

“ESTEJAMOS ATENTOS!”:

NOTAS SOBRE O CINEMATÓGRAFO COMO REFLEXÕES ESPIRITUAIS

Sérgio Dias Branco¹

Resumo: Este texto olha para as *Notas sobre o Cinematógrafo* de Robert Bresson, não como uma mera coleção de pensamentos, mas como reflexões espirituais. Estes breves registos de meditações condensam aspectos da sua prática como cineasta e revelam a ligação entre a contemplação e a ação. O tom contemplativo do livro torna-se perceptível através da observação cuidadosa que está na origem de cada nota. O objectivo parece ser o de definir parâmetros para a transformação — para que a sua arte mude sem perder de vista o seu núcleo, para que essa mudança tenha um sentido e explore as possibilidades do meio cinematográfico. Mais precisamente, a natureza espiritual destas reflexões é duplo. Por um lado, Bresson fala explicitamente sobre a alma em várias passagens, numa tentativa de não sucumbir aos poderes superficiais da fotografia. Para ele, a cinematografia, ou a fotografia em movimento, tem a capacidade de capturar a vida, a alma das coisas vivas, e não apenas a sua aparência. Por outro lado, há um fundo religioso para as suas observações que, embora seja bem conhecido, só é explicitado uma vez quando o autor menciona um dizer da liturgia católico-grega: “Estai atentos!” A expressão exata é “Estejamos atentos!”, que ainda se adequa melhor às notas de Bresson dado que estão escritas simultaneamente a partir do ponto de vista do artista e do espectador. Ambos precisam de ter atenção, de estar vigilantes sobre o poder ser ou é projetado no ecrã.

Palavras-chave: cinema, cristianismo, espectador, performance, Robert Bresson

Email: sdiasbranco@fl.uc.pt

A tarefa moral do homem é um processo de espiritualização. Todas as criaturas são intermediários, e nós somos colocados no tempo para que através da diligência no trabalho espiritual possamos ficar mais parecidos com e mais perto de Deus. O objetivo do Homem está para além do temporal — na região serena do Presente eterno.

— MESTRE ECKHART, OP, “Sermão VII”

Esta comunicação olha para *Notas sobre o Cinematógrafo* de Robert Bresson, não como uma mera coleção de pensamentos, mas como reflexões espirituais.

¹ Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Estes breves registos de meditações condensam aspetos da sua prática como cineasta e revelam a ligação entre a contemplação e a acção. O tom contemplativo do livro torna-se perceptível através da observação cuidadosa que está na origem de cada nota. O propósito parece ser o de definir parâmetros para a transformação — para que a sua arte pudesse mudar sem perder de vista o seu núcleo, para que essa mudança tivesse um sentido e explorasse as possibilidades do meio cinematográfico. Bresson não queria “ter a alma de um executante”, queria “[e]ncontrar, em cada tomada de vista, um novo sabor naquilo que tinha imaginado” (2000, 15-16). Cultivava, portanto, um espírito de abertura e uma capacidade de reinvenção.

Na verdade, não sou o primeiro a ler espiritualmente as notas de Bresson, embora a minha leitura procure ser mais sistemática e desenvolvida. No breve texto que acompanha a tradução para português do livro de Bresson, Carlos Couto descreve-as numa única frase: “São Exercícios espirituais sobre a certeza incerta (*modo* Wittgenstein), regras e sentenças de sagesa e revelação, restos de jornal de peregrino do mundo, subtis anotações de uma língua estrangeira e privada” (2000, 130). Na *Summa contra gentiles*, Tomás de Aquino diz que o que é próprio dos seres espirituais é o entendimento, operação sensível e intelectual (1955-57, livro 3, cap. 25). Sem menosprezar o pensar, Bresson coloca o sentir à frente do pensar. Daí o papel da intuição, que não é mais do que a nossa capacidade de entender imediatamente, sem necessidade de um raciocínio consciente. Quer para o filósofo e teólogo italiano quer para o artista francês, *entender* distingue-se claramente de compreender, por ser sempre parcial, incompleto, provisório. O mistério das pessoas e das coisas deve ser intensificado pela arte e é um só mistério que se manifesta de modo diferente (Bresson 2000, 26).

Com mais precisão, podemos dizer que a natureza espiritual destas reflexões é dupla.

Por um lado, Bresson fala explicitamente sobre a alma em várias passagens, numa tentativa de não sucumbir aos poderes superficiais da fotografia (2000, 103). É preciso “[v]encer o falso poder da fotografia.” Para ele, a cinematografia, ou a fotografia em movimento, tem a capacidade de capturar a

vida, a alma das coisas vivas, e não apenas a sua aparência: “A tua câmara não capta apenas movimentos físicos que o lápis, o pincel ou pena não captam, mas também certos estados de alma reconhecíveis por indícios não decifráveis sem ela” (Bresson 2000, 93). Bresson segue a doutrina católica na visão não dualista da relação entre alma e corpo. Trata-se de uma perspectiva tomista, que considera a alma como a substância do corpo vivo e o corpo vivo como a forma da alma. A pessoa é corpo e alma e a singularidade da sua interação. Bresson cita, por isso, Montaigne: “*Os movimentos da alma nascem com a mesma progressão que os do corpo*” (2000, 41). Couto comenta ainda que “o território *virtual* da alma [...] é no fundo o verdadeiro espaço do cinematógrafo” (2000, 132). Percorrendo a lista de leituras que Couto propõe como complemento ao seu texto, torna-se claro que ele se refere ao virtual no sentido empregue por Gilles Deleuze, real mas não atual, que é condição de toda a experiência. Como insiste Bresson, isto faz com que esperemos o inesperado dentro da vida que os seus filmes carregam e fazem brotar.

Por outro lado, há um fundo religioso para as suas observações que, embora seja bem conhecido, só é explicitado quando o autor menciona um dizer da liturgia católico-grega: “Estai atentos!” A expressão exata é “Estejamos atentos!”, que ainda se adequa melhor às notas de Bresson pelo modo como estão escritas simultaneamente a partir do ponto de vista do artista e do espectador. Ambos precisam de ter atenção, de estar vigilantes sobre o que pode vir a ser ou está a ser projetado no ecrã.

Estes dois aspetos, a vibração da alma e a importância da atenção, podem ser discutidos a partir de um conceito que Bresson desenvolve em detalhe: o de *modelo* em substituição da noção de ator. Os modelos podem ser vistos segundo o prisma do cineasta (que trabalha com eles na criação do filme) ou do espectador (que vê as suas imagens e escuta os seus sons na obra acabada). A alma e o corpo de um modelo são inimitáveis (Bresson 2000, 52). Os modelos nos filmes de Bresson são presenças únicas que aguçam a atenção em vez de a exigirem para si. Aquilo que vão revelando para a câmara é composto depois pela montagem para lhe dar ressonância em relação aos outros elementos da obra, tornando essa revelação ainda mais límpida. Tal como um modelo de estúdio que

é pintado ou desenhado se ajusta às posições que lhe pedem, também os modelos cinematográficos se ajustavam ao que Bresson lhes pedia para dizerem e fazerem, sem fingirem ser outros nem deixarem de ser quem são². Os modelos trabalham de uma forma centrípeta, são afetados do exterior, recolhem energia do que os circunda, revelando o que “não suspeitam que existe neles” (Bresson 2000, 16), a sua interioridade sempre em fluxo — enquanto os atores pressupõem uma interioridade que não é a sua. Os atores são apropriados para o teatro porque este se baseia na representação e no falso, dos cenários aos adereços. Walter Benjamin diz algo semelhante evocando Pirandello e apoiando-se em Rudolf Arnheim (2006, 222-24). O modelo de cinema só pode ser ele próprio exatamente porque enfrenta, não um grupo de espectadores, mas uma máquina. A sua imagem é como a imagem de qualquer outro elemento filmado, colocada num determinado sítio na montagem final do filme.

Os últimos momentos de *Mouchette* (*Amor e Morte*, 1967) permitem-nos explorar estas questões em volta do modelo com mais detalhe. São momentos sobejamente conhecidos, mas nem por isso muito estudados em detalhe.

Mouchette (isto é, Nadine Nortier) não chega a vestir o vestido que se rasga logo quando ela o cola ao seu corpo. Desliza e depois rebola até perto do rio com a câmara a acompanhar o seu movimento de forma tensa, enquadrando obliquamente do canto superior esquerdo ao canto inferior direito. Ainda no mesmo plano, a câmara sobe e recua. Ela tenta chamar a atenção de alguém levantando o braço direito de forma vigorosa, baixando-o depois lentamente, em desalento. Só a seguir vemos um homem num trator que a reconhece, mas que se afasta, limitando-se a lançar um olhar para trás. Este é um exemplo em que a causa surge depois do efeito, tornando assim o efeito mais impressionante³. Cabisbaixa, *Mouchette* sobe a ribanceira. Desta vez, os planos tornam-se mais

² Neste sentido, vale a pena citar esta entrada encontrada em Bresson 2000, 16:

Actores, não.

(Direcção de actores, não)

Papéis, não.

(Estudo de papéis, não.)

Encenação, não.

Mas utilizar modelos vindos da própria vida.

SER (modelos) em vez de PARECER (actores).

³ Bresson 2000, 89: “Que a causa siga o efeito e não o acompanhe ou preceda.”

fixos e só há um pequeno movimento de câmara no início, depois de ela se deitar para rebolar. Expressando a diferença entre as duas descidas, uma brincadeira de vida e uma brincadeira de morte⁴, a composição acentua agora, e em contraste, a diagonal que vai do canto superior direito ao canto inferior esquerdo. Mouchette sai para fora de campo e a câmara fixa mais tempo o rio, antecipando o último plano do filme. Mouchette repete o percurso e o filme repete a composição dos planos, mas a imagem final já não mostra o seu corpo, mas apenas a água a levantar-se. É demasiado apressado chamar suicídio ao gesto de Mouchette como João Bénard da Costa, por exemplo, faz (2001, 41). É um gesto aliás muito diferente do que está descrito no texto de Georges Bernanos que o filme adapta, no qual a personagem se dirige à água para repousar tranquilamente debaixo dela. Chamei-lhe “brincadeira de morte” porque, sem deixar o domínio do jogo de crianças, Mouchette arrisca-se a encontrar a morte como quem joga à roleta russa, o que deve ser distinguido da procura direta da morte. Ao nos dar a ver o desenrolar destes momentos como repetição, como quem puxa o gatilho de uma pistola encostada à cabeça, o filme deixa aberta a possibilidade de que a segunda vez termine tal como a primeira.

Ao longo da sequência, o som dos sinos vai marcando o tempo. A música irrompe quando tudo está visto. A última imagem prolonga-se e permanece inalterada e é precisamente por isso que a música, o *Magnificat* de Claudio Monteverdi, surge como elemento expressivo que se sobrepõe à “brancura” da imagem. Charles Thomas Samuels perguntou a Bresson se não era herético celebrar um suicídio com o *Magnificat* como ele aparentemente faz. Ele disse que sim e é paradoxal que ele próprio não tenha conseguido evitar este tipo de racionalização, mas no fundo tal resposta só mostra a dificuldade em o fazer. Como se viu, é ambíguo se se trata verdadeiramente de um suicídio, ao contrário do suicídio inequívoco da mulher encarnada por Dominique Sanda em *Une femme douce* (*Uma Mulher Meiga*, 1969). Para além disso, o *Magnificat* ou Canção de Maria é um cântico central no Ofício dos Defuntos que faz parte da Liturgia das Horas. É uma oração dita para a paz da alma de um defunto, para

⁴ Beth Kathryn Curran também fala “jogo” em *Touching God: The Novels of Georges Bernanos in the Films of Robert Bresson*, 2006, 104.

que quem partiu tenha encontrado morada eterna em Deus, e é essa a função que desempenha no todo harmónico do filme. Nada há decoração na arte de Bresson e não há reprodução. Bresson via a obra cinematográfica como capaz de “[t]ransportar o passado para o presente” criando um presente mágico (2000, 51). Este presente fascina porque ultrapassa o temporal, o tempo delimitado que limita, como Mestre Eckhart diz. Se, no sentido humano, ter alma significa ser chamado para um diálogo eterno, isto é, ser “interlocutor de Deus”, como Joseph Ratzinger escreve (2005, 259), então Bresson não faz outra coisa senão perscrutar esta relação, filmando as flutuações da alma através do movimento concreto dos corpos. Em cada instante, Mouchette é tornada presente. Vemos a sua liberdade interior em ação e vislumbramos um presente em aberto, mas invariavelmente direcionado para Deus, aquilo que Bresson descreve como “[o] constante, o eterno sob o accidental” (2000, 51).

BIBLIOGRAFIA

- Bénard da Costa, João. 2001. “Mouchette.” In AAVV. *Robert Bresson: As Folhas da Cinemateca*, 41-43. Lisboa: Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema.
- Benjamin, Walter. 2006. “A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica (3.^a Versão).” In *A Modernidade*, ed. e trad. João Barranto, 207-41. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bresson, Robert. 2000. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Trad. Pedro Mexia. Porto: Porto Editora.
- C., Carlos Couto S.. 2000. “Nota Breve sobre Bresson.” In Robert Bresson, *Notas sobre o Cinematógrafo*. Trad. Pedro Mexia, 127-34. Porto: Porto Editora.
- Curran, Beth Kathryn. 2006. *Touching God: The Novels of Georges Bernanos in the Films of Robert Bresson*. Nova Iorque: Peter Lang.
- Ratzinger, Joseph. 2005. *Introdução ao Cristianismo: Prelecções sobre o “Símbolo Apostólico”*. Trad. Alfred J. Keller. Cascais: Principia.
- Tomás de Aquino, OP. 1955-57. *Summa contra gentiles*. Trad. Anton C. Pegis, James F. Anderson, Vernon J. Bourke e Charles J. O’Neil, ed. Joseph

Kenny, OP. Nova Iorque: Hanover House.

<http://www.josephkenny.joyeurs.com/CDtexts/ContraGentiles2.htm>

Sérgio Dias Branco é Professor Auxiliar Convidado de Estudos Fílmicos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena os estudos fílmicos e da imagem no curso de Estudos Artísticos. É investigador em cinema e filosofia no IFL (Instituto de Filosofia da Linguagem) na Universidade Nova de Lisboa e membro convidado do grupo de análise fílmica *The Magnifying Class* na Universidade de Oxford. Co-edita as revistas [*Cinema: Revista de Filosofia e Imagem em Movimento*](#) e [*Conversations: The Journal of Cavellian Studies*](#). Tem diversos capítulos de livros e artigos publicados sobre cinema, televisão, e vídeo, nomeadamente nas revistas *Refractory* e *Fata Morgana*. Tem apresentado trabalhos científicos nestas áreas em muitas universidades, designadamente na Universidade de Nova Iorque, Universidade Yale, e Universidade de Glasgow.