

O CINEMATÓGRAFO COMO ARQUIFILOLOGIA EM BUSCA DO REAL PERDIDO

Vanessa Rocha de Souza
UNIRIO – CAPES

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo ler os escritos de Robert Bresson em torno do cinematógrafo ao lado do pensamento crítico do pesquisador Raúl Antelo. Diante dessa aproximação, a noção de arquivilologia emerge na escritura de ambos ao estabelecer rupturas com o real das imagens. O procedimento arquivilológico lança de forma singular o tempo anacrônico, desvelando a importância da montagem, do silêncio e do vazio como força. O fragmento recompõe imagens e sons em um deslocamento que joga com o acaso e escreve uma história intervalar, na qual o animal aparece como um vestígio que expõe o humano à sua própria morte.

PALAVRAS-CHAVE: Cinematógrafo; Arquivilologia; Real.

THE CINEMATOGRAPHER AS ARCHIPHIOLOGY IN SEARCH OF THE LOST REAL

ABSTRACT: The present paper aims to read the writings of Robert Bresson about the cinematographer alongside the critical thinking of the researcher Raúl Antelo. By bringing them closer, the notion of archiphilology emerges in the writing of both and establish ruptures with the real of the images. The procedure starts from an anachronistic time, revealing the importance of assembly, silence and emptiness as a force. The fragment recomposes images and sounds and plays with chance, writing an interval story, which the animal appears as a vestige that exposes the human to his own death.

KEYWORDS: Cinematographer; Archiphilology; Real.

Vanessa Rocha de Souza é mestranda em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

O CINEMATÓGRAFO COMO ARQUIFILOGIA EM BUSCA DO REAL PERDIDO

Vanessa Rocha de Souza

Em 1967, Robert Bresson em entrevista à *Cahiers du Cinéma*¹ concedida a Jean-Luc Godard e Michel Delahaye, indica por meio de sua fala que naquele momento estava prestes a trazer ao mundo um livro em torno de suas ideias sobre cinema. Para ser mais preciso, ideias que se opunham ao cinema enquanto a tentativa de copiar a vida e anunciavam um novo tipo de escritura: o cinematógrafo. Sob o título *Notas sobre o cinematógrafo*, Bresson escrevia sua filosofia como um tratado dirigido a si mesmo.

Assim como uma poesia que se faz como acesso, em um “território entre gesto e palavra”,² o cinematógrafo trazia consigo uma linguagem na linguagem, cuja maior preocupação ética era recompor a potência do encontro entre som e imagem, sem reduzi-lo à interpretação. Para isso, o cinematógrafo se opunha ao cinema, ao escrever imagens insignificantes (não significativas).³

As notas de Bresson foram escritas entre os anos de 1950 e 1974. Enquanto o cineasta versava sobre filmar de improviso, manter-se em estado de alerta e ver as coisas antes, nascia na Argentina o crítico Raúl Antelo cujo pensamento, alguns anos mais tarde, romperia, também na linguagem, uma

¹ DELAHAYE, Michel; GODARD, Jean-Luc. The Question: interview with Bresson. *Cahiers du Cinéma (in english)*, n. 8, feb. 1967, p. 5-27.

² Como escreveu Joaquim Cardozo na coletânea *Mundos Paralelos* (1970) no poema “Território Entre o Gesto e a Palavra”: Entre o gesto e a palavra: território escondido dentro de mim / Marcas de mortas visões; tentativas, indecisões, regozijos, / Entre o gesto e a palavra. Território: / Um silêncio, um gemido, um esforço imaturo / Possibilidade de um grito, modulação de uma dor. / – Ritmos mais doces que os das águas, / – Ternuras mais íntimas que as do amor / Entre o gesto e a palavra. Território / Onde as ideias se ocultam e os pensamentos se perdem / Os conceitos se escondem, os problemas se dissolvem / Entre o gesto e a palavra. Território. / – Os problemas da escolha, os princípios; / Transcendências: transparências, mediante / Uma luz que não se acende, existem / No território contido entre o gesto e a palavra. / – Um axioma, um lema, um versículo, um fonema, / Uma ameaça, uma tolice, o som velar, o eco, / Talvez a estátua de uma atitude. / Estão no campo depois do gesto / E antes da palavra. / Também estás para mim, amiga, entre esses dois expressivos / Entre alguma coisa de mímico ou de sonoro / Alguma coisa que é aceno ou que é voz: / Entre o de mim e o de ti: Tu estou / Tu vivo / Tu falo / Tu choro / Estás, mesmo que entre nós dois não exista uma sentença verdadeira / Um aparato gramático {ou uma síntese poética / Ilusória expressão com que se conformam os ingênuos / – Mesmo que a palavra se reduza a simples gesto verbal / Entre o gesto e este gesto há um infinito real.” CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 160.

³ BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Trad. Saúl Yurkiévich. México: Ediciones Era, 1979, p. 17.

nova exigência crítica: a arquifilologia. O procedimento, em ambos os casos, traria abertura para outros sentidos que frustrariam a representação simbólica do real.

O cinematógrafo e a arquifilologia teriam expostos seus limites: o princípio diabólico da montagem, que se coloca contra a obra acabada e produz contingências. Aproveitando poucos recursos, a escritura de Bresson se pautava nas elipses. Dar a ver o inaparente era, portanto, um exercício que contava com o imaginário do ouvido como um aliado para contrariar o poder hierárquico do olho.

Ulteriormente, a arquifilologia, que não se reduz a um significado fixo, se coloca à contrapelo da história e propõe uma emergência que embaralha os sentidos e lê as imagens como força, não como formas ou fatos.

Há, então, um encontro que tem a imaginação como potência para produzir pensamento. Tal incidência nos convida a utilizar a máquina para ver mais de perto o real e nos coloca em um movimento para o interior dos arquivos. Desse modo, devemos “ter olhar de pintor”⁴ e transformar o gesto em criação. O cinematógrafo (a máquina), assim como a arquifilologia convergem em um procedimento de montagem que arranca pouco a pouco as máscaras do real.

Alain Badiou, filósofo nascido no Marrocos que vive em Paris, sob influência do pensamento de Jacques Lacan, assinala que estamos, na verdade, diante do semblante. Pois, o real é o impasse, o impossível da formalização.

Como o real é sempre aquilo que se descobre ao preço de que o semblante que nos subjuga seja arrancado, e como esse semblante faz parte da própria apresentação do real escondido, propus chamar de “acontecimento” esse gesto de arrancar a máscara, porque não se trata de algo interior à própria representação.⁵

O gesto do crítico Raúl Antelo e do cineasta Robert Bresson, apresentados cada um a seu modo, existe enquanto acontecimento que recusa a tradição não por desconhecê-la, mas, justamente, por saber todos os seus caminhos fixados. E, por isso, propõe arrancar as máscaras do real, dando a ver as singularidades da história em um tempo não condensado.

A expressão mais importante do cinematógrafo repousa nesse mesmo movimento, saltando de um plano a outro, criando descontinuidades entre

⁴ Em suas notas, Bresson que além de cineasta se declara pintor, escreve: “*Las ideas extraídas de lecturas serán siempre ideas librescas. Ir directamente a las personas y a los objetos. Ten ojo de pintor. La pintura crea mirando*”. Ibidem, p. 121.

⁵ BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 27-28.

imagem e som, de forma a conter em si outros tempos, retirando a função representativa do cinema para colocar em seu lugar um aspecto de tradução. Esta que Antelo,⁶ lendo Borges, com os olhos emprestados de Clarice Lispector e Mário de Andrade, atribui um caráter infinito. A tradução, nesse caso, torna o tradutor um falsário, posto que sua tarefa não busca verossimilhança, mas desconstrói pelo gesto a fronteira entre verdade e falsidade.⁷

O cinematógrafo de Bresson seria, portanto, a máquina que profana o mundo, de modo que em sua própria língua captura outra coisa que não é exatamente o que está dado diante da câmera (ou que nossos olhos veriam). A imagem que vem é um modo-de-dizer *sobre* e *do* mundo que estabelece um jogo entre autor-imagem-leitor.

A escrita cinematográfica de Bresson se apresenta como tradução não apenas por atravessar a linguagem, mas por romper, arquivologicamente, com a cronologia. No lugar da verdade das imagens dispõe uma suspensão, cuja exigência recai sobre seu leitor-receptor.⁸ Intenciona tocar o real, ainda que já o saiba impossível e, nesse exercício de escritura, arma uma montagem que aponta para o que está fora da imagem. Quando Badiou se questiona sobre o real das imagens cinematográficas, ele sustenta a importância de determinadas ausências. Segundo o filósofo:

A imagem deve sua potência real ao fato de ser extraída de um mundo que não está na imagem, mas que constrói sua força. É na medida em que a imagem se constrói a partir do que está fora da imagem que ela tem chances de ser realmente bela e forte, embora o cinema só seja composto – calculado – de acordo com o que circunscreve a imagem num quadro, e, portanto, o mundo deixado fora de campo seja precisamente o que não é filmado, o que é impossível fazer entrar na imagem enquadrada. Assim como o número infinito é o real da aritmética, o fora de campo é o infinito próprio da imagem cinematográfica. Mas é também o seu impossível, já que, por definição, a infinidade do mundo ambiente nunca é capturada pela imagem.⁹

A investigação de Badiou em torno das imagens cinematográficas no que

⁶ ANTELO, Raúl. A tradução Infinita. *Revista Letras*, n. 95, p. 182-202, 2017.

⁷ *Ibidem*, p. 184.

⁸ “[...] os leitores-receptores devemos sempre aguçar nossa capacidade para ler essa singularidade irreduzível que é um autor, ativando uma caixa de ressonância que capte intensidades da repetição no texto, ou seja, formas fantasmáticas que vão e vem entre várias posições móveis (a de escritor, a de crítico-tradutor-escritor), formas que, entre elas, se intersectem de maneira variada e se ponham, por sua vez, em contato com diferentes horizontes culturais e diversas sensibilidades frente à língua”. MUSCHIETTI, Delfina apud ANTELO, Raúl. *Ibidem*, p. 193.

⁹ BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, op. cit., p. 31-32.

concerne ao que está “fora do quadro”, acrescentada à ideia de elipse, guia Bresson em seus filmes e, também, em seu livro. A escolha por escrever em aforismos sustenta, pra além de suas películas, a importância do fragmento no seu pensamento. Em algumas notas, Bresson escreve:

Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio.

No corras tras la poesía. Ella sola penetra por las juntas (elipsis).

Poder que tus imágenes tienen (aplanadas) de ser otras que lo que son. La misma imagen llevada por diez caminos será diez veces una imagen distinta.

Cosas que se vuelvan más visibles no por más luz, sino por el nuevo ángulo desde donde las miro.

Debussy tocaba con el piano cerrado.

Una cosa vieja se vuelve nueva cuando la separas de lo que habitualmente la rodea. En esta lengua de imágenes hay que perder por completo la noción de imagen. Que las imágenes excluyan la idea de imagen.¹⁰

A leitura das notas demonstram o interesse do cineasta em torno da incommunicabilidade, da impossibilidade do real, da importância da montagem e do silêncio. Tais questões se aproximam daquelas que permeiam o pensamento do crítico Raúl Antelo. Em seus estudos é possível encontrar correspondências às notas do cineasta. Tais como: “[...] passados de outrora, arcaicos, porém, tornados contemporaneamente legíveis, graças à montagem”;¹¹ “[..] .a possibilidade de buscar o real perdido, isto é, o momento que frustra a formalização”;¹² “Raciocínio para as imagens: ora para o passado, ora ao futuro, para dissolver-se, finalmente, no silêncio.”¹³

Bresson e Antelo colocam a si em estado de contingência e propõem um jogo. *Hasard*. Reconfigurar o que está diante de nós, pois “lo real llegado a la mente ya no es real”,¹⁴ escreve Bresson. Nessa aposta com o acaso, Mallarmé, que reinventado indiano pela biblioteca de Raúl escreve, na tradução de Haroldo de Campos, que “todo pensamiento emite um lance de dados”.¹⁵ É nesse jogo que estamos. Contra a cronologia, a linearidade, para agravar a espessura do presente e enfrentá-lo com o corpo. Uma das tarefas de nosso

¹⁰ BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 26-70.

¹¹ ANTELO, Raúl. Ler para frustrar a formalização. In: Heidrun Krieger Olinto; Karl Erik Scholhammer; Mariana Simoni (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 283-297.

¹² Ibidem, p. 284.

¹³ ANTELO, Raúl. As imagens como força. *Crítica Cultural*, v. 3, n. 2, p. 2, 2008.

¹⁴ BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 73.

¹⁵ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 30.

tempo seria então tocar o real perdido que o cinematógrafo e o procedimento arquivológico, por uma fenda, dá a ver.

A escritura de ambas partes da fragmentação e do que a linguagem técnica do cinema nomearia *fora de campo*. E observam que, se fosse possível alcançar algo por trás do semblante, isto estaria fora da história, fora do centro, fora do visível. Conseqüentemente, Bresson não se ocupava em distinguir adaptações de roteiros originais, mesmo aqueles evidentemente retirados das novelas de Georges Bernanos.¹⁶ Pois, o que lhe interessava era o jogo que se estabelecia diante da máquina que não vê, mas nos permite ver além.

De forma similar, Antelo se interessa pelo inaparente em torno de figuras alçadas pela história da América Latina e do modernismo, como Jorge Luis Borges, Clarice Lispector, Mário de Andrade, Murilo Mendes, entre outros. Tal e qual o cinematógrafo bressoniano, busca mover-se nos rastros que se acumulam por trás das imagens, para retirá-los da literalidade do olho e centralidade da cabeça. Para tanto, coloca-se inteiro no presente dos arquivos e da biblioteca. A arquivologia e o cinematógrafo dispõem do corpo em risco, desierarquizando os sentidos para absorver o tempo como força. Em um contínuo colocar-se à disposição do acaso.

No filme *Abecedário de Robert Bresson*¹⁷ o escritor espanhol Santos Zunzunegui conta sobre o envolvimento do cineasta com uma superprodução sobre a origem do mundo, mais especificamente sobre a Bíblia. Em 1973, imediatamente depois da estreia do *Procès de Jeanne D'Arc* (1962), Bresson viaja à Roma de modo a empreender um filme nunca concluído.

A concepção do projeto aos olhos do cineasta destoava completamente

¹⁶ A pesquisadora Beth Kathryn Curran em seu livro *Touching God: The Novels of Georges Bernanos in the films of Robert Bresson* apresenta uma breve introdução sobre o assunto: "Most of Bresson's films are adaptations of pre-existing works, starting with *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), which is based on the Madame de la Pommeraye episode of Diderot's *Jacques le fataliste*. Next, Bresson adapted *Journal d'un curé de campagne* (1951) and *Mouchette* (1967) from novels by Bernanos – these two works and their cinematic counterparts are the focus of the chapters that follow. He then chose novels by Dostoevsky as his source for two films, "A Gentle Woman" for *Une femme douce* (1969) and "White Nights" for *Quatre nuits d'un rêveur* (1971), followed by Tolstoy's "The Counterfeit Note" for *L'Argent* (1983). Bresson created both story and script for *Pickpocket* (1959) and *Au hasard Balthazar* (1966), though respectively they contain echoes from Dostoevsky's *Crime and Punishment* and *The Idiot*. (...) The filmmaker also found sources in historical material: *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) is based on André Devigny's autobiographical account of his experience in a German prison camp, *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) on the trial transcripts, and *Lancelot du Lac* (1974) on the Arthurian legends." CURRAN, Beth Kathryn. *Touching God: The Novels of Georges Bernanos in the films of Robert Bresson*. New York: Peter Lang Publishing, 2006, p. 2.

¹⁷ Por ocasião do lançamento, na Espanha, de uma caixa dedicada ao cineasta, o historiador e crítico de cinema Santos Zunzunegui foi convidado a discorrer – de A a Z – sobre o cinematógrafo de Robert Bresson. O filme *Abecedário de Robert Bresson* foi lançado em 2006.

das necessidades do produtor Dino De Laurentiis – o mesmo de *Noites de Caríbia* (1967), *Barbarella* (1968), *King Kong* (1976), etc. Enquanto o primeiro se preocupava em como filmar a água inundando o mundo, o segundo dedicava-se a angariar muitos animais para a grande cena bíblica. A ilusão de que esse projeto com visões tão diferentes daria certo foi frustrada, pois, logo quando perguntado pelo produtor sobre o que seria feito com os animais, o cineasta respondeu que deles só lhes serviriam as pegadas que deixariam sobre a areia. No dia seguinte, Bresson foi despedido da filmagem.

Desse episódio, é possível perceber o caráter arquifilológico do cinematógrafo de Bresson, gesto que Antelo denominaria como o momento que frustra a formalização. Estar perante uma imagem é saber que testemunhamos uma ausência, que extraí sua presença da ficção. Ver os animais no filme seria o passado fixado da história, contada e escrita há gerações, enquanto a escolha pelos vestígios seria assumir a ficção do cinematógrafo para tentar acessar o que poderia ter sido e, em última instância, o real.

A escolha por perseguir a poesia que se acumula nas elipses e interstícios das imagens, leva Bresson a se interessar pelo vazio. À exemplo disso, Santos Zunzunegui¹⁸ destaca os filmes *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) e *Pickpocket* (1959) em que as cenas de briga acontecem fora do quadro. No cinematógrafo estamos sempre confrontados com a ausência e, também, com o vazio dos espaços que são mostrados antes dos modelos¹⁹ executarem alguma ação.

O pensamento em torno do vazio, do silêncio e da ausência são muito comuns no cinema e na filosofia oriental. Escritos milenares como *Tao Te Ching* carregam o mistério do vazio e a força do agir não agindo. A própria escrita do texto escapa à literalidade, exigindo do leitor uma atenção e presença para seu acesso. Apesar de Bresson em suas notas não referenciar as escrituras orientais, é possível pensar como o cinematógrafo incorpora ideias análogas se considerarmos a verdade taoísta um equivalente ao real bressoniano. Seus modelos agem pelo não agir, alcançando a ação pela imobilidade e, muitas vezes, pelo silêncio.

Não por acaso uma palavra recorrente nos escritos de Bresson é *aplanar*.

¹⁸ No mesmo *Abecedário de Robert Bresson* (2006).

¹⁹ Bresson chamava seus atores de modelos, haja vista que em dado momento de sua vida se desfez do uso de profissionais em troca de pessoas comuns. Em *Notas sobre el cinematógrafo* o cineasta dispensa o ator, pois estes se apoiam em emoções falsas que não lhe interessa. Essa escolha ratifica sua oposição ao cinema de representação. Os modelos não devem representar nada, nem a si mesmos.

O termo se aproxima do que seria o esvaziamento da imagem em prol do que lhe é essencial para olhar e ver. São nestes momentos em que nada acontece ou que tudo deixou de acontecer que o invisível se torna visível.²⁰

Em seu livro *Ausências*, Raúl Antelo se dedica a questão do significante vazio. Para tanto, passeia por temas como a Patagônia e a Amazônia, Baudelaire, Rui Barbosa, Murilo Mendes e Modernismo. A partir da ideia de *absens*, Antelo apresenta a importância do vazio para ler imagens que acumulam histórias. Dentre as discussões inerentes à modernidade, Raúl recupera o pensamento de Giorgio Agamben em torno do cinema.

Agamben, portanto, raciocina que o próprio do cinema não seria a imagem, mas o gesto. Aliás, Rimbaud já postulava que o objetivo de sua poesia era fixar vertigens –essas vertigens que veremos no Anemic cinema de Duchamp ou mesmo no cinema de Guy Debord. Ora, se aceitarmos a leitura de Agamben, forçoso é concluir que a poesia modernista, entendida como fixação de vertigens, poesia=cinema, não passa de uma prótese de sensibilidade que compensa (é seu aspecto hiper-estético) uma perda de sensibilidade (o lado an-estético) que é inerente à própria modernidade, enquanto experiência de pobreza. Definida, portanto, como prótese de sensibilidade, essa poesia funciona como um sistema de compensações e regulagens ou, em palavras de Agamben: uma vez que tem seu centro no gesto e não na imagem, o cinema (a poesia enquanto vertigem fixada) pertence à esfera da ética e da política, constatação que, em última análise, leva o filósofo italiano a redefinir a própria política como a esfera dos puros meios, onde domina, integral e absoluta, a gestualidade dos homens.²¹

Tanto o gesto quanto a relação do cinematógrafo com a poesia são inseparáveis das ideias de Bresson. Todo seu pensamento é construído a partir de uma postura diante do mundo, seja pela necessidade de transformá-la em um livro teórico complementar à sua filmografia ou por valorizar o gesto²² em suas imagens, sobretudo aquele que surge da imobilidade dos modelos. A escolha por trabalhar com não-atores revela sua negação ao aspecto comercial do cinema. Suas preferências, por fim, pertencem ao campo da ética e política, haja vista o episódio do projeto inacabado sobre a *Bíblia*.

²⁰ De acordo com Santos Zunzunegui a poesia para Bresson nada tem a ver com a beleza das imagens. Essa beleza restaria aos cartões postais, enquanto a preocupação do cinematógrafo é saber ver a poesia nas imagens vazias, achatadas, das quais a ação não ocorre. Este seria o tempo da poesia.

²¹ ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009, p. 115-116.

²² Há de se destacar a importância do gesto no cinema de Bresson que atravessa grande parte dos seus filmes. Sobre esse assunto é interessante conferir a escolha das fotografias do artista Rui Chafes ao lado do poeta João Miguel Fernandes, para compor o livro "Pickpocket" lançado pela cinemateca portuguesa em fevereiro de 2009.

O cinematógrafo não só se opõe ao cinema de representação que depende de atores para atrair público, mas também estabelece uma outra relação com o tempo e, conseqüentemente, com o mercado. O silêncio e o gesto são sua força diante da cultura verborrágica. Na primeira metade do século XX, o crítico de cinema Bela Balázs, anteriormente às notas do cineasta francês, já indicava a importância do cinematógrafo para dar à cultura uma nova imagem e ao homem um novo rosto.²³

Assim como Bresson, no que diz respeito à técnica, o crítico entende que a máquina é capaz de atuar no campo do invisível, trazendo à superfície algo que foi despedaçado pelas palavras. Nesse sentido, Balázs critica o efeito da impressão tipográfica na sociedade, sendo esta responsável pelo corpo vazio e sem alma. O cinematógrafo seria designado, nesse contexto, a devolver ao homem a capacidade de falar a linguagem dos gestos. Esta seria a verdadeira língua da humanidade.

Balázs completa sua crítica à cultura das palavras quando afirma que a expressão foi perdida em prol do fascínio pelo rosto, desarticulando o homem e tornando-o bárbaro. A exaltação do rosto e do corpo de forma idealizada junto ao desenvolvimento da técnica, teria seu ápice no uso das imagens associadas ao fascismo. Sua composição impunha o culto de ideais para serem assimilados culturalmente e assim conservados.

No livro *Potências da imagem*, Raúl Antelo observa que “[...] toda imagem é uma representação que se insere em parâmetros coletivamente aceitos.”²⁴ A partir dessas práticas discursivas é construído um imaginário, fundamental para congregar pessoas em um sistema de valores comum. A imagem passa a ser parte integrante da guerra, ao mesmo tempo em que se constitui como o cerne das discussões modernas. Antelo aponta para a conseqüente disseminação erótica das imagens,²⁵ aspecto repetidamente explorado pelo capitalismo.

Dentro desse cenário, a filósofa americana Susan Buck-Morss concebe a noção da tela do cinema como prótese da percepção. Esse “novo órgão” não somente duplica a percepção cognitiva humana, como transforma sua natureza.²⁶ Tanto a aparência quanto o evento encenado estão igualmente ausentes. À vista disso, a autora aponta para o perigo político da percepção protética do

²³ BALÁZS, Béla. O homem invisível. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 47. Trad. Bruno Duarte, p. 213-219, 2017. A primeira publicação do texto original em alemão é de 1924.

²⁴ ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 13.

²⁵ *Ibidem*, p. 123.

²⁶ BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luíza Andrade. In: PARRHESIA, Coleção de Ensaio. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009, p. 13.

cinema, pois a multidão experimenta uma cognição massificada. Nesse sentido, todos teriam a “mesma” percepção, que poderia desdobrar no poder de simular universalidade ou “verdade”.²⁷

Enquanto Balász reivindicava a força da imagem no lugar da cultura das palavras a favor do corpo, Buck-Morss nota que a coletividade do século XX construiu sua identidade por meio de imagens que intensificaram a alteração dos sentidos e a relação com o corpo por meio de *close ups* e montagem.²⁸ Entretanto, o cinema é apenas mais uma forma cultural que usa a ficção e re-tém em si o acúmulo de história(s).

Raúl Antelo, lendo Walter Benjamin e Giorgio Agamben, ressalta que a imagem nunca é um dado natural, mas sim uma construção que obedece à repetição e ao corte. Nesse procedimento de montagem, toda imagem é o retorno de uma possibilidade do passado que apela aos processos da memória psíquica e alargam os modelos da temporalidade histórica.²⁹ A dimensão da multidão nas cidades e o desenvolvimento das máquinas torna possível a fragmentação, que, no cinematógrafo de Bresson, retorna como força.

Em entrevista concedida à *Cahiers du Cinéma*, o cineasta afirma ser incapaz de escrever linearmente. Concebe seus filmes a partir da montagem de cenas³⁰ que vão aparecendo desordenadas, anotadas ao longo do tempo, longe de serem compreendidas aos moldes de um roteiro contínuo. Diante desse processo criativo, surge a necessidade de improvisar e colocar-se à disposição do acaso. O azar – ou a chance – é força motriz do cinematógrafo.

Seu ápice é atingido em *Au hasard, Balthazar*. Lançado em 1966, o filme é o motivo da reunião de Robert Bresson, Jean-luc Godard e Michel Delahaye. Em noventa e cinco minutos acompanhamos o burro Balthazar do início ao fim da vida. Contudo, a película não é apenas sobre o animal, mas, sobretudo, sobre os grupos humanos que o rodeiam.

Segundo Bresson, podemos assistir dois esquemas: 1º) o burro teria os mesmos estágios de vida que o homem: infância (carinho), maturidade (trabalho), talento e o período analítico que precede à morte; 2º) a passagem do burro por diferentes grupos humanos, que resumem os vícios da humanidade, da qual ele sofre violências.³¹

²⁷ Ibidem, p. 26.

²⁸ Ibidem, p. 30.

²⁹ ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*, op. cit., p. 9.

³⁰ O crítico de cinema da revista *Cahiers du Cinéma*, Serge Daney afirma que há muito tempo não existem mais cenas em Bresson, mas sim fragmentos. DANEY, Serge. O órgão e o aspirador. In: *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 189-200.

³¹ DELAHAYE, Michel.; GODARD, Jean-Luc. The Question: interview with Bresson. *Cahiers du Cinéma*, op. cit., p. 10.

Na percepção de Jean-Luc Godard, *Au Hasard Balthazar*, diferentemente de outros filmes de Bresson, é constituído não como uma linha reta que acompanha o percurso de uma personagem, mas sim de círculos concêntricos que se tocam uns nos outros.³² Entretanto, uma leitura mais precisa para essa ideia seria a imagem do espiral, visto que o círculo concêntrico delimita um centro e cresce ao seu redor.

Apesar de Bresson fazer questão da ideia de unidade, se consideramos o cinematógrafo como arquifilologia, entendemos que a única unidade é linha espiroide lançada por Balthazar. Nesse movimento o gesto é a ação mais importante e é isto que o cinematógrafo persegue em sua prática.

Com a montagem como recurso substancial, Bresson estabelece uma espiral de imagens – como força – ao pôr em prática suas notas, que em diversos momentos anunciam a importância de pensar a relação entre a imagem e o som. A criação se dá na recomposição das coisas, assim como o procedimento de Raúl Antelo que retira da imobilidade as figuras fixadas na história, para movê-las de lugar e, por fim, produzir pensamento. Isto é um conhecimento que só a montagem espiralada proporciona, uma espessura no tempo, o encontro com o vazio, coisas d'*O diabo, provavelmente*.³³

O procedimento de Bresson estende-se *não apenas* sobre suas imagens, mas, sobretudo, o som. Segundo o crítico francês Serge Daney, “a modernidade (desde Bresson, exatamente) traduz-se por um grande número de corpos filmados de costas.”³⁴ Este seria o reflexo de seu cinematógrafo, rejeitando o valor do discurso dito pela boca de um emissor. A espiral de Bresson interpela o ouvido que deve compreender a voz como apenas mais um ruído e a imagem do modelo como um corpo sonoro.³⁵

³² Ibidem, p. 12.

³³ *Le Diable, Probablement* é um filme de Bresson, lançado em 1977. Conta a história de um jovem que rejeita o mundo em que vive, incluindo a política, a religião e a psicanálise. Diante de seu desgosto, pensa em suicídio como solução. No filme *Abecedário de Robert Bresson*, o crítico Santos Zunzunegui discute a dimensão espiritual nos filmes de Bresson, chegando à conclusão que em seus últimos filmes são mais desesperados, assim como a personagem deste filme. Em suas palavras: “À medida que sua obra avança a presença de Deus vai se diluindo e a presença do Diabo vai emergindo de maneira cada vez mais forte. Inclusive, ainda diríamos mais, talvez uma leitura possível da obra de Bresson seja a de que Deus é o Diabo. Se não me recordo mal em um momento de *O Diabo, Provavelmente*, em um ônibus em que o protagonista e seu amigo viajam depois de terem assistido uma conferência na Sorbonne, um dos personagens pergunta, retoricamente, em voz alta: ‘E quem nos controla sem que nos inteiremos?’ E uma voz responde: ‘O diabo, provavelmente’.”

³⁴ DANÉY, Serge. O órgão e o aspirador. In: *A rampa: Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 200.

³⁵ Ibidem, p. 192.

Nesse sentido, a boca deve ser minimamente aberta e a voz pertence ao corpo inteiro. Daney aponta que Bresson distingue a voz da boca, haja vista que nela é que se lê facilmente. Nesse dilaceramento, a emissão de vozes está constantemente invisível. Por fim, o que o cinematógrafo faz é “devolver à boca a sua função de orifício, de buraco”³⁶.

Apesar das ideias de Daney serem inspiradas pelo filme *O Diabo, provavelmente*, parece que Bresson radicaliza seu gesto anteriormente. Retornemos a *Au hasard, Balthazar*. O risco está posto. Bresson filma a vida de um burro, não treinado, pois, assim como o cineasta nega a utilização de atores no cinematógrafo, o animal deve estar mais próximo de si próprio, um “retoque de lo real com lo real”.³⁷ Mas *hasard* tensiona, sobretudo, os limites do corpo humano. Quando vemos o animal nu, sem linguagem, estamos diante de um rastro de nós mesmos. O animal como vestígio, nos diz Raúl Antelo, coloca o problema do anacronismo das imagens.

No caso de *Balthazar*, sua separação acontece pelos homens e para eles, enquanto o burro que não pode ser bom ou mal, apenas sofre dos males que sofremos. Isso coloca em evidência o aspecto múltiplo da realidade do homem, este que para se conservar enquanto tal, nega sua animalidade.

Raúl Antelo em seu texto *As Térmitas e a Mediação*, lê com Georges Bataille e Kojève, o homem como aquele que leva consigo a negatividade. Esta que ao longo da película de Bresson é exposta pela convivência do burro com os humanos. A presença de *Balthazar* testemunha que “[...] o homem não é alguém que nega a natureza, mas, acima de tudo, um animal, quer dizer, a própria coisa negada: não pode, pois, negar a natureza, sem negar a si próprio.”³⁸ Ao estar diante da dimensão da morte e conhecê-la, divergindo dos animais, o homem cria a necessidade de uma identidade. Para isso forja sua permanência por meio da história.

[...] diferentemente do animal, da planta ou da coisa inorgânica, o ser humano não é um simples exemplar de uma espécie, mas um ser único que difere essencialmente de todos os outros homens. Mais ainda: essa individualidade aparece como realização ativa do desejo especificamente humano de reconhecimento.³⁹

³⁶ Ibidem, p. 200.

³⁷ BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 49.

³⁸ ANTELO, Raúl. *As térmitas e a mediação*. *Revista Aletria*, n. 3, v. 21, p. 23-37, set. / dez., 2011.

³⁹ MERCADO, Vera apud ibidem, p. 29.

Esse desejo de reconhecimento move os homens a uma dupla negação, pois já separado do animal em si mesmo, o homem moderno, segundo Antelo, quer ser diferente do que é (negatividade), ainda quando permaneça como ele é (identidade).⁴⁰ Ao recusá-lo duplamente, o homem insiste em humanizar o animal.

Em *Au Hasard, Balthazar* esse aspecto torna-se evidente. O burro é levado ao circo e transformado em atração principal, cuja ironia é justamente apresentar um número de cálculos matemáticos. Nada mais humano do que as abstrações numéricas que Balthazar, ao bater a pata dianteira no chão, responde. O homem que vê no animal um ser inútil, que não se adequa ao mercado e que está fora da história – inconsciente da morte –, rapidamente o desloca para o tempo humano à serviço da instituição.

Contudo, o problema se instala quando o animal, em sua presença, convida o homem a saber de sua própria animalidade. Raúl Antelo lê em Walter Benjamin esse impasse quando o filósofo alemão a partir da obra de Ramón Gómez de la Serna escreve que, no circo, o homem é um convidado do reino dos animais.⁴¹ Seria isto o que Bresson extrai do cinematógrafo. Pois, ao capturar a verdade interior, a nudez de Balthazar, ficamos expostos à nossa própria morte.

Entretanto, assim como o acesso ao real acontece “através da divisão inelutável que se inflige a ele ao desmascará-lo”,⁴² o homem só se constitui enquanto tal quando cinde-se do animal, aceitando a morte como condição para a existência da liberdade, da história e do indivíduo.⁴³ Esta circunstância de pertencer à humanidade, nos impele a questionar “em que momento vivemos? qual o nosso lugar histórico?”⁴⁴

Diante da vida que já não acontece naturalmente, mas existe em função de um tempo artificialmente produzido, nossas decisões tornam-se imediatamente políticas.⁴⁵ É preciso então assumir nossa posição dos que foram tocados pela morte e usar a força da imagem não para nos conservar no tempo, mas para “[...] uma nova concepção do real que não pressupõe que a história seja sua servente.”⁴⁶ Isto que o cinematógrafo e a arquifilologia vislumbram: gestos de inoperância.

⁴⁰ Ibidem, p. 30-31.

⁴¹ Idem, *Ausências*, op. cit., p. 103.

⁴² BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, op. cit., p. 28.

⁴³ ANTELO, Raúl. As térmitas e a mediação. *Revista Aletria*, op. cit., p. 30.

⁴⁴ BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, op. cit., p. 49.

⁴⁵ ANTELO, Raúl. *Me arquivo*. *Boletim de Pesquisa NELIC*, UFSC, v. 11, n. 16, p. 4, 2011.

⁴⁶ BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, op. cit., p. 58.



Recebido em 11 de abril de 2018

Aceito em 4 de julho de 2018