

## Robert Bresson: cineasta do contemporâneo

por Luíza Beatriz A. M. Alvim\*

luizabeatriz@yahoo.com

### 1. Anacronismos e semelhanças

O cineasta francês Robert Bresson retratou como ninguém a juventude francesa de sua época. A essa afirmação corresponderiam até mesmo *O processo de Joana D'Arc* (1962) e *Lancelote do lago* (1974), filmes que mostram, respectivamente, um personagem famoso da época da Inquisição e momentos da lenda do Rei Arthur. Mas dizer que os protagonistas medievais desses filmes representam os jovens franceses de 1962 e 1974 não seria um total anacronismo?

Georges Didi-Huberman (2000), ao tomar a História da Arte como objeto, afirmava que o anacronismo, longe de ser a maldição a assombrar os historiadores, corresponderia, na verdade, a uma necessidade interna das próprias imagens, como “um modo temporal de exprimir toda a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”<sup>1</sup> (Didi-Huberman, 2000: 16). Isto se dá, segundo o autor, por conta da dinâmica mesma da memória, que procede por montagem de tempos heterogêneos.

Didi-Huberman fazia a sua análise em relação a murais de Fra Angélico. Mas, poderíamos aplicar também a sua noção de anacronismo a imagens em movimento feitas no contemporâneo para mostrar o passado? A Joana D'Arc vivida pela estudante

---

\* Luíza Alvim es doctoranda en Comunicación en la Universidad Federal del Rio de Janeiro (UFRJ), con el tema *Robert Bresson et la música*, dirigida por Denílson Lopes. En este momento, realiza parte de su doctorado en la Universidad Paris 3, en Paris, bajo la supervisión del profesor Michel Chion, con subvención de la CAPES. Entre sus últimas publicaciones, están: *Paisajes sonoros de Robert Bresson*, en la revista Ciberlegenda (UFF) y *Las damas del Bois de Boulogne (1945), el musical bressoniano*, que será publicado el libro de la Sociedad Brasileña de Cinema y Audiovisual (SOCINE).

francesa Florence Delay diria algo das universitárias parisienses contemporâneas, além de representar a jovem que foi presa pela Inquisição?

Com efeito, um filme histórico costuma dizer mais a respeito da época em que foi rodado do que sobre o momento histórico por ele retratado. Mas é o próprio Bresson que, longe de pensar esse anacronismo como uma maldição inevitável, considera que “remeter o passado ao presente é o privilégio do cinematógrafo, contanto que ele fuja do estilo histórico como da peste” (Bresson, Guitton, 1962: 91), afirmação que lembra o aforisma de Benjamim nas *Passagens*: “*Telescopage* do passado através do presente (Benjamim, 2006: N,7a,3). Tal maneira de ver o anacronismo também é sugerida pelo título do capítulo do livro de Jean-Michel Frodon (2008), *Os cinco golpes do desespero moderno*, que inclui os cinco últimos filmes de Bresson, entre eles, *Lancelote do lago*. A palavra “moderno” e as inquietações relacionadas à nossa época se referem, portanto, também a este filme.

Tanto em *O processo de Joana D’Arc* quanto em *Lancelote do lago*, Bresson não tenta descobrir como seriam exatamente uma prisão ou um acampamento medieval e evita a presença de qualquer elemento pitoresco. De acordo com os princípios de economia e sobriedade que guiaram o seu cinema, os cenários são quase minimalistas. Segundo o teórico Jean Sémolué (1993), para colocar o passado no presente, Bresson procede de forma a que não percebamos o passado enquanto passado. É por isso que os locais são neutros, apenas funcionais.

Assim, embora tanto *O processo de Joana D’Arc* como *Lancelote do lago* tenham sido filmados em cenários reais - um castelo e uma floresta - Bresson pouco nos mostra deles. Em *O processo de Joana D’Arc*, por exemplo, dá preferência a enquadramentos em plano médio dos personagens. Florence Delay observa que, procedendo dessa maneira, Bresson filmou o invisível, “ao limitar, eu diria quase ao encerrar o visível, de modo tão concreto, que os planos se tornam atemporais. O que há para ver numa prisão, em não importe qual prisão? Cantos, paredes, uma cama, uma porta, correntes. Toda a atenção se fixa sobre a liberdade interior da prisioneira, sobre o seu rosto, ou, dizendo de outra maneira, sobre a sua alma”. (in: Bresson, 2002: 137). Algo parecido poderia ser dito a respeito de *Lancelote do lago*, sobre o qual

Bresson afirmou ter pretendido aproximar o filme de nós por meio dos sentimentos, daí ter retirado da história todas as referências à magia (Sémolué, 1993: 204).

Além disso, os atores - na verdade, não-atores, ou melhor, “modelos”, como Bresson os chamava - também não tentam interpretar como teria sido a fala desses personagens medievais. Falando no modo que ficou conhecido como o estilo “*recto tono* bressoniano”, ou seja, sem *pathos*, como se estivessem lendo os diálogos, eles permitem que seus personagens pertençam a qualquer tempo.

Na verdade, Jean Sémolué (1993) reconhece em *Lancelote do lago* um sotaque do XVIº *arrondissement* de Paris, mas considera que isso poderia funcionar no filme como um “efeito de real” (no sentido apontado por Roland Barthes, 1984, em seu famoso artigo), no caso, de um real do século XX. Tal “efeito de real” também ocorre em *O processo de Joana D’Arc*, quando se vêem alguns objetos de nossa época, como a cama de Joana, colocados de propósito lá, “sob o risco de chocar” os espectadores, tal como confessado por Bresson a Michel Capdenac (1962).

Bresson buscava modelos adequados para cada personagem. Para ele, o modelo deveria *ser* e não *parecer* ou interpretar um personagem, tal como acontece com os atores: “Modelos. O modo deles serem as pessoas do seu filme é ser eles mesmo, permanecer o que eles são” (Bresson, 2008: 69). Por isso mesmo, o diretor não os repetia em outros filmes (a única exceção é Jean-Claude Guilbert, que esteve tanto no filme *A grande testemunha*, em 1966, como no seguinte, *Mouchette*, em 1967). Com efeito, atores seriam associados a personagens que já viveram, dando ao novo papel uma intertextualidade com os anteriores.

Se os modelos não são identificados no mundo à parte dos atores, são reconhecíveis nas pessoas comuns que povoam as ruas de Paris ou o campo francês. Podem tornar-se “semelhantes” a elas, conforme o conceito de Walter Benjamim (2008). Porém, como explica Benjamim (2008), a semelhança é reconhecida muito rapidamente, “num relampejar”, como uma “fosforescência que emana de repente” (Bresson, 2008: 69) dos modelos de Bresson, como o instante fugaz em que “a faísca captada em sua pupila dá sentido a toda sua pessoa” (Bresson, 2008: 73), aproximando-as por semelhança. Assim, num momento, vemos Florence Delay, a

universitária francesa, no outro rapidamente voltamos a vê-la como Joana D´Arc. Aliás, fato curioso é que Delay era originária da cidade francesa de Rouen, onde Joana D´Arc ficou como prisioneira.

Além disso, vemos em *O processo de Joana D´Arc* uma jovem respondendo corajosamente aos homens maduros que conduzem o interrogatório. Bresson não inventou nada do conteúdo das falas: tudo foi tirado dos autos do processo de 1431<sup>2</sup>. Nessa época não se pensava em feminismo, mas o modo de responder de Joana não poderia ser o de qualquer universitária dos anos 60 (época justamente de muitas lutas feministas), como Florence Delay? Os espectadores não veriam nela um protótipo das lutas contemporâneas, do mesmo modo que Didi-Huberman (2000) se espantara ao ver os pingos de tinta num mural de Fra Angelico semelhantes aos do *action painting* de Jackson Pollock?

“Eu quis tornar essa jovem admirável aos homens do nosso tempo”, disse Bresson em entrevista a Michel Capdenac (1962: 12). É por isso que ele deu preferência ao desenrolar do processo e não mostrou os momentos na vida de Joana D´Arc que privilegiariam o seu lado místico ou religioso, do mesmo modo que em *Lancelote do lago* evitou os elementos de fábula. Pois, como ele também afirmou a Yves Kovacs, “Todos os processos de todos os tempos se assemelham, no mínimo porque há sempre um acusado e juízes” (Kovacs, 1963: 7).

Quando, no filme, Joana d´Arc fala “*Meu nome é Jeanne. Tenho 19 anos*”, nada mais coerente com a jovem Florence de 20 anos, e é, conforme observa Michel Estève, como se “o passado acabasse de se apagar, somente resta o presente” (Estève, 1962: 114). Ela própria atribui o fato de ter sido escolhida por Bresson a algo inerente aos versos de Henri Michaux: “No rosto de uma jovem está inscrita a civilização onde ela nasceu”<sup>3</sup> (in: Frodon, 2007: 46). Ou seja, naquela jovem de Rouen estão os traços, os vestígios, os fósseis da antiga Joana de Orléans. Ou ainda, para usar outra concepção benjaminiana, em Florence sobrevive<sup>4</sup> Joana. Assim, para se chegar à Joana D´Arc, pode-se filmar Florence Delay.

Essa estratégia estaria de acordo com a concepção de Benjamim de que o presente (e o futuro) é visado pelo passado. Como observa Didi-Huberman (2000), é a

partir do presente dialético que o passado mais longínquo deve ser analisado em seus efeitos de decifrações “proféticas”. Na verdade, não deve nem mesmo haver uma continuidade temporal entre esses momentos, como observa Benjamin: “para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade, não pode haver qualquer continuidade entre eles” (Benjamin, 2006: N 7, 7). Em relação a isso, Stéphane Mosès (1997) também observa que, para Benjamin, a inteligibilidade histórica procede de um encontro, de um choque, entre um momento do passado e aquele em que se encontra o historiador.

Assim, como Mosès (1997) comenta, *atualizar* um tempo significa que, no relampejar da imagem do passado no presente, o tempo histórico surge no momento em que se abole o tempo físico. Conforme disse Bresson: “No verão passado, quando eu rodava o meu filme *O processo de Joana d’Arc*, eu não estava apenas preocupado em fazer ressoar palavras sublimes, eu tinha a esperança de *tornar atual* a maravilhosa jovem”. (Bresson, 2002: 7, grifo nosso). Ou ainda: “eu quis que Joana D’Arc fosse um personagem de hoje” (Capdenac, 1962: 12).

É nesse choque de tempos que se pode perceber, como uma faísca, uma novidade num personagem sobre o qual tanto se especulou, tanto se escreveu e se filmou como Joana D’Arc. Mosès lembra a categoria benjaminiana de “memorização” (*Eingedenken*), a qual “não se refere à conservação da memória dos acontecimentos do passado, mas sim à atualização desse passado na experiência do presente” (Mosès, 1997: 132). Nesta forma não-positivista de se ver a história, seria possível o que Benjamin chama de “redenção”. Esta consistiria em perceber uma novidade radical escondida na tradição e fazer com que ela venha à tona, é a aparição do imprevisível, rompendo-se a temporalidade histórica. Liberar essa novidade é o que faz, segundo Mosès (1997) o historiador revolucionário. Assim também fez Bresson em *O processo de Joana D’Arc*: ao invés da camponesa simplória, ele nos mostra uma jovem altiva confrontando os seus algozes.

Não se pode deixar de levar em conta, no caso de *O Processo de Joana D’Arc*, o aspecto da construção em cima de fatos históricos. O historiador lida com lacunas a serem preenchidas, de forma semelhante ao artista que faz uma obra histórica. Mais do

que uma “construção” (e, observe-se, não dizemos “reconstrução”, pois, para Bresson os filmes não deveriam simplesmente copiar a realidade, mas sim ser feitos a partir de escolhas voluntárias do diretor), talvez seja uma “ressurreição”, como observara Jean Sémolué (1993), ou ainda, um “renascimento” de um determinado personagem. E Bresson considerava-se feliz se o seu filme contribuísse a fazer com que Joana D’Arc “renascesse” (Capdenac, 1962: 12). Ou, em palavras benjaminianas, que ela fosse “redimida”.

O *processo de Joana D’Arc* (1962) não é um documentário - embora contenha vários aspectos documentais, que Jean Sémolué (1993) chama de “atualidades”-, mas Bresson não deixa de conferir um rosto possível aos seus personagens. Sémolué (1993: 123) observa que, especialista em Joana D’Arc, Régine Pernoud afirmou que o filme poderia muito bem ter como título *Jeanne par elle-même* (Joana por ela mesma). Já Bresson considera as respostas da jovem aos juízes como uma obra literária e, lembrando que não restou nenhuma pintura ou desenho dela, afirma que “este livro é um *retrato*, o único retrato que dela nos resta” (Bresson, Guitton, 1962: 91, grifo nosso).

Ele também afirma: “No *Processo de Joana D’Arc*, eu tentei, sem fazer ‘teatro’ ou farsa, encontrar com palavras históricas uma verdade não-histórica” (Bresson, 2008: 101). Para Bresson, a verdade está ligada à emoção e, se esta é verdadeira, a verdade histórica pode ser encontrada pelo público: “Se a emoção é verdadeira, ela deve guiá-lo, ela é a única que deve guiá-lo” (Capdenac, 1962: 12).

## **2. Montagem por semelhanças e contemporaneidade**

Todas as semelhanças a que aludimos no item anterior nos levam ao conhecimento por montagem de que fala Benjamim, analisado por Didi-Huberman (2000). Procedimento básico do cinema, a montagem é o método que, para Benjamim, oferece legibilidade à História. Como Didi-Huberman (2000) lembra, tal conceito aparece na mesma época em que Eisenstein, cineasta da montagem, falava em “montagem de atrações”. Já a montagem benjaminiana é uma operação que atua por

um processo duplo de desmontagem e remontagem: “o historiador *remonta* os “resíduos” porque eles mesmos possuem a dupla capacidade de *desmontar* a história e de *montar* tempos heterogêneos juntos, Outrora com Agoras, sobrevivências com sintomas, latências com crises.”(Didi-Huberman, 2000: 122).

Em *Images malgré tout*, Didi-Huberman (2004) mostra como o cineasta Jean-Luc Godard considerava também a montagem como uma forma de construir um pensamento, como “o que faz *ver*” (in: Didi-Huberman, 2004: 172), um modo de conhecimento histórico: “Fazer história é passar horas olhando essas imagens e depois, de um só golpe, aproximá-las, provocar uma centelha. Isso constrói constelações, estrelas que se aproximam ou se afastam, como queria Walter Benjamim.” (Godard, apud Didi-Huberman, 2004: 175).

A legibilidade da imagem viria, como observa Didi-Huberman (2004), das escolhas de montagem, fundando-se sobre “aproximações de incomensuráveis” e produzindo, como na citada acepção de Jacques Rancière, “um fraseado da história”. Como efeito dessa montagem, Didi-Huberman observa uma intensificação da imagem, que “confere à experiência *visual* uma potência que nossas certezas ou hábitos *visíveis* têm como efeito pacificar, cobrir”. (Didi-Huberman, 2004: 170). Ele considera que, entre os cineastas que defenderiam esse princípio, estaria Robert Bresson. Com efeito, Bresson considerava a montagem como fundamental, pois, para ele, é somente a partir dela que “o filme nasce” (Kovacs, 1963: 8).

Como se tivesse uma influência benjaminiana, o livro *Notas sobre o cinematógrafo* (2008) de Bresson é composto de fragmentos e aforismos, alguns exprimindo idéias muito próximas ao que foi aqui analisado. Didi-Huberman (2004) cita alguns deles, que vamos listar aqui, além de outros que também destacamos.

É preciso que uma imagem se transforme no contato com outras imagens, como uma cor no contato com outras cores (Bresson, 2008: 22)

Nada de valor absoluto de uma imagem. Imagens e sons só terão valor e força na utilização à qual você os destina (30).

Onde não há tudo, mas onde cada palavra, cada olhar, cada gesto tem fundamentos (31).

Que seja a união íntima das imagens que as preencha de emoção (32).

Aproximar as coisas que ainda nunca foram aproximadas e não pareciam predispostas a ser (44).

Desmontar e remontar até a intensidade (47).

Montagem. Passagem de imagens mortas a imagens vivas. Tudo refloresce (72).

Ver os seres e as coisas em suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência” (74).

Imagens e sons se fortalecem transplantando-se (84).

Estão aí, portanto, as idéias da montagem (o desmontar e o remontar) como potência intensificadora, as novas relações que aparecem entre “incomensuráveis” aproximados, a falta de um todo e de um valor absoluto numa imagem única.

Uma aproximação de tempos por montagem em *O processo de Joana D´Arc* é o próprio aspecto físico de Florence Delay/Joana D´Arc, com os cabelos cortados na altura do pescoço, blusa, calça-comprida e botas, roupas “praticamente atuais, quase atemporais” (Sémolué, 1993: 121), num aspecto semelhante às próprias jovens de 1962. (Fig. 1)



**Fig.1**

Da mesma forma, os personagens masculinos de *Lancelote do lago* (1974), com seus cabelos compridos, também lembram bastante a moda dos jovens dos anos 70. São, na verdade, bastante semelhantes aos jovens contemporâneos do filme seguinte, *O diabo provavelmente* (1977), enquanto a camponesa que ajuda Lancelote, com seu vestido e o avental, poderia figurar perfeitamente em *Mouchette* (1967), como observa Sémolué (1993: 218).

Giorgio Agamben (2008) afirma que o tempo da moda está avançado sobre ele mesmo e, por isso, sempre atrasado. Portanto, a moda pode, segundo Agamben, citar um momento qualquer do passado, atualizando-o. Também o filme histórico pode nos mostrar aproximações impensáveis a partir dela. Walter Benjamim (2008) considera

que a moda tem um faro para o atual, onde quer que este atual esteja no passado. Numa de suas frases mais citadas, Benjamim diz que ela é “um salto de tigre em direção ao passado” (Benjamim, 2008: 230). Retomando as idéias de Benjamim, Agamben (2008) afirma que a moda introduz no tempo uma descontinuidade e seria, por isso, um bom exemplo da experiência de contemporaneidade.

Mas, o que significa ser contemporâneo? Esta é a pergunta-título de um texto de Agamben (2008). Fazendo um seminário sobre a contemporaneidade e utilizando textos de autores distantes no tempo, ele tenta mostrar como se fazer contemporâneo deles. Começa por uma citação de Roland Barthes, “O contemporâneo é o inatual” e observa também que Nietzsche se pretendia contemporâneo ao presente por meio de uma defasagem, considerando que “aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo, o verdadeiro contemporâneo, é aquele que não coincide perfeitamente com ele” (Agamben, 2008: 10) e assim, por causa desse anacronismo, “é mais apto que os outros a perceber e compreender seu tempo” (10). Agamben conclui que a contemporaneidade é uma tensão com o presente, ou seja, uma relação com o tempo que se adere a ele por defasagem e anacronismo.

Nesse sentido, ao se voltar para a Idade Média, Robert Bresson estaria sendo tão contemporâneo em relação à juventude francesa como fora em seus filmes sobre a sua própria época. Na verdade, a segunda parte dessa afirmação é, para alguns, quase tão surpreendente como a primeira, pois, como Paul Schrader (1988), consideram que o já mencionado modo de falar “bressoniano” e o estilismo do diretor colocariam todos os seus filmes (e mesmo aqueles que retratem a atualidade) numa esfera transcendental, portanto, longe dos problemas deste mundo.

Contudo, nos filmes de Bresson, os jovens e suas inquietações estão sempre presentes. Por exemplo, em *O diabo provavelmente* (1977), o diretor tenta compreender os dilemas da juventude dos novos tempos: a crítica do consumismo e do valor do dinheiro na sociedade capitalista, a preocupação com a destruição do meio ambiente, a crítica à religião. Ele tenta, como faz o contemporâneo de Agamben (2008), perceber a luz inacessível na obscuridade do presente. E, ao fazer filmes sobre a Idade Média, torna-se capaz “de colocar um tempo em relação com outros tempos,

de ler a história de maneira inédita, de citá-la em função de uma necessidade” (Agamben, 2008: 39).

### 3. Um cinema de gestos

Como relata Jean-Michel Frodon (2007), Robert Bresson e sua modelo Florence Delay conceberam cada postura, cada gesto de Joana D’Arc. O gesto é, com efeito, essencial na obra cinematográfica de Bresson, na qual se destacam as mãos (fig. 2). Elas são, em alguns filmes, o seu tema principal: é o *ballet* das mãos do batedor de carteiras em *Pickpocket* (1959) ou as mãos do condenado “fabricando” laboriosamente a sua fuga da prisão em *Um condenado à morte escapou* (1956). Para Claude Beylie (1963), as mãos, virgens de qualquer reflexo, seriam como um espelho da consciência do personagem.

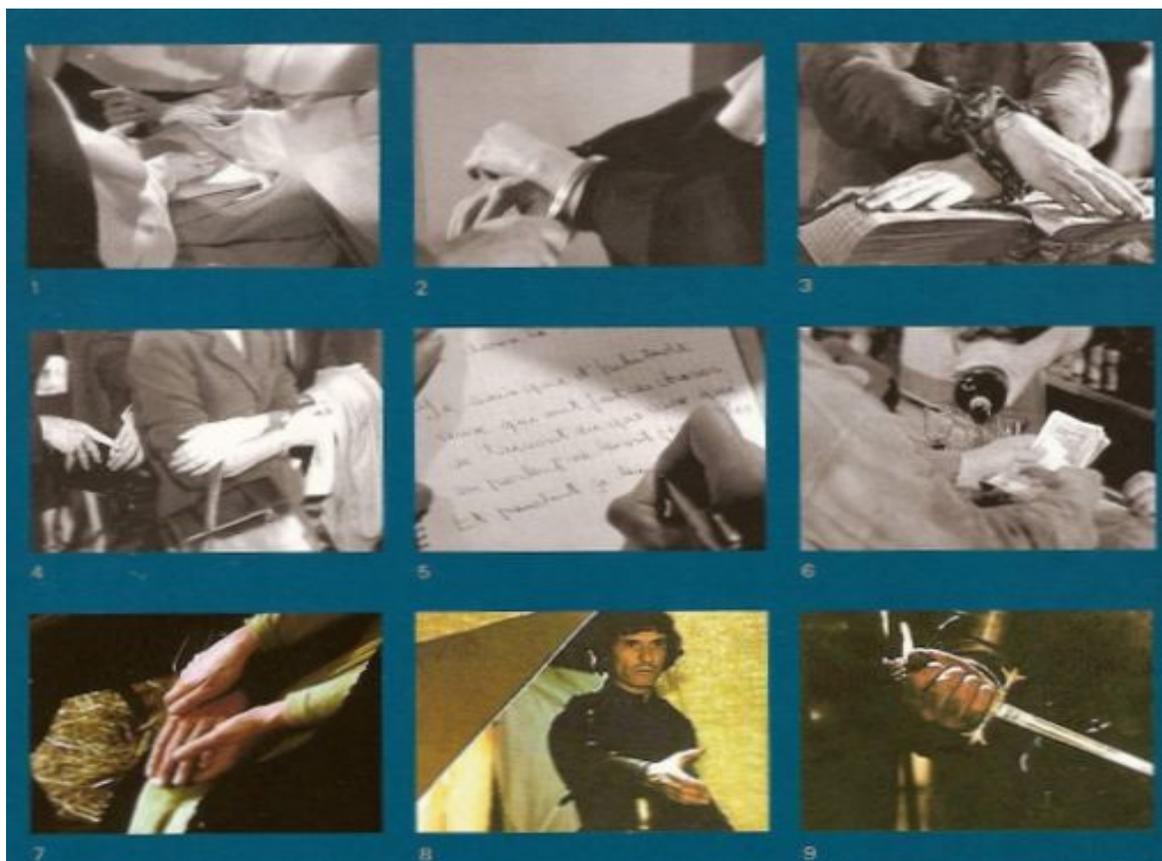


Fig. 2

O cinema de Bresson é, assim, um cinema de gestos<sup>5</sup>. Giorgio Agamben (2002) cita o historiador da arte Aby Warburg, que define o gesto como “um cristal de memória histórica” (Agamben, 2002: 64). O gesto é, portanto, um fóssil que carrega uma tensão entre o moderno e o arcaico. É a imagem dialética de Benjamim, aquela que tem uma temporalidade de dupla face, o presente e o passado. Assim seriam os gestos de Joana D’Arc, Lancelote e outros personagens de Bresson. Os momentos em que acontecem nos filmes desvelam “sobrevivências” de um Outrora latente. Essas sobrevivências, esse desconhecido que de repente relampeja, podem ser despertadas e registradas pela câmera de cinema.

Como diz Bresson numa parte de seu livro dedicado justamente aos gestos e às palavras, “a substância de um filme pode ser esta ... coisa ou estas coisas que *provocam* os gestos e as palavras e que se produzem de uma maneira obscura em seus modelos. Sua câmera os vê e os registra,” (Bresson, 2008: 57). Ele conclui que o cinematógrafo, que é uma nova forma de escritura, torna-se um “método de descoberta”, pois a sua mecânica (como os momentos onde age a memória involuntária em Proust, tal como analisados por Benjamim, 2008) é que faria surgir o desconhecido, não sendo este já encontrado antecipadamente por nós (ou seja, não seria obra de uma memória voluntária).

Na nota seguinte, Bresson (2008: 58) fala do automatismo dos gestos adquiridos pelo modelo por conta de sua excessiva repetição. Dessa forma, os gestos se incorporariam à própria natureza do modelo e isso seria uma “maneira de resgatar o automatismo da vida real” (Bresson, 2008: 58). A propósito também do automatismo, é interessante que Agamben (2002) comece o seu texto de título *Notas sobre o gesto* citando a “doença dos gestos”, descrita por Gilles de La Tourette, que se caracteriza, entre outros sintomas, pelos tiques, ou seja, uma forma de movimento involuntário.

Ainda dentro desse contexto de século XIX, Didi-Huberman (2000) cita o médico Charcot e a sua designação de “movimentos ilógicos” para os que acontecem durante um ataque histérico. Para Didi-Huberman (2000), esta é uma descrição que se aparenta à configuração da imagem dialética de Benjamim. Ele observa que, de um

lado está o “corpo desmontado” em seu turbilhão de gestos (chamados por Charcot de “ilógicos”), por outro, como analisado por Freud, o corpo da paciente histérica aparece como “montagem” de simultaneidades contraditórias: uma mão mantém o seu vestido junto ao corpo (gesto de mulher), a outra tenta arrancá-lo (gesto de homem). Essa simultaneidade contraditória de montagem e desmontagem evoca a continuidade do gesto e sua irrevogável interrupção.

Assim também age o cinema. Didi-Huberman (2000) cita Benjamim, para quem o cinema desmonta e remonta “todas as formas de visão, todos os ritmos e todos os tempos pré-formados nas máquinas atuais” (Didi-Huberman, 2000: 127). Na verdade, o cinema também age por movimento e interrupção do movimento em seu mecanismo intrínseco: cada fotograma é levado ao projetor, onde durante 1/24 segundo recebe a luz que provocará a sua imagem na tela; depois dessa breve interrupção, o movimento continua.

Para Agamben (2002), o elemento próprio do cinema como um todo é o gesto e não a imagem. Agamben considera ser a tarefa do diretor a introdução do elemento do despertar, ou seja, dar às imagens “a epifania da memória involuntária” (Agamben, 2002: 66). Com essa memória involuntária é possível reconhecer as semelhanças entre gestos, imagens, modelos. Com ela é possível para Didi-Huberman aproximar de Fra Angelico de Pollock ou, para nós, aproximarmos Florence Delay de Joana D´Arc.

#### **4. Bresson e a música: montagem de tempos**

O início e o final de *O processo de Joana D´Arc* são emoldurados por rufos de tambores. Segundo Jean Sémolué, tais sons de tambor “reúnem a duração do filme e fazem dela uma ruína, (...), para negar o tempo. Entre essas salvas de execução capital, são inscritas imagens e palavras, que, também, bateram com golpes duplicados: uma dobra do tempo é aberta e se fecha”. (Sémolué, 1993: 119-120)<sup>6</sup>.

Essa dobra do tempo - a duração do filme - poderia ser como o instante enormemente dilatado, proposto por Borges (1998) no conto *O milagre secreto*: a sensação de tempo infinito entre a ordem de fuzilamento e o momento da morte do

personagem. Em *O processo de Joana D'Arc*, trata-se também de uma execução, e o rufar dos tambores dá a ela, segundo Sémolué (1993), uma nota de inumano. Como o Anjo da História de Benjamim (2008), o filme vai em direção ao seu término, mas olha fixamente para a ruína dos momentos entre os dois rufares. A última imagem do filme é literalmente uma ruína: a estaca vazia onde Joana D'Arc havia sido amarrada para ser queimada.

Esses sons de tambores são a única música de *O processo de Joana D'Arc*, creditada a Francis Seyrig. Ao invés de pedir ao compositor para fazer algo no estilo medieval ou mesmo usar uma música pré-existente da época, Bresson prefere ter apenas esses sons, tão mínimos quanto o seu cenário. Como observa Michel Estève (1962), tal procedimento nos fazer aderir aos fatos em sua secura aparente, enfatizando, assim, o ritmo das perguntas e respostas do processo.

Em *Lancelote do lago*, há uma música no estilo medieval, composta por Phillippe Sarde com tambores e cornamusas, mas ela é ouvida também apenas no prólogo e no epílogo do filme. Tal como em *O processo de Joana D'Arc*, a música está numa forma de “pergunta e resposta”, envolvendo esse instante dilatado da decadência dos cavaleiros da Távola Redonda.

Já nos filmes de Bresson que se passam numa época contemporânea ou próxima à rodagem do filme, a música dá uma nota de um outro tempo confluindo no tempo presente. Com efeito, nos filmes da fase intermediária da carreira do diretor (a que pertence, cronologicamente, *O processo de Joana D'Arc*, sendo este filme uma exceção) a música é principalmente extradiegética e constituída por peças pré-existentes do repertório clássico<sup>7</sup>.

Assim, o *Kyrie da Missa em dó menor (K 427)*, de Mozart é ouvido sobre a fuga do prisioneiro da Gestapo em *Um condenado à morte escapou* (1956); trechos de uma suíte de Lully são ouvidos sobre as ruas da Paris do final dos anos 50 em *Pickpocket* (1959); o segundo movimento da *Sonata D959* de Schubert pontua a vida de um jumento no campo francês em *A grande testemunha* (1966); e, neste mesmo ambiente, o *Magnificat* de Monteverdi abre e fecha a história da menina Mouchette. Aliás, em *Mouchette* (1967), semelhante ao que acontecia com os tambores em *O processo de*

*Joana D'Arc*, a música de Monteverdi apenas começa e termina o filme, envolvendo esse instante dilatado - a vida de Mouchette -, que tem algo do tempo inumano da vida dos santos.

Como podemos perceber, essas músicas cobrem o período barroco (Lully e Monteverdi), passando pelo Classicismo (Mozart) até o início do Romantismo (Schubert). Embora a imagem mostre vários elementos típicos do presente da rodagem dos filmes - os bondes que passam pela cidade em *Pickpocket*, os blusões de couro dos rapazes e suas mobiletes em *A grande testemunha*, o parque de diversões em *Mouchette*, os prisioneiros franceses e os soldados alemães em *Um condenado à morte escapou* - a música escapa às contingências desse presente e desenvolve outro regime de temporalidade. Essa múltipla temporalidade, característica da imagem dialética de Benjamin, pode também ser próxima ao que Paul Schrader (1988) chama de “disparidade”, que ocorre, segundo o autor, porque os filmes de Bresson possuem uma dimensão espiritual, mas, ao mesmo tempo, há neles uma grande ênfase ao cotidiano.

Semelhante ao que é analisado por Suzanne Liandrat-Guigues (1994) quanto à música de César Franck em *Vagas estrelas da Ursa* (1965), de Luchino Visconti, a música extradiegética dos filmes de Bresson abre um novo horizonte para o espectador, permitindo que este reconheça o encadeamento de uma temporalidade à outra. Essas temporalidades estão ainda mais evidentes por conta do fato de que a música seja extradiegética: ela não está justificada na narrativa, parecendo vir de outra esfera. Como o título do artigo de Liandrat-Guigues (1994), essa música é como uma escultura sonora, uma imagem virtual do tempo.

Mas é possível reconhecer uma semelhança entre esses dois tempos. Por exemplo, entre a solenidade da missa de Mozart e a evasão do prisioneiro filmada como uma cerimônia em *Um condenado à morte escapou*. Com efeito, Bresson disse que a “cor” dessa missa de Mozart lhe parecera com a cor do filme (Sémolué, 1993: 85). Assim, sobre o *ballet* das mãos dos batedores de carteira, em *Pickpocket*, ouvimos as danças da música de Lully. O *Andantino* de Schubert em seu passo contínuo faz referência às andanças do jumento Balthazar em *A grande testemunha*. E a jovem

Mouchette desvirginada, envolta no pano branco e cometendo suicídio ao som de *Magnificat*, não deixa de lembrar a virgem Maria.

De fato, o tempo é elemento essencial tanto da música quanto do cinema e vem bem ao caso quando analisamos a questão do anacronismo e da montagem. Podemos considerar que, se o tempo de cada peça musical em si já é atravessado por permanências e latências de séculos de música passados e porvir, essa música, acrescida à dimensão temporal do próprio cinema, propiciaria uma confluência de tempos, que ampliaria a sensação de anacronismo, de uma sobreposição de tempos nos filmes de Bresson.

Além disso, Liandrat-Guigues (1994) observa que a utilização de trechos de uma única obra do repertório clássico – caso tanto do filme analisado por ela, como dos citados filmes de Bresson - confere uma perspectiva única ao filme, pois cada um desses trechos se relacionaria e atuaria sobre os outros. Ela lembra, então, a expressão “placa giratória espaço-temporal” de Michel Chion, referente ao fato que, “fora do tempo e do espaço, a música comunica com todos os tempos e todos os espaços do filme, mais os deixa existir separadamente e distintamente” (Chion, 1990: 72).

Esses trechos de música poderiam também estar funcionando como um comentário musical da história, no sentido que Walter Benjamin dá para o comentário nas *Passagens* (2006). Como analisa Rolf Tiedermann no prefácio desse livro, a forma do comentário toma o lugar da teoria como mediadora e o próprio Benjamin o definia como uma interpretação dos pormenores de uma realidade (Benjamim, 2006: N 2,1). Assim, tudo é construído por semelhança e os comentários seriam os rebites que cimentam as citações, os “elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” a partir dos quais se erguem “as grandes construções” (N 2,6). Esta seria uma forma de trabalhar por montagem e, deste modo, agiriam também os comentários musicais no texto fílmico de Bresson.

## **5. À guisa de conclusão – Bresson e a origem**

Assim, partindo dos conceitos benjaminianos de “semelhança” e de “conhecimento por montagem”, podemos perceber como Robert Bresson é um cineasta do contemporâneo mesmo quando anacronicamente utilizou músicas barrocas em filmes da atualidade ou quando fez filmes sobre a Idade Média.

Um projeto acalentado pelo diretor por muito tempo - e não realizado - foi fazer um filme sobre o Gênesis, que, segundo Philippe Arnaud (1986), incluiria os 11 primeiros capítulos da Bíblia, desde a criação do mundo até a Torre de Babel. Pode-se imaginar que, ao invés de *A grande testemunha* (1966) e de *Mouchette* (1967), teríamos visto Adão e Eva com um ar semelhante aos jovens dos anos 60.

Na verdade, é de certa forma o Gênesis que Bresson nos apresenta nos filmes que se seguiram. Como afirma Jean Sémolué (1993), os filmes não-realizados do diretor, em parte, alimentaram as idéias dos outros. De maneira semelhante, Philippe Arnaud (1986) considera esse desejo antigo de Bresson como o seu filme absoluto, ao mesmo tempo o primeiro e o último, objeto ideal e impossível.

Gênesis nos remete à origem, outro conceito importante de Benjamin (*Ursprung*). Como ele explica em *A origem do drama barroco alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, a origem “nada tem a ver, porém, com a gênese das coisas” (apud Didi-Huberman, 1998: 170). Numa análise que pode bem se aplicar às idéias do filósofo alemão, Arnaud (1986) considera que não se deve tomar a obsessão de Bresson com o Gênesis como um desejo de retorno à origem, no sentido de causa das causas, mas sim, no sentido de origem como o momento em que ela nos chega. Arnaud observa também que, em cada gesto, estariam as gêneses parciais e secretas dos seres e acontecimentos, que remetem ao gesto primordial pelo qual o mundo se refaz, um mundo que, ao mesmo tempo, é o nosso e ainda nunca visto de tal maneira.

Também dizia Benjamin (2006) que, ao perseguir a origem das passagens parisienses, não considerava os fatos econômicos como fenômenos originários, mas eles se tornariam tais quando, em seu próprio desenvolvimento ou desdobramento, “faziam surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas” (Benjamin, 2008: N 2a,4). A origem de Benjamin também não é a “fonte” das coisas, mas sim uma

fonte sempre pulsando, “um turbilhão no rio” do devir (Didi-Huberman, 1998: 171), ela é um “originante”. Portanto, a origem, como considera Benjamim, ao mesmo tempo em que possui um lado de restituição, tem um lado de novidade, de estar sempre inacabada e aberta.

É nesse sentido que podemos ser contemporâneos da origem, assim como nos acontece no mundo apresentado por Bresson, um mundo ao mesmo tempo cheio de novidade e sempre tão próximo ao nosso, ainda quando se refere a uma história do passado.

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio (2002). « Notes sur le geste », en *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Rivages.

\_\_\_\_\_ (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Payot & Rivages.

Arnaud, Philippe (1986). *Robert Bresson*. Paris: Cahiers du Cinéma, Collection “Auteurs”.

Barthes, Roland (1984). « L'effet de réel » en: *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

Benjamim, Walter (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

\_\_\_\_\_ .*Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2008, 11<sup>a</sup> reimpressão.

Beylie, Claude (1963). “Corps mémorable” en *Cahiers du Cinéma*, n.140, p.40-42.

Borges, Jorge Luis (1998). “El milagro secreto” en *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.

Bresson, Robert (2008). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.

\_\_\_\_\_ (2002). *Procès de Jeanne D'Arc*. Paris: Mercure de France.

Bresson, Robert, Guitton, Jean (1962). « Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton » en *Études cinématographiques*, 18-19, p.85-97.

Capdenac, Michel (1962). « J'ai voulu que Jeanne D'Arc soit un personnage d'aujourd'hui », en *Les Lettres Françaises*, n.928, p.12.

Chion, Michel (1990). *L'audio-vision*. Paris: Nathan.

Didi-Huberman, Georges (1998). *O que vemos o que nos olha*. Editora 34.

\_\_\_\_\_ (2000). *Devant le temps*. Paris: Minuit.

\_\_\_\_\_ (2004). *Images malgré tout*. Paris: Minuit.

Estève, Michel (1962). « Une tragédie au présent de narration » en *Études cinématographiques*, 18-19, p.108-119.

Frodon, Jean-Michel (2007). *Robert Bresson*. Paris: Le Monde, Cahiers du Cinéma, Collection Grandes Cinéastes.

Kovacs, Yves (1963). « Entretien avec Robert Bresson » en *Cahiers du Cinéma*, n. 140, p.4-10.

Liandrat-Guigues, Susanne (1994). *Sculpture Sonore- Une image virtuelle du Temps*. In : *Théorème – L'analyse des films aujourd'hui*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Mosès, Stéphane (1997). *El Ángel de la Historia: Rozenzweig, Benjamim, Scholem*. Madrid: Cátedra/Universidad de València.

Schrader, Paul (1988). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo Press.

Sémolué, Jean (1993). *Bresson*. Paris: Flammarion.

*Obras audiovisuais citadas*

Bresson, Robert (1956) *Um condenado à morte escapou (Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut)*.

\_\_\_\_\_ (1959) *Pickpocket – O batedor de carteiras (Pickpocket)*.

\_\_\_\_\_ (1962) *O processo de Joana d'Arc (Le procès de Jeanne D'Arc)*.

\_\_\_\_\_ (1966) *A grande testemunha (Au hasard Balthazar)*.

\_\_\_\_\_ (1967) *Mouchette, a virgem possuída (Mouchette)*.

\_\_\_\_\_ (1974) *Lancelote do lago (Lancelot du lac)*.

\_\_\_\_\_ (1977) *O diabo provavelmente (Le diable probablement)*.

Visconti, Luchino (1965) *Vagas estrelas da Ursa (Vague Stelle dell'Orsa)*.

---

<sup>1</sup> Tradução nossa, assim como todas as outras citações de livros em francês.

<sup>2</sup> Bresson condensou e fez uma reorganização do conteúdo do processo. Ele diz que retirou a maior parte dos arcaísmos do texto, deixando apenas alguns “para não empobrecer a cor muito particular das réplicas de Joana” (Bresson, Guitton, 1962: 92).

<sup>3</sup> *Dans le visage de la jeune fille est inscrite la civilisation où elle naquit*, no original.

<sup>4</sup> Essa concepção se refere ao conceito de *Nachleben* (“vida posterior”), formulado por Aby Warburg e utilizado por Benjamim em seu pensamento.

<sup>5</sup> Beylie inclui Bresson, junto com Fritz Lang e Kenji Mizoguchi, como os grandes cineastas dos gestos.

<sup>6</sup> Tradução nossa do francês: “ramassent la durée du film et en font un écroulement, (...), pour nier le temps. Entre ces salves d'exécution capitale, se sont inscrites des images et des paroles, qui, elles aussi, ont frappé à coups redoublés : un replis du temps s'est ouvert et se referme ».

<sup>7</sup> Estamos nos referindo a “clássico” no sentido de “erudito” (ou melhor, de “música de concerto”) e não somente ao período do “Classicismo”.