, para aquele que se aproxima do olhar da câmera - ao mesmo tempo indiferente e profundo. Dessa forma, Bresson perseguia o ideal de uma experiência estética da verdade, que fosse unicamente cinematográfica.