



O JOVEM CINEMATÓGRAFO

POR ALEXANDRE MAGNO

ROBERT BRESSON me parecia jovem quando este texto começou a ser escrito, seus personagens mais constantes e suas trajetórias pareciam apontar para um senhor interessado em captar o que os jovens absorviam do mundo e retratá-los. Hoje discordo deste ponto de vista, ele é sim um senhor, realizou seu primeiro filme aos 34 e o último aos 82. O contato com as obras mostram que alguém que olha para o futuro e não encontra nada, não encontra respiros e tenta encontrar outra saída. Os jovens estão aí por outra razão que não um mero interesse observacional.

Suas obras estão permeadas de jovens adultos e adolescentes que permitem explorar os potenciais de uma sensibilidade do olhar que ele denomina cinematógrafo, de maneira a diferenciá-lo do cinema, segundo ele, mais próximo do teatro filmado. Ele diz do cinematógrafo nada ter a ver com um espetáculo, mas com uma escrita. Sua atenção estava voltada para detalhes ordinários do cotidiano, expressões divinas presentes em pequenos gestos (é importante frisar que Bresson é um cineasta cristão, ou: “meus filmes são religiosos porque sou religioso”). Há nesse meio uma intensa busca pelo real através da ficção, uma busca da unidade, que o faz adotar não somente meios cinematográficos muito particulares, onde a contenção e parcimônia são a regra (muitas vezes chamado de minimalista), como também as atuações devem ser drasticamente distintas das do teatro, desdramatizadas, nas palavras do crítico francês André Bazin, cabe aos modelos que atuam: “Não é pedido (...) para interpretar um texto (...) e tampouco para vivê-lo: mas somente para dizê-lo. (...) em seu rosto não é o reflexo momentâneo do que ele diz, e sim uma permanência de ser, a máscara de um destino espiritual”. (BAZIN, 1991).

Bresson realmente via o cinematógrafo como uma nova arte, uma visão de mundo que poderia um dia tornar-se algo grandioso.

É raro encontrar em sua filmografia personagens principais de idade avançada e, inversamente, adolescentes figuram sempre em evidência. É graças à ajuda de um deles que o tenente Fontaine de *Um Condenado à Morte Escapou* (*Un Condamné à Mort S'est Échappé ou Le Vent Souffle où il Veut*, 1956) consegue sucesso em sua fuga. O padre de *Diário de um Pároco de Aldeia* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), abandonado por todos, tem um raro momento de acolhimento justamente com sua jovem aluna. É no entanto, na segunda parte da carreira do diretor francês que encontramos um tratamento mais direto para com tais pessoas. A seguir, Bresson justifica sua opção por adolescentes e o crítico francês Jean Sémolué denota o caráter geral da segunda parte de sua filmografia.

“Adolescentes são muito mais flexíveis que adultos. Eles são interessantes por seu mistério, por sua força interior. O que acho interessante é expor uma criança, uma jovem garota, a uma situação sórdida, desagradável, e ver como ela reage.”

“Depois de *pickpocket*, quer se trate de conflitos claramente delimitados (...) quer de lutas mais esparsas, difusas, em filmes mais prolixos como *O Diabo, Provavelmente* (*Le Diable Probablement*, 1977) (...) os personagens não escolhem seu caminho. Eles se veem arrastados para estradas movediças, que um horizonte sinistro cerca por todos os lados. Ao ciclo de empreendimentos vitoriosos sucede o ciclo de lutas inúteis, das resistências impossíveis. (...) Menos inteligentes, menos hábeis e menos ativos que os personagens predecessores, eles permanecem combativos e corajosos, mas, na maioria das vezes, ficam acuados à fuga ou ao suicídio.” (SÉMOLUÉ, 2011).



Esse agravamento da obscuridade (de maneira alguma se pode dizer que seus filmes anteriores não são obscuros também), a qual Semolué se refere, parece intimamente ligado à situação do próprio autor. Seriam então os jovens os tipos ideais para encarnar os dramas que Bresson abordará com sua arte? Mais, na fase tardia da carreira, pode-se dizer que o encurralamento dos personagens seria uma extensão do encurralamento do próprio Bresson em relação à recepção do cinematógrafo? Afinal, acusações de que seus filmes (e, portanto, a proposta do cinematógrafo) seriam frustrantes para o espectador eram comuns.

Sendo o cinema de Bresson essencialmente objetivado a expressões da alma e sendo para ele as almas jovens as mais flexíveis e misteriosas, nada mais apropriado que sejam essas as escolhidas por ele para encarnar as dores do mundo hostil onde o motivo para acreditar na graça está justamente na sua ausência em tudo o que os cerca.

Notemos que os problemas dos jovens aplicados aos filmes já foram notados há tempos, como mostra o diretor alemão Reinert Fassbinder:

“É certamente um filme de um homem velho, mas não se pode contestar a extraordinária juventude do filme. Pois será que o filme glorifica o suicídio, ou o aceita, ou será que se dá o contrário, como penso eu – ou seja, que Bresson diz: ‘Aceitar a ideia da morte é, sobretudo, dar-se mais oportunidade de viver a própria vida?’ É extraordinariamente belo, seja apenas do ponto de vista formal, ver alguém tão velho, e cujo *Lancelot do Lago* (*Lancelot Du Lac*, 1974) já constituía o remate de toda uma obra, fazer com *O Diabo, Provavelmente* um filme que justamente não é uma ‘obra de velhice’. Pois não se trata de uma obra de velhice, mas de um filme cheio de juventude” (FASSBINDER, 1977).

“Os protagonistas (no sentido real da palavra: são os primeiros personagens e arcam com um combate) dos primeiros filmes são adultos; os principais personagens dos filmes seguintes são adolescentes ou pessoas jovens, muito mais vulneráveis...” (SÉMOLUÉ, 2011).

Mouchette (utilizarei aqui o título orininal no lugar da escabrosa tradução brasileira: *A Virgem Possuída*, 1967) e *O Diabo, Provavelmente*, talvez seus filmes mais apurados em aproximar-se de jovens, explorar suas magoas e ainda assim, quem sabe, mostrar a beleza de dessas pessoas.

De nada será útil esta análise se não fizermos o mesmo que os filmes fazem, aproximarmos-nos dos personagens principais. A jovem que dá nome ao filme e o desiludido Charles de *O Diabo, Provavelmente*.

Relacionando o filme *Diário de um Pároco de Aldeia* ao texto homônimo de Bernanos que lhe deu origem, Bazin comenta sobre o encerramento do filme:

“Assim, relação da imagem e do texto progride no final em prol deste último, e com muita naturalidade, sob a exigência de uma lógica imperiosa que, nos últimos segundos, a imagem se retira da tela. Ao ponto em que Bresson chegou, a imagem não pode dizer mais sobre isso se não desaparecendo. O espectador é progressivamente conduzido a essa noite dos sentidos cuja única expressão possível é a luz na tela branca.” (BAZIN, 1991).

Mouchette também é uma adaptação do escritor francês Georges Bernanos, feita mais de uma década de distância em relação a *Diário de um Pároco de Aldeia*, e possui em seu desfecho uma relação com a adaptação anterior. Aqui, após todos os martírios que o afetam e resultam em seu suicídio, Bresson dá um passo adiante de *Diário de um Pároco de Aldeia*. Não é mais o texto do romance o que ouvimos e nem mesmo a sombra de uma cruz projetada em uma superfície branca mas uma tela completamente

escura e a música do Monteverdi, novamente, há algo, um valor espiritual, talvez epifânico, que não habita o plano que a câmera de Bresson pode captar, por isso a suspensão.

Se no final de *Mouchette* as imagens dão lugar apenas à música e à criação do espectador, no desfecho de *O Diabo, Provavelmente* a imagem permanece, não é um abandono da fé ou da esperança, mas sim, como o próprio Bresson sugeriu, uma ênfase no desespero e desordem como atestado de lucidez. Por isso a permanência da imagem e a ausência quase completa de música no filme inteiro. Há apenas dois momentos em que ela se faz presente. O primeiro, na qual Charles e Valentin dormem na igreja ouvindo Monteverdi, o som da música tem de embater-se com o das moedas que Valentin rouba. O segundo, quando Charles já se encaminha para o suicídio/assassinato no cemitério, há uma breve distração quando ele interrompe a caminhada para ouvir alguns acordes de Mozart vindos de uma televisão de uma casa. Essa breve distração também ocorre a *Mouchette* quando ela tenta chamar a atenção de um trator que passava por perto pouco antes de se atirar na lagoa onde morrerá.

Em 1950 Bresson declarou em entrevista alguns de seus filmes favoritos, entre eles *Ladrões de Bicicleta* e *Encouraçado Potemkin*. É significativo notar a presença destes dois filmes inspiradores de sua estética e de sua maneira de tratar aqueles que habitam suas obras. A admiração por *Potemkin* denota então apreço pela concepção de cinema e montagem de Eisenstein segundo o qual estes são fundamentalmente conflito, em seus filmes a justaposição imagens distintas cria um novo significado na mente do espectador. Bresson utiliza deste tipo de artifício em ambos os filmes, dando também ênfase ao som, ao fazer surgir novas concepções so-

bre seus jovens em cenas como o massacre das lebres em *Mouchette* e na morte do bebê foca em *O Diabo, Provavelmente*.

Mouchette, jovem de uma vila do interior, ao final da película havia acabado de ser conduzida para a morte através do encontro com três mulheres, “moiras” do destino, que surgem no seu caminho, assim como o protagonista de *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Bicicletta*, 1948), de Vittorio De Sica, encontra as mais ásperas reações frente ao seu desespero. Presencia logo depois um massacre de lebres por caçadores na floresta, essa visão será o desencanto decisivo para sua decisão final pelo suicídio. Parafraçando o que Bazin de *Diário de um Pároco*: “...sua estilização não é a abstração a priori do símbolo, ela se constrói numa dialética do concreto e do abstrato pela ação recíproca de elementos contraditórios da imagem.”, sua juventude parece ser caçada e morta como as lebres.

No caso de *O Diabo*, um vídeo mostrando problemas ambientais do planeta sendo analisado por Michel, um dos protagonistas, encerra-se com a morte brutal de um bebê foca a pauladas de um caçador para logo em seguida transcorrer a cena onde Michel auxilia Alberta a sair da casa dos pais.

A opressão sofrida pelos personagens jovens nesse conflito de gerações se expressa também nas atitudes dos adultos, sempre motivados por interesses mesquinhos. O estupro de *Mouchette* e as fotos constrangedoras para as quais o livreiro faz Edwige posar em *O Diabo* enfatizam essa desarmonia implícita.

Também ocorre de agressões físicas interromperem momentos de suspensão dos protagonistas. Qualquer que fosse a intenção de Charles ao dormir na igreja ouvindo Monteverdi no toca-vinil, ela é interrompida brutalmente pela chegada de policiais que o agridem na delegacia. No caso de *Mouchette*, seu curto vislumbre de algo melhor do que sua condição, uma brincadeira em

um carrinho de bate-bate em um parque onde troca olhares com um garoto, atinge um comovente momento de suspensão que Bresson dificilmente via neste mundo, uma amostra da graça que ela somente conseguirá por completo após a morte, talvez a mesma sensação do Padre de *Diário de um Pároco* de um Padre ao andar de moto. A personagem tem um momento despreocupado, leve, ingênuo. Uma música alegre domina o ambiente, porém, não se deve entender que a parcimônia de Bresson no uso de música faz uma concessão, mas sim que este assimila e dá vazão a um estado de espírito. É também aí que Mouchette percebe uma possibilidade inédita ao trocar olhares com um garoto, companheirismo. Praticamente todas as suas relações com os mais velhos são pautadas em subordinação e mesmo com as jovens de sua idade há rejeição e indiferença, rejeição essa que a encenação e decupagem reverberam ao isolar a garota das demais e fazê-la sempre ser a última a entrar nos ambientes da escola, mesmo no plano sonoro há exclusão, ela é reprecendida por não conseguir cantar como as colegas. Sua relação com suas colegas consiste apenas em lançar-lhes lama na saída. Todavia, este vislumbre no parque é rudemente suprimido quando ela leva bofetadas do pai instantes antes de conseguir falar com o garoto.

O engenhoso trabalho de Bresson com o som de seus filmes corrobora tanto quanto

as imagens para as atmosferas lúgubres que lhes são inerentes. As buzinas enfurecidas da cena do ônibus ou as árvores caindo após serem serradas (o que leva Charles a se retrair e proteger os ouvidos) de *O Diabo* e as risadas cínicas das colegas de classe de Mouchette talvez machuquem os protagonistas tanto quanto as agressões físicas.

Ainda no que toca ao companheirismo como possível saída para os martírios do mundo, essa parece ser uma das razões da derrocada de Mouchette. Sua mãe, única pessoa com quem mantinha um relacionamento harmonioso morre e a deixa sozinha. Charles em *O Diabo* parece desdenhar de suas amizades ou mesmo desacreditar que estas sejam capazes de mudar algo de sua condição. No final, apenas aceita a ajuda de alguém para morrer, e se trata de um auxílio pago, pois Valentin, amigo drogado de Charles, faz questão de reivindicar sua recompensa mesmo que isso signifique tirá-la do cadáver do amigo. Uma alternativa é encontrada por Alberte e Michel em seu abraço fraterno numa de suas últimas aparições no filme. Este abraço pela qual ambos tentam fazer as decepções e sofrimentos uns dos outros mais suportáveis se assemelha em comoção ao aperto de mão de pai e filho de *Ladrões de Bicicleta*, para eles não há esperança senão um no outro.



TINA IRISSARI E HENRI DE MAUBLANC
EM *O DIABO*, PROVAVELMENTE (1977)

O Diabo, Provavelmente, por sinal, está permeado de momentos constrangedores onde o conflito de gerações eclode. O psicólogo que atende Charles não somente é incapaz de estabelecer um diálogo com o rapaz por sua intransigência (eles quase não compartilham um quadro na decupagem da cena) como também parece mais preocupado no pagamento que irá receber do que na situação do rapaz. Há ainda uma cena de impressionante trabalho de fora de campo onde ocorre a sugestão de um encontro constrangedor. Quando Michel ajuda Alberte a levar mantimentos da casa dos pais dela e pensam não haver ninguém lá (ela havia saído de casa e recolhia mantimentos quando a casa estava vazia). Michel espera do lado de fora, alguém chega no andar pelo elevador, Michel observa, pouco antes de Alberte sair de casa o elevador torna a descer com o olhar de Michel ainda fixado em sua direção. Nenhuma ação ocorreu de fato nas imagens, o possível encontro de Michel com os pais de Alberte é construída apenas em nossas mentes pelo engenhoso encadeamento da ação, corroborando a lógica do bressoniana de adição por subtração e produzindo um poderoso atestado de lucidez sobre a decadência desta relação entre gerações.

