



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

GIULIA BELMONTE KIST

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE ROBERT BRESSON:
Um estudo de caso do filme *A Grande Testemunha*

Pelotas/RS

2025

GIULIA BELMONTE KIST

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE ROBERT BRESSON:

Um estudo de caso do filme *A Grande Testemunha*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2025

GIULIA BELMONTE KIST

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE ROBERT BRESSON:

Um estudo de caso do filme *A Grande Testemunha*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 31 de março de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Prof. Dr. Alexandre Severo Masotti

Prof. Dr^a Rosana Soares

Os filmes de animais nos revelam o cinema.

(André Bazin, 1955)

RESUMO

O presente artigo realiza uma análise qualitativa da linguagem cinematográfica de Robert Bresson, focando na singularidade de seu cinema e na busca pela representação do real. A pesquisa delimita-se à análise de seu sétimo filme: *A Grande Testemunha* (1966), a partir de três cenas centrais: "*Marie e Gérard*", "*O circo*" e "*Marie partiu*". Utilizando a metodologia de análise filmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2002), a pesquisa examina os elementos característicos do estilo de Bresson presentes em sua obra, como o uso de modelos, montagem fragmentada, elipses e a temática da redenção e sofrimento, e de que maneira esses recursos contribuem para a construção estética do filme analisado, mediante estudos de Sontag (2020), Bordwell e Thompson (2013) e Oliveira Jr. (2013), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Análise filmica; estética; linguagem cinematográfica; real.

ABSTRACT

This article presents a qualitative analysis of Robert Bresson's cinematic language, focusing on the uniqueness of his cinema and his quest for the representation of the real. The research is limited to an analysis of his seventh film, *Au Hasard Balthazar* (1966), based on three central scenes: "*Marie and Gérard*", "*The Circus*" and "*Marie is gone*". Using the film analysis methodology proposed by Vanoye and Goliot-Lété (2002), the research examines the characteristic elements of Bresson's style present in his work, such as the use of models, fragmented editing, ellipses, and the themes of redemption and suffering, and how these resources contribute to the aesthetic construction of the analyzed film, through studies by Sontag (2020), Bordwell and Thompson (2013), and Oliveira Jr. (2013), among others.

KEYWORDS: Film analysis; aesthetics; cinematic language; the real.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frame de <i>Um Condenado à Morte Escapou</i>	13
Figura 2 - Frame de <i>O Batedor de Carteiras</i>	14
Figura 3 - Frame de <i>O Dinheiro</i>	14
Figura 4 - Mosaico da cena “ <i>Marie e Gérard</i> ”, Marie encontra Balthazar e Gérard entra no carro de Marie.....	25
Figura 5 - Mosaico da cena “ <i>Marie e Gérard</i> ”, Gérard põe as mãos em Marie.....	26
Figura 6 - Mosaico da cena “ <i>Marie e Gérard</i> ”, Gérard persegue Marie.....	28
Figura 7 - Mosaico da cena “ <i>Marie e Gérard</i> ”, elipse.....	29
Figura 8 - Mosaico da cena “ <i>O circo</i> ”.....	31
Figura 9 - Mosaico da cena “ <i>Marie partiu</i> ”, Balthazar morre.....	34

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A CONSTRUÇÃO DA EXPRESSÃO EM BRESSON.....	12
3. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE ROBERT BRESSON EM <i>A GRANDE TESTEMUNHA</i>	21
3.1. Análise de cena - “ <i>Marie e Gérard</i> ”.....	24
3.2 Análise de cena - “ <i>O circo</i> ”.....	30
3.3 Análise de cena - “ <i>Marié partiu</i> ”.....	33
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
5. REFERÊNCIAS.....	36

1. INTRODUÇÃO

Robert Bresson foi um diretor de cinema francês de grande destaque no século XX. Por meio de sua abordagem rigorosa, deixou um legado duradouro que permanece influente até os dias atuais. Seu estilo está intrinsecamente ligado ao conceito de “cinematógrafo” (Bresson, 2005, p. 19), como ele preferia chamar a arte cinematográfica, diferenciando-a das práticas convencionais do cinema.

Bresson buscava se libertar de influências teatrais, rejeitando o cinema como “teatro filmado” (Ibid., p. 20). Seu trabalho é caracterizado pelo uso de não-atores (que ele denomina como modelos), economia de gestos e diálogos, e uma estética¹ econômica que busca capturar a essência da realidade e a espiritualidade pertencente à condição humana. Ao desenvolver uma linguagem própria, é reconhecido como um autor que contribuiu significativamente para a criação do sublime² no cinema. Segundo Kovács (2007, p. 141), Bresson foi o pioneiro ao criar uma abordagem radicalmente essencialista no cinema moderno.³

Seu sétimo filme, *A Grande Testemunha (Au Hasard Balthazar)*, de 1966, foi considerado por Jean-Luc Godard como a obra mais completa do autor, que, em entrevista para a revista francesa *Cahiers du Cinéma* complementa, afirmando “Parece-me que este também é o filme mais livre que já fiz, aquele ao qual mais me dediquei.” (Bresson *apud* Godard e Delahaye, 1966, p. 28).

O problema de pesquisa questiona como os elementos da linguagem cinematográfica de Robert Bresson constroem uma representação da realidade. O principal objetivo deste artigo, portanto, é realizar uma análise da linguagem cinematográfica presente no filme *A*

¹ Originado por volta de 1750, refere-se ao estudo do belo e da arte. A estética cinematográfica destaca as especificidades do cinema em relação a outras artes, explorando elementos como movimento, enquadramento e montagem. A estética se divide entre poéticas realistas, que veem o cinema como uma janela para a realidade, e formalistas, que o consideram uma linguagem com foco na forma e fotogenia. (Aumont e Marie, 2006).

² O conceito de sublime aqui defendido origina-se na estética, sendo primeiramente definido por Kant como algo além de qualquer comparação, algo de grandeza extrema. Burke adiciona que o sublime pode também ser um sentimento de terror agradável. No cinema, esse conceito se divide entre o sublime de grandeza, ligado ao impressionismo francês, e o sublime de terror, relacionado ao expressionismo alemão (Aumont e Marie, 2006). No caso de Bresson, o sublime se refere à grandeza de seu cinema, que busca uma excelência por meio da precisão na forma.

³ Moderno no cinema está relacionado à ideia de modernidade nas artes, que começou com Hegel, ao ver a arte como autônoma e independente. No século XX, a modernidade foi vista como uma tradição da antitradição. Filmes de diretores como Rossellini, Bresson e Dreyer são considerados modernos por evitarem experimentações formais espetaculares e focarem em uma representação mais opaca e introspectiva do mundo (Aumont e Marie, 2006).

Grande Testemunha, explorando os elementos narrativos e de *mise-en-scène* que configuram seu cinema autoral. A partir desse questionamento, este estudo tem como objetivos específicos: identificar os recursos empregados por Bresson para construir sua abordagem e sua busca por uma expressividade contida; examinar os elementos distintivos da estética bressoniana; e compreender de que forma sua linguagem cinematográfica reforça a experiência sensorial e emocional do espectador.

A *Grande Testemunha* nos apresenta a vida de um burro, desde seu nascimento até a velhice e a morte. A partir das suas experiências, acompanha-se também a vida de seus donos em uma pequena vila francesa, enfrentando abusos, punições, bondade e crueldade humana. Em uma mesa redonda para a revista *Cahiers du Cinéma* sobre o filme, Comolli questiona: “Então deveríamos pensar, a partir de agora, que há, de um lado, todos os filmes, todo o cinema, e de outro lado Bresson com seu *Balthazar*? [...] Bresson não inventa o cinema, ele o realiza.”. (1966, p. 32).

A pesquisa investiga os elementos bressonianos presentes na obra e como eles colaboram para a construção da experiência estética e do significado do filme por meio de sua linguagem cinematográfica. A abordagem parte de um estudo do cinema moderno, quando filmes surgem como uma reação artística aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, trata-se de produções de menor orçamento, por conta da instabilidade financeira da época, e que integram aspectos da realidade como forma de evidenciar os efeitos sociais, econômicos, políticos e psicológicos da Guerra. São característicos o aspecto “cru”, sem uma decupagem rigorosa, o moderno subverte elementos do cinema clássico⁴, como o elemento do tempo, sendo ele dilatado e alongado, indefinido ou até ambíguo; atuação artificial ou robótica que rompe com o naturalismo clássico, tornando-se deliberadamente perceptível. Em vez de transparência, prioriza o estranhamento, destacando o caráter estilizado ou simbólico da performance.

O trabalho também usa como referência o conceito de espaço qualquer, proposto por Deleuze (2005), que descreve um espaço que se liberta do foco no rosto e na expressão emocional, ao contrário da imagem afecção, que se apoia na subjetividade e nas expressões

⁴ Esse modelo narrativo, consolidado entre as décadas de 1920 e 1950, caracteriza-se por um estilo cuja principal função é contar uma história de maneira clara e eficaz. Elementos como a montagem em continuidade, a centralização figurativa no enquadramento, a organização espacial coerente e o uso de montagem paralela são algumas das suas convenções fundamentais. Embora sua hegemonia tenha sido abalada pelo advento da televisão e pelos novos cinemas europeus, sua influência segue presente na linguagem cinematográfica (Aumont e Marie, 2006).

faciais. O cinema de Bresson neutraliza os rostos humanos e não exprime emoção por estes, que podem ser observados em seus “modelos”. Por essa falta, a ferramenta utilizada para construir afeto é pelo tato, ou seja, o olhar vai ser guiado pela mão, como se a função de ver fosse guiado pelo tato.

Ao longo de 20 anos, Bresson escreveu um livro composto por frases curtas e reflexões fragmentadas que expressam suas convicções como cineasta, o *Notas sobre o Cinematógrafo* (2005). A obra é fundamental para compreender sua linguagem, pois apresenta os princípios estéticos e éticos que orientam sua prática cinematográfica, como orientações para a transformação. Seu trabalho é caracterizado por sua direção de elenco, a naturalidade está no automatismo do comportamento humano, e não na interpretação deliberada. Ele afirma: “Suprima radicalmente as *intenções* nos seus modelos” (2005, p. 25) e “Nove entre dez dos nossos movimentos obedecem ao hábito e ao automatismo. É contra a natureza subordiná-los à vontade e ao pensamento.” (2005, p. 30). Seus filmes, longe de buscar a teatralidade ou a representação convencional, são tentativas de alcançar uma forma de verdade e realidade autênticas “Talvez eu seja viciado no real.” (Bresson, 2016, p. 211)

Além disso, será investigado o uso das elipses⁵ na montagem, o modo como Bresson omite ações para focar em momentos de grande impacto emocional, e como essa técnica é central para a construção do filme. A economia no número de planos e o ritmo contemplativo também são fundamentais, assim como a atenção do espectador é guiada pela montagem e pela ausência de explicações explícitas.

A abordagem de temas profundos, como o sofrimento e a morte, é potente em *A Grande Testemunha*. A interação de Balthazar com os humanos, sem recorrer à antropomorfização, cria uma linguagem universal que permite ao espectador refletir sobre a condição humana. O estudo busca, por fim, identificar como a construção estética e a narrativa bressoniana se unem para criar uma obra que não apenas representa, mas também provoca uma reflexão profunda sobre a vida, a morte e a interioridade humana.

⁵ Técnica narrativa que omite certos acontecimentos da história, “saltando” de um para outro e exigindo que o espectador preencha os intervalos entre eles. Noël Burch (2020) diferencia elipses breves, que têm uma continuidade espacial clara, e elipses indefinidas, que dependem de pistas adicionais no roteiro (Aumont e Marie, 2003).

2. A CONSTRUÇÃO DA EXPRESSÃO EM BRESSON

Robert Bresson dirigiu treze longas-metragens ao longo de sua carreira, entre 1943 e 1983, estabelecendo-se como um dos maiores cineastas da história. Antes de se dedicar ao cinema, foi pintor, uma experiência que, segundo ele, nunca o abandonou: “É impossível ter sido pintor e não ser mais. A pintura fez muito por mim, incluindo me impulsionar e me ensinar a fazer cinema.” (Bresson, 2016, p. 21). Seu trabalho aborda temas profundos, acompanhando personagens que enfrentam conflitos sociais e lidam com o mal em sua própria natureza.

Foi uma figura central na formação do cinema moderno, especialmente quanto ao uso radical da continuidade e descontinuidade em narrativas. Seus filmes iniciais, como *Um Condenado à Morte Escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) e *O Batedor de Carteiras* (*Pickpocket*, 1959), fazem parte da coleção que fundamenta o cinema moderno, marcando uma mudança em relação às convenções clássicas. A abordagem econômica de Bresson, caracterizada pelo amplo uso do espaço fora de quadro, influenciou diretamente cineastas da *Nouvelle Vague* como Godard e Truffaut. Seu estilo de atuação também foi adotado por diretores como Tarkovsky e Straub, apresentando uma nova diretriz na representação de personagem (Kovács, 2007). Como Godard afirmou em 1966 para o programa de televisão francesa *Pour le Plaisir*, "O que caracteriza Bresson é sua capacidade de ensinar muito a nós, da *Nouvelle Vague*, pela rigorosidade de seu pensamento, sem nunca desviar de seu propósito. Não importa o risco ou a intensidade das situações, ele explora as profundezas do ser humano.". Bresson fez parte do grupo de cineastas que possibilitou novas alternativas fundamentais do cinema moderno, sendo uma das influências que levaram a moldar o futuro do cinema de arte europeu (Kovács, 2007).

A partir de seu terceiro filme, *Diário de um Padre* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), ele renega definitivamente os atores tradicionais, substituindo-os pelos seus modelos, elementos que fazem parte da sua invenção, o Cinematógrafo. Esses modelos trazem uma interpretação mais neutra, apagando as intenções explícitas da interpretação, contribuindo para a sua abordagem visual que faz uso de um número reduzido de planos e realça a condição essencial de aprisionamento dos personagens.

O cineasta também fragmenta o mundo e os corpos, utilizando a montagem para criar conexões e explorar detalhes, “Ela é indispensável se não queremos cair na

REPRESENTAÇÃO⁶. Ver os seres e as coisas em suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência.” (Bresson, 2005, p. 74). Em obras como *Um Condenado à Morte Escapou*, *O Batedor de Carteiras* e *O Dinheiro* (*L'Argent*, 1983), os gestos e os sons se tornam protagonistas (Figuras 1, 2 e 3). Em *Um Condenado à Morte Escapou*, os gestos ganham destaque ao retratar meticulosamente a jornada do protagonista para escapar de uma prisão, as mãos revelam, com cuidado e detalhamento, os truques, esforços e sutilezas de seu plano de fuga. Cada movimento carrega uma tensão que destaca a engenhosidade do personagem. Já em *O Batedor de Carteiras*, o foco recai sobre a precisão e a habilidade das mãos, em destacar os dedos ágeis dos ladrões. Bresson conta que o que o atraiu ao escolher como tema para filme um batedor de carteiras foi a inteligência das mãos (Bresson, 2016, p. 100). Em *O Dinheiro*, uma nota circula de mão em mão, desencadeando em desgraças aos possuidores, com constantes *close-ups* em mãos trabalhando, repousando e gesticulando.



Figura 1 - Frame de *Um Condenado à Morte Escapou*.

⁶ Bresson escreve, eventualmente, com letras maiúsculas no seu *Notas sobre o cinematógrafo*.



Figura 2 - *Frame de O Batedor de Carteiras.*



Figura 3 - *Frame de O Dinheiro.*

Bresson é um cineasta que busca utilizar formas puramente cinematográficas para capturar uma realidade ao mesmo tempo admirável e desafiadora. Seus personagens transitam em busca de salvação, muitas vezes sem alcançá-la. Em sua busca por uma arte absoluta, desvinculada de influências teatrais, Bresson avança a cada filme. Suas obras revelam uma beleza provinda do seu cinema essencial.

Aumont e Marie (2006) explicam que a ideia de linguagem cinematográfica surgiu a partir da noção de que, se um filme comunica um sentido, então o cinema pode ser considerado um meio de comunicação. Durante a década de 1920, cineastas como Kulechov e Eisenstein tentaram estabelecer paralelos entre a estrutura do cinema e a linguagem verbal, chegando a sugerir que os planos poderiam funcionar como palavras em uma frase. No entanto, essa visão foi reformulada pela semiologia dos anos 1960, especialmente por Christian Metz, que argumentou que o cinema não possui uma estrutura linguística fixa como

a de uma língua, mas sim um conjunto de códigos expressivos que permitem a construção de sentido.

Diferente da linguagem verbal, que possui uma gramática definida, o cinema opera por meio de códigos variados, que organizam aspectos específicos da experiência fílmica. A linguagem cinematográfica refere-se ao conjunto de elementos e técnicas que compõem a narrativa audiovisual. O cinema possui um sistema de significados construído por meio da montagem, dos enquadramentos, do som, da *mise-en-scène*, entre outros aspectos. Como aponta Bresson, “Cinematógrafo: nova maneira de escrever, logo de sentir” (Bresson, 2005, p. 35) destacando que o cinema não deve apenas representar o mundo, mas criar novas formas de percepção e experiência sensorial.

Além da linguagem cinematográfica, a noção de estilo também desempenha um papel fundamental na análise do cinema de Bresson. Aumont e Marie (2006) explicam que o estilo pode ser entendido de duas formas: como um fenômeno coletivo, que define períodos artísticos e movimentos cinematográficos, ou como uma característica individual, que marca a singularidade de um cineasta em relação às convenções de sua época. Enquanto teóricos como Bordwell (2013) associam o estilo à organização sistemática de normas dentro de um contexto histórico, outros, como Noël Burch (2020), enfatizam a transgressão dessas normas e a criação de novas formas expressivas.

No caso de Bresson, seu estilo se distingue justamente pela recusa das convenções do cinema clássico e pela busca de uma depuração formal extrema. Ao eliminar a ênfase na interpretação dos atores, ao fragmentar a *mise-en-scène* e ao explorar a força sugestiva do som, ele constrói uma estética própria, na qual cada escolha estilística contribui para um efeito de contemplação. Essa singularidade faz com que sua obra resista à categorização fácil dentro de escolas cinematográficas estabelecidas.

Susan Sontag (2020) realizou uma análise sobre a forma nas obras de Bresson, que na época já havia realizado a metade de sua filmografia. Ela argumenta que o diretor não recebia a devida atenção, pois sua linguagem como arte reflexiva não era completamente compreendida, embora fosse muito maior do que a de Buñuel, Bergman e Fellini. A forma em seus filmes possui uma presença imponente, que engaja, provoca e estimula o pensamento do público. Para Sontag, a maior fonte de força emocional na arte reside na própria forma.

Nas obras de Bresson, a arte é reflexiva e exige uma análise crítica, propondo que o espectador consuma a obra de maneira mais atenta, em contraposição à arte que visa provocar uma reação emocional imediata. Sontag (2020) investiga a grandiosidade de Bresson ao destacar como ele controla e media as emoções do espectador, utilizando especialmente o afastamento e a neutralidade através da consciência da forma.

A intensidade emocional nas obras de Bresson surge a partir da consciência da forma. Quando o espectador consome a obra com uma atenção voltada para essa estrutura, ele experimenta um distanciamento que suspende e retarda as emoções, promovendo uma satisfação sensorial dissociada do conteúdo imediato.

Sontag (2020) argumenta que Bresson faz uso dos seguintes meios para alcançar essa reação: narrativa como duplicação, onde frequentemente o autor inclui narrações em primeira pessoa de ações que estão acontecendo em tela, muitas vezes redundante, impedindo a imersão emocional imediata; o uso de modelos, em uma recusa a atuação expressiva, em busca da pureza da arte cinematográfica e a forma anti dramática, com muitas cenas curtas, estáticas e sem qualquer apelo dramático.

Além da forma, Sontag observa que a temática é fundamental para construir a experiência no cinema de Bresson. As questões de confinamento e liberdade, muitas vezes referidas por Schrader (2018, p. 42) como o “ciclo da prisão”, são recorrentes. Esse confinamento pode ser físico ou psicológico, oriundo de conflitos internos, condições de vida duras ou até mesmo uma prisão literal, funcionando como metáfora da condição humana: confinada pelas limitações da existência. Bresson, que via o cinema como uma busca pela expressão do essencial, adota um rigor formal que não reduz a experiência estética, mas a intensifica, enfrentando a existência humana em sua "maneira mais séria de ser humano" (Sontag, 2020, p. 249).

O conflito interno que Bresson busca retratar em seus filmes não segue uma abordagem psicológica tradicional. Como ele mesmo afirma, “O psicólogo descobre apenas o que ele pode explicar. Eu não explico nada.” (Bresson *apud* Samuels, 2009, p. 92). Em vez de oferecer explicações ou interpretações óbvias referente às motivações de seus personagens, o diretor expõe de maneira mais transparente e direta a realidade física e emocional, o espectador é levado a refletir a vivência interna nas circunstâncias externas vividas pelo personagem, estabelecendo uma conexão mais autêntica com o filme.

O estilo cinematográfico de Bresson caracteriza-se por uma abordagem estética que aprofunda a experiência humana, explorando a luta interna de seus personagens em contextos angustiantes e opressivos. Como Bazin (1991, p. 115) observa em *Diário de um Padre*, "provavelmente pela primeira vez, o cinema nos oferece um filme no qual os únicos incidentes genuínos, os únicos movimentos perceptíveis, são aqueles da vida do espírito.", onde o movimento do filme ocorre internamente, nas transformações subjetivas e emocionais do protagonista.

A Grande Testemunha não utiliza personagens, como o burro Balthazar, como símbolos de algo maior ou como ferramentas para discutir ideias religiosas ou a busca de significados ocultos. Em vez disso, Bresson os apresenta em sua materialidade crua: o som das patas do burro, o peso de sua carga, as ações humanas diretas e reais. A textura do filme, a superfície das imagens e sons, como elementos que possuem valor intrínseco (Balsom, 2010). Para compreender o cinema de Bresson, é necessário ir além tanto do formalismo, que analisa as estruturas de forma fria, quanto da hermenêutica, que busca interpretações simbólicas, o necessário é focar na experiência sensorial imediata (Balsom, 2010).

Ao fazer isso, Bresson propõe uma reflexão sobre a superfície da realidade. Em seus filmes, não há respostas prontas nem explicações evidentes, o que existe é uma lucidez que confronta diretamente com a complexidade da existência humana. Dessa forma, seus filmes se tornam uma busca por clareza e por uma compreensão intensa da realidade tal como ela é (Ben-gad, 1997).

Filmes como *Diário de um Padre*, *Um Condenado à Morte Escapou*, *O Batedor de Carteiras*, *O Processo de Joana D'Arc (Procès de Jeanne d'Arc, 1966)*, *A Grande Testemunha* e *O Dinheiro* exemplificam a construção de uma linguagem cinematográfica rigorosa na obra de Bresson, ao explorar temas como sofrimento, redenção, isolamento na linguagem bressoniana, a partir de um estilo contido, uso de elipses, interpretação contida, rigor no enquadramento, narração e montagem econômica.

As principais características narrativas e estéticas na linguagem bressoniana residem em elementos como a elipse, o diretor omite ações ou eventos para focar em momentos importantes a partir do uso das mesmas, que apresentam o clímax emocional de suas obras (Sontag, 2020). Robert Bresson era chamado de cineasta das elipses (Godard, 2016) e essa ferramenta é muito utilizada em *A Grande Testemunha*, Bresson diz que prefere que o público

imagine certas ações, “Qualquer oportunidade que tenho para substituir uma imagem por um som, eu aproveito. E faço isso cada vez mais.” (Bresson, 2016, p. 187).

O diretor busca eliminar de seus filmes toda a precisão narrativa, ocultando por completo qualquer informação que não seja absolutamente essencial, onde não se pode cometer um erro quando se escolhe o que mostrar e principalmente o que não mostrar.

Bresson também considerava o ouvido mais criativo, inventivo e atento que o olho, que é preguiçoso por se contentar com o que é apresentado. Dessa forma, a função do som seria a de libertar o espectador, “e, ao mesmo tempo, você tem que ensiná-los a amar essa liberdade” (Bresson, 2016, p. 187), portanto, o modelo sistemático de direção de Bresson busca apresentar ao espectador a sequência de ações da exata forma e ordem que ele deseja que sejam percebidas e sentidas, ao mesmo tempo que proporcionam-lhes uma grande liberdade e autonomia (Bresson, 2016, p. 188). “Não corra atrás da poesia. Ela penetra sozinha pelas articulações (elipses)” (Bresson, 2005, p. 34).

Através das elipses, é introduzida um tipo de fragmentação narrativa que desvia de uma linearidade tradicional. Ao dividir a história em fragmentos, exploram-se as vãos, os silêncios e o que é apenas insinuado.

A fragmentação é um dos tópicos abordados em *Notas sobre o Cinematógrafo*, nele, Bresson declara: “Mostrar tudo condena o CINEMA ao clichê, o obriga a mostrar as coisas como todo mundo tem o hábito de vê-las. Caso contrário, elas pareceriam falsas ou exageradas.” (Bresson, 2005, p.75).

Gilles Deleuze, influente filósofo francês, escreveu extensivamente sobre história da filosofia e a arte, onde discute profundamente o cinema clássico e moderno. A partir de seus fundamentos, pode-se investigar uma questão central, “o que é imagem?”. O entendimento de imagem-movimento e imagem-tempo fomenta uma análise da abordagem do cinema de Bresson e suas potencialidades.

Ao cinema bressoniano, observa-se a atribuição do conceito de “espaços quaisquer” criado por Deleuze, que reforça a imagem-afecção no uso constante de primeiros planos, dentro da construção de um espaço tátil onde a mão assume a função diretora, destronando o rosto.

A imagem afecção possui uma potência própria e só necessita de si mesma para ser expressa, é representada pelo primeiro plano, onde a imagem-movimento se relaciona ao afeto, está diretamente ligada ao “espaço qualquer”, este que é caracterizado por ser genérico, aberto e indeterminado. Os conceitos trabalham juntos, pois Deleuze os vê como elementos onde a emoção e o sentimento são transmitidos diretamente ao espectador, sem a necessidade de uma contextualização. Bresson destaca a sensação e a emoção diretamente ao espectador, sem depender de um contexto narrativo específico, que enfatiza a materialidade sensorial do cinema: “Maneira de falar visível dos corpos, dos objetos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos.” (Bresson, 2005, p. 25).

Embora Sontag e Deleuze abordem o cinema de Bresson a partir de perspectivas diferentes, ambas as abordagens convergem em um ponto: o impacto da neutralização emocional. Para Sontag, a neutralidade das atuações e o distanciamento das emoções fazem com que o espectador se torne mais consciente da forma e da estrutura do filme. Deleuze, por sua vez, vê essa neutralidade como uma oportunidade para explorar o “espaço qualquer”, onde a emoção é acessada não por expressões faciais ou gestos grandiosos, mas por uma imagem-afecção direta e visceral, que é percebida pela mão, pelo objeto ou pelo ambiente. Em ambos os casos, o que Bresson propõe é um cinema que não se entrega facilmente ao espectador, mas que, quando compreendido de maneira crítica ou sensorial, revela uma experiência profunda.

O cerne do cinema bressoniano certamente reside na sua abordagem com seus modelos, como apresentado anteriormente, o diretor não suportava assistir ao cinema se tornar um “teatro falado”, como ele mesmo intitulava, não como uma forma de diminuir o teatro ou o trabalho dos atores, mas por uma forte rejeição em um cinema que ele acreditava ser mera imitação, onde a câmera é reduzida a um instrumento de reprodução de imitação, como uma foto reproduz a tela de um pintor (Bresson, 2016). A cinematografia é essencialmente uma arte de relação entre imagens e sons e a câmera torna-se um instrumento de criação. Assim, ele evitava o uso de qualquer tipo de gesto ou efeito de ator que fizesse parte de uma “pose”, ou de uma técnica de interpretação que fosse convencional. O objetivo era de se portar de forma natural, o mais próximo possível de uma espontaneidade não encenada, os gestos dos modelos emergem através de uma direção de automatismo (Bresson, 2016).

Para o diretor, a essência do cinema reside na exploração do movimento interior, como expressa ao afirmar: “Até onde consigo, eu elimino qualquer coisa que possa distrair do

drama interior. Para mim, o cinema é uma exploração do interior” (Bresson *apud* Schrader, 2018, p. 92). O uso do modelo, nesse sentido, rompe com a dinâmica da expressão exterior do teatro e permite que o cinema preserve sua potência estética, Bresson acreditava que somente quando o cinema alcança esse movimento interior que ele verdadeiramente se realiza, pois a ênfase na exteriorização acabava diluindo as possibilidades plásticas e expressivas da imagem, enfraquecendo o filme (Azevedo, 2021).

A cinematografia, para Bresson, não deveria ser uma imitação da realidade, mas uma recriação dessa realidade, transformada pela própria arte do cinema, onde as imagens não são meras reproduções, mas sim uma expressão de algo maior que se revela por meio da relação entre elas. Como Bresson declarou em entrevista a François-Régis Bastide em 1966 sobre *A Grande Testemunha*, quando o mesmo lhe pergunta sobre o que há nos filmes que move o espectador emocionalmente:

Você se emociona porque isso é, precisamente, uma recriação! Você não chega à vida copiando a vida, você deve recriá-la. Eu a recrio usando elementos tirados da realidade bruta. E, ao colocar esses elementos, seja sons ou imagens, um ao lado do outro, de repente há transformações que criam a vida. Mas não é a vida natural, nem a vida do teatro, nem a vida de um romance. É a vida da cinematografia. (Bresson, 2016, p. 179)

Em seu cinema, os rostos dos atores são neutralizados, e a emoção não é expressa por eles, mas sim pela ação. Foca-se em aspectos sutis que revelam a natureza humana, contribuindo para sua autenticidade. Essa busca por uma autenticidade profunda também estava presente na maneira como ele abordava os diálogos. Bresson não desejava um diálogo literário, mas algo mais puro e que encaixasse organicamente nos movimentos dos personagens. Em outra conversa com François-Régis Bastide em 1975, Bresson afirma: “Eu dou uma imensa importância à voz, ao timbre, à qualidade opaca ou brilhante da voz e, acima de tudo, a uma voz natural — ou seja, uma voz que nunca foi treinada” (Bresson, 2016, p. 299).

Em 1983, durante o Festival de Cannes, onde conquistou o prêmio de Melhor Diretor por seu último filme realizado, *O Dinheiro*, ao lado de Andrei Tarkovsky por *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983), Robert Bresson concedeu uma entrevista a dois estudantes de cinema onde declarou:

Me considero mais lúcido que pessimista. O mundo está seriamente ameaçado e mais vale vê-lo com lucidez e não com pessimismo. A busca pela beleza e da lucidez não é em nada contraditória. Mas no cinematógrafo, a beleza tem que ser nova. Tem que usar esses dois extraordinários instrumentos que são a câmera e o

gravador de rolo, combinados para escrever algo na tela. Lamentavelmente, grande parte do público de cinema prefere ver teatro filmado. Querem ver pessoas inteiras, não só suas caras, suas mãos, seus cotovelos ou suas pernas. Mas na rua, o que eu vejo são pernas que caminham. Essa é a minha visão de um *boulevard* de Paris. O público não vê a beleza dessas pernas até tornar-se inteira na imagem. Não sente nada ao ver essas imagens. Esperam um diálogo explicativo que não está ali. O que explica a cena é a combinação de imagem e som. O público quer ver atores que atuem, seu tom, sua voz, sua atuação. Se não há atuação, nem atores conhecidos, só vem um vazio. O cinema tem que evoluir. Isso é tudo (The Road to Bresson, 1984, 48 min 43 s).

Bresson utiliza a realidade bruta como matéria-prima em sua abordagem, registrando pessoas e objetos em sua mais pura essência. A economia em seu estilo é uma maneira de evitar a deformação da realidade. Por meio desse essencialismo, aponta-se para uma experiência direta do real, no lugar de oferecer explicações psicológicas ou interpretações emocionais claras, há a contemplação lúcida e profunda da realidade.

3. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE ROBERT BRESSON EM *A GRANDE TESTEMUNHA*

A metodologia adotada neste trabalho segue uma abordagem qualitativa, baseada no método da análise filmica, conforme proposto por Vanoye e Goliot-Lété (2002). O objetivo é examinar a linguagem cinematográfica de Robert Bresson no filme *A Grande Testemunha*, com foco em três cenas específicas: "*Marie e Gérard*", "*O circo*" e "*Marie partiu*". A seleção dessas sequências foi realizada com base na nomenclatura presente na edição do DVD distribuído internacionalmente em 2024 pela Argos Films, permitindo um recorte preciso da análise.

Conforme Vanoye e Goliot-Lété (2002), a atividade analítica consiste inicialmente em decompor o filme em seus elementos constitutivos, desmembrando-o em materiais distintos que, a olho nu, podem ser absorvidos como parte de um todo inseparável. Essa fragmentação possibilita um distanciamento crítico e uma observação atenta dos componentes visuais e sonoros do filme. Posteriormente, a análise busca compreender as relações entre esses elementos, sem, no entanto, ultrapassar os limites do próprio filme, evitando a criação de significados que extrapolem sua materialidade cinematográfica. Como afirmam os autores, "os limites da 'criatividade analítica' são os do próprio objeto da análise" (Vanoye e Goliot-Lété, 2002, p. 15).

A análise da linguagem cinematográfica no filme será conduzida a partir dessa abordagem qualitativa, priorizando a experiência sensorial direta proporcionada pelo filme.

Em vez de uma leitura que enfatiza a interpretação simbólica, esta investigação visa ao entendimento de como a linguagem cinematográfica de Bresson alcança a transformação que ele próprio preconiza. Assim, serão destacados aspectos como *mise-en-scène* e montagem, observando de que maneira esses elementos estruturam a experiência cinematográfica pretendida pelo diretor.

Dado que Bresson enfatiza a experiência sensorial sobre a interpretação explícita, a presente análise fílmica se concentra em apontamentos descritivos, evitando implicações interpretativas que poderiam distorcer sua proposta estética. A pesquisa partirá da análise dos elementos estéticos e narrativos que compõem o cinema de Bresson, investigando como suas escolhas estilísticas - como a economia gestual, a desdramatização das atuações e a fragmentação da montagem - promovem um engajamento sensorial e emocional que transcende a representação visual.

Além da metodologia de Vanoye e Goliot-Lété (2002), a análise se apoia no estudo da composição visual e sonora em Bresson, considerando sua própria visão sobre a cinematografia, conforme expressa em entrevistas e escritos. O estudo das sequências selecionadas será acompanhado de *frames* retirados do filme, organizados em mosaicos de imagens. Cada mosaico, composto por múltiplos frames, será tratado como uma única figura no decorrer da análise, permitindo uma abordagem mais integrada da composição.

A *mise-en-scène* é uma expressão francesa que significa preparação e condução da cena e surgiu originalmente no teatro para denominar o modo como um diretor organiza os elementos visuais e performáticos no palco. No cinema, o termo foi expandido para descrever a maneira como o diretor conduz todos os aspectos da cena diante da câmera, que segundo Bordwell e Thompson (2013), podem ser apontados como quatro: cenário, figurino/maquiagem, iluminação e comportamento dos atores.

A *mise-en-scène* é fundamental para o cinema de autor, pois permite que o diretor expresse sua visão através da organização visual e narrativa do filme. No contexto da política dos autores, defendida pelos críticos da revista francesa Cahiers du Cinéma nos anos 1950, a *mise-en-scène* foi considerada como uma das principais ferramentas que distingue um cineasta, pois nela conteúdo e forma tornam-se indissociáveis (Oliveira Jr., 2010).

Além disso, como apontam Bordwell e Thompson (2013), a *mise-en-scène* não tem uma única função, podendo criar realismo, exagero cômico, terror sobrenatural ou inúmeras outras ambientações, dependendo das intenções do diretor. Isso pode envolver a construção

meticulosa de cenários, a utilização de elementos fotográficos, figurinos e atuação, mas também exige flexibilidade, permitindo que eventos não planejados possam enriquecer a cena, como o incentivo da improvisação de atores. Assim, mais do que um recurso técnico, a *mise-en-scène* torna-se um pensamento em ação, a ferramenta essencial para um cineasta afirmar sua autoria e inscrever sua subjetividade no filme. Alexandre Astruc (2012) compreendia a *mise-en-scène* como um meio de dar a si mesmo o espetáculo, um espaço onde a obsessão do artista se manifesta e transforma-se incessantemente. Segundo ele, tal atributo não é apenas uma técnica de organização dos elementos visuais, mas a própria revelação da verdade, um campo onde o cineasta não pode mentir, pois o cinema “supõe uma certa confiança feita ao mundo tal como ele é” (online).

A *mise-en-scène* é uma das ferramentas mais influentes do cineasta para transmitir sua visão de mundo e dar forma ao conteúdo do filme. No caso do trabalho de Bresson, a *mise-en-scène* se torna essencial para expressar suas ideias filosóficas e espirituais, com o diretor utilizando a composição visual, a iluminação e o comportamento dos atores de maneira contida para gerar uma experiência sensorial que reflete sua visão do mundo. Bresson constrói a cena de modo a criar uma atmosfera de distanciamento, que convida o espectador a refletir sobre a profundidade existencial das situações e ações dos personagens.

No artigo, a análise da *mise-en-scène* no trabalho de Bresson se concentra em aspectos como a iluminação, a interação dos modelos e a composição de cena, com cenários que evocam o silêncio e a solidão. Além disso, a análise se expandirá para outros elementos da linguagem cinematográfica de Bresson, como a montagem e a elipse, essenciais para a construção narrativa. A montagem, muitas vezes fragmentada e econômica, e a elipse, que cria lacunas temporais e espaciais, fazem com que o tempo e a narrativa sejam interpretados de forma não linear. É na combinação desses elementos que Bresson revela a complexidade e a subjetividade de sua linguagem cinematográfica.

3.1. Análise de cena - “Marie e Gérard”





Figura 4 - Mosaico da cena “*Marie e Gérard*”, Marie encontra Balthazar e Gérard entra no carro de Marie.

A cena entre Marie (Anne Wiazemsky) e Gérard (François Lafarge) mostra um confronto entre personagens marcado por tensão. Bresson utiliza de elementos de *mise-en-scène* para intensificar a complexidade dos personagens e sua relação. A cena começa com Marie se aproximando de Balthazar, acariciando o burro, antes de retornar ao carro, onde Gérard a espera (Figura 4). O primeiro contato entre os dois dentro do carro é marcado por uma violência, quando Gérard, com gestos lentos e medidos, aproxima-se de Marie, colocando a mão em sua cintura e, em seguida, em seu pescoço. Esses gestos, embora discretos, são carregados de uma agressão velada, mostrando a forma como Gérard tenta exercer poder e controle sobre Marie (Figura 5).



Figura 5 - Mosaico da cena “Marie e Gérard”, Gérard põe as mãos em Marie

A *mise-en-scène* é essencial para entender essa dinâmica, Bresson utiliza o enquadramento do carro, um espaço confinado, para consolidar a sensação de opressão. A luz suave que entra pelas janelas do veículo e os sons sutis dos pássaros criam uma atmosfera onde há uma sensação de serenidade exterior, mas a tensão dentro do carro é palpável. O silêncio que preenche os momentos após o gesto de Gérard e o olhar de Marie, que escorre uma lágrima, reforça a tristeza e a resignação da cena (Figura 5). A escolha de não dar a seus modelos reações acentuadas, mesmo em momentos intensos como o do choro de Marie, constrói uma sensação de emocionalidade contida. Como enfatiza Bresson: “Suprima radicalmente as intenções nos seus modelos.” (Bresson, 2005, p. 25). As mãos de Gérard no carro comunicam a ação enquanto os rostos dos atores permanecem quietos.

Em entrevista para Godard e Delahaye (1966), Bresson afirma que a luz é um elemento crucial para a criação da atmosfera desejada em suas cenas. O cineasta destaca que, mesmo em um enredo simples, a falha na fotografia pode comprometer a narrativa. Como

exemplo, ele menciona a cena entre Marie e Gérard, “se a fotografia tivesse falhado ali e ficasse cinza, então o enredo, que era extremamente simples, que dependia de elementos muito sutis, de fios muito finos, teria desabado totalmente” (p. 29).

O uso das mãos e gestos são um recurso bressoniano importante. Nas interações de Gérard com Marie, as mãos se tornam atributos de posse e controle. O lento movimento das mãos de Gérard ao redor de Marie, sem pressa, sugere um domínio que se constrói gradualmente, sem a necessidade de violência explícita. Bresson trabalha uma desconexão entre o que é visível fisicamente (a ação das mãos) e o que é emocionalmente expressado (os rostos sem reação) na criação de tensão. Essa abordagem reflete sua concepção do cinema como um ofício rigoroso, em que a emoção deve emergir da própria materialidade do filme: “Seu filme, que possamos sentir nele a alma e o coração, mas que seja feito como um trabalho das mãos.” (Bresson, 2005, p. 31).





Figura 6 - Mosaico da cena “*Marie e Gérard*”, Gérard persegue Marie

Na sequência seguinte, Gérard persegue Marie, correndo ao redor de Balthazar, o burro permanece impassível, ele observa mas não pode intervir, sendo uma testemunha silenciosa. Marie consegue se afastar, começa a correr distante mas cai no caminho. Gérard a alcança e, em meio ao silêncio, um carro passa pelos dois, que não reagem (Figura 6).

Não há cortes rápidos nem movimentos de câmera intensos que acentuem a sensação de urgência. Bresson mantém sua observação paciente, permitindo que a cena se desenrole sem pressa. A ausência de reação de Marie ao carro que passa enquanto ela está caída no chão sugere um instante decisivo: essa poderia ser sua chance de se livrar de Gérard, mas ninguém intervém, seguindo seus caminhos sem interromper o curso dos acontecimentos. O momento carrega uma ambiguidade - Marie cede ou compreende, naquele instante, que não há como escapar? Esse pode ser exatamente o instante em que se revela o que Godard observou: “E Marie é, se me permite dizer, outro burro.” (Godard e Delahaye, 1966, p. 30). Assim como Balthazar, ela se encontra aprisionada em uma trajetória de sofrimento, sem possibilidade aparente de fuga. Bresson reforça essa correspondência entre os destinos de ambos ao afirmar que “Ela é a personagem paralela ao burro, que acaba sofrendo da mesma forma que ele sofre.” (Bresson apud Godard e Delahaye, 1966, p. 30).





Figura 7 - Mosaico da cena “*Marie e Gérard*”, elipse.

Após Gérard alcançar Marie, ambos entram juntos no carro, e, com um corte, o plano seguinte já nos apresenta Marie dirigindo sozinha, afastando-se, enquanto Gérard permanece do lado de fora. Em um gesto final, Gérard toca a buzina que parece sugerir uma vitória (Figura 7). A elipse exemplifica a técnica de Bresson de omitir e cortar momentos. Ela pode ser vista como uma interrupção do fluxo narrativo que provoca um desejo de preenchimento, um espaço que o espectador é convidado a ocupar com sua própria interpretação e sensibilidade. O que não é mostrado torna-se tão significativo quanto o que é mostrado. A elipse, ao omitir a conclusão da ação, não só nega uma gratificação imediata ao espectador, mas também abre um campo de sensações e interpretações múltiplas. Assim, a cena ganha uma nova camada de complexidade emocional e subjetiva.

A cena “*Marie e Gérard*” exemplifica a abordagem econômica e rigorosa de Bresson, na qual cada gesto, som e ausência de expressão são meticulosos para transmitir tensão e dominação sem recorrer a um recurso explícito. A *mise-en-scène*, o uso das mãos como instrumento de poder e a presença impassível de Balthazar criam uma cena onde o que não é mostrado ou dito pesa tanto quanto o que é visível. A técnica da elipse reforça essa construção ao não oferecer resoluções fáceis ou óbvias, deixando o espectador diante de um vazio que exige sua participação ativa na interpretação da cena. Dessa forma, Bresson não apenas registra o confronto entre Marie e Gérard, mas também o torna um espaço onde o essencial se revela nas entrelinhas e nos silêncios.

3.2 Análise de cena - “O circo”

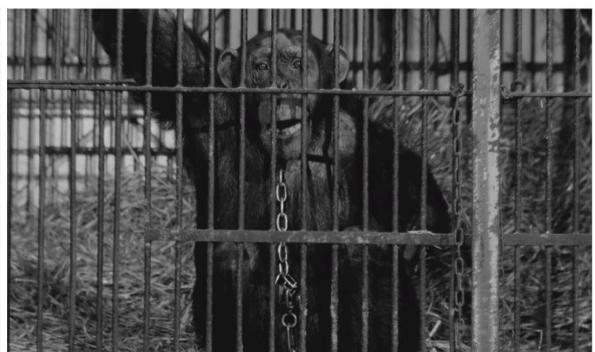




Figura 8 - Mosaico da cena “O circo”

A cena “O circo” é um dos momentos centrais para a construção da linguagem cinematográfica do diretor e para a investigação de sua poética do olhar. Nela, acompanha-se Balthazar enquanto ele percorre o espaço do circo, passando diante de jaulas onde estão enclausurados um tigre, um urso-polar, um chimpanzé e, por fim, um elefante (Figura 8).

Balthazar é conduzido por um tratador de circo, que quase não é percebido e desaparece em sua função, e a cada novo encontro, a montagem estabelece um diálogo visual entre o burro e os outros animais. A câmera assume um campo-contracampo que constrói essa troca, sugerindo um momento de comunicação entre os animais, que escapa completamente à compreensão humana.

A maneira como Bresson enquadra os olhos dos animais leva o espectador a questionar se há de fato um vínculo entre eles ou se estão diante de uma projeção humana sobre o comportamento animal. Esses olhares são uma forma de comunicação pura, livre das limitações da linguagem humana, ou são apenas inscrições de nossa própria busca por sentido? Como Bresson coloca, “Que sejam os sentimentos que tragam os acontecimentos. Não o contrário.” (Bresson, 2005, p. 35).

A insistência do diretor em isolar o olho de cada animal, culminando no *close-up* do olhar do elefante, fortalece essa diferença entre a visão humana e a visão animal. Ao invés de uma fácil antropomorfização, Bresson obriga a enfrentar a opacidade do olhar do outro. O olhar de Balthazar não permite entendimento imediato; ele desafia a propensão a interpretar e simbolizar, recusando-se a funcionar como um espelho para as emoções humanas. Como o próprio cineasta afirma, trata-se de “emocionar não com imagens emocionantes, mas com combinações de imagens que as tornem ao mesmo tempo vivas e emocionantes” (Bresson, 2005, p.71).

A sequência também sugere uma relação entre liberdade e cativeiro. Enquanto Balthazar segue seu caminho, os outros animais estão presos em jaulas. Esse contraste reforça a ideia de que Balthazar é um testemunha silenciosa do sofrimento do mundo, tanto humano quanto animal. No entanto, ao mesmo tempo essa troca de olhares pode parecer um momento de reconhecimento entre seres igualmente explorados.

A presença do olho e o ponto de vista do animal questionam a própria posição dos espectadores. Como sugere Bresson em entrevista a Paul Schrader (1977): "Se você nota o olhar nos olhos de um homem e ao mesmo tempo é capaz de perceber a razão desse olhar, significa que aquilo não te toca" (p. 29). No caso de Balthazar e dos outros animais, essa razão escapa completamente.

A montagem da cena é feita com cortes e transições suaves que destacam o movimento de Balthazar. Cada olhar entre os animais é intercalado com planos que mostram detalhes de suas peles, respirações e olhos. Esse ritmo mais lento reforça a autenticidade do filme, que, segundo Bresson, surge da combinação entre som e imagem, e não da interpretação ou de uma narrativa tradicional. Nesse sentido, a cena do circo ilustra sua concepção de cinema como uma arte essencial, moldada a partir do real: "Você fará com os seres e as coisas da natureza, despojados de toda arte e particularmente da arte dramática, uma arte." (Bresson, 2005, p.60)

A neutralidade total dos "modelos" (animais) impede que o espectador tenha um acesso direto a um significado fechado. Como observa Comolli *et al.* (1966), a direção de Bresson busca a neutralidade absoluta, criando um cinema que não é didático, mas relacional. Nesse sentido, Tello (2018) destaca que "não há uma moral ou uma verdade a ser encontrada; Bresson não afirma nem demonstra, ele apenas estabelece relações" (p.6).

A cena é um dos momentos mais emblemáticos do filme porque sintetiza a essência do cinema bressoniano: a recusa à antropomorfização, a exploração da materialidade dos corpos e dos olhares, e a impossibilidade de uma conclusão definitiva sobre qualquer situação. No final, a troca de olhares entre Balthazar e os animais do circo não é um evento que pode ser traduzido em uma mensagem clara. O que se testemunha é a presença pura, a existência sem justificativa, a percepção sem resposta. A própria posição do espectador é tensionada: se observam esses olhares, mas sem poder entendê-los completamente. É justamente nisso que

reside a construção da cena, ela confronta com o desconhecido, com a opacidade do outro, e nos obriga a aceitar a nossa própria exclusão desse mistério.

3.3 Análise de cena - “*Marié partiu*”





Figura 9 - Mosaico da cena “*Marie partiu*”, Balthazar morre.

A cena da morte de Balthazar marca o clímax emocional do filme. O burro, após uma vida marcada pelo sofrimento e exploração, finalmente encontra seu fim em um campo (Figura 9). Ambientado em uma espaço bucólico, o momento revela os animais se reunindo em torno de Balthazar, em uma espécie de contraste com os maus-tratos que ele sofreu dos humanos ao longo do filme. O único som artificial presente é a Sonata para Piano No. 20 em Lá Maior, II. Andantino (D. 959) de Franz Schubert que se mistura aos sinos das ovelhas e o vento da colina até desaparecer por completo, essa fusão entre sons naturais e a música ilustra o princípio de Bresson: “É preciso que os ruídos se tornem música” (Bresson, 2005, p. 29). Balthazar gentilmente se ajoelha e morre diante dos olhos do espectador (Figura 9). O burro encontra-se solitário, ao mesmo tempo em que sugere uma forma de redenção ou alívio do sofrimento. Bresson constrói essa cena com uma precisão austera, o movimento da câmera é pausado e observa a morte de Balthazar com objetividade e sobriedade.

A morte de Balthazar encerra o filme de forma contemplativa, sendo tão comovente quanto qualquer performance humana. Sua morte não traz redenção para os outros personagens, que seguem suas vidas alheios ao sofrimento do burro. Balthazar, com seu olhar impenetrável e incompreensível, desafia a tendência humana de interpretar o mundo à sua imagem. A cena torna-se um momento em que se compartilha seu sofrimento, sem jamais compreender completamente sua experiência. Assim, Bresson aborda, através dela, sobre a

vida como um percurso marcado pela solidão e pela falta de respostas. A cena revela a crueza do sofrimento e a indiferença do mundo, onde a morte acontece sem redenção ou explicação.

O mais notável é a maneira como a morte de Balthazar também não recorre ao antropomorfismo. O burro permanece essencialmente um burro em sua morte, e é justamente essa permanência na condição animal que provoca uma profunda comoção. Bresson consegue emocionar sem atribuir ao burro características humanas; a emoção vem do fato de ver um animal morrer, sem transformá-lo em algo mais. Esse é um dos aspectos que tornam o filme diferente de outros trabalhos cinematográficos. Para Bresson, a visão do mundo através dos olhos do burro é uma experiência estética que exige uma sensibilidade diferente da convencional. O burro serve como um intermediário, uma ponte para o olhar de Bresson sobre o mundo, mas ao mesmo tempo, essa mediação não é total: jamais se penetra completamente na experiência do burro. A conexão que se sente com ele é resultado da própria sensibilidade, da capacidade de conexão com o sofrimento dele de forma direta, sem interpretações ou explicações. O burro morre como viveu: em silêncio e diante de um mundo que segue seu curso.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da história do cinema, diversos realizadores buscaram romper com convenções narrativas e estilísticas estabelecidas, criando formas inovadoras de expressão cinematográfica. Poucos cineastas conseguiram transformar a linguagem cinematográfica de maneira tão significativa quanto Robert Bresson, que não apenas desenvolveu seu estilo próprio, mas também teorizou sua concepção de cinema, a qual denominou de cinematógrafo, tomando emprestado o nome do aparelho de captação de imagens inventado pelos irmãos Louis e Auguste Lumière no final do século XIX. Através dessa abordagem, Bresson ressignifica a *mise-en-scène*, a montagem e a relação entre som e imagem.

O presente artigo analisa a linguagem cinematográfica de Robert Bresson em *A Grande Testemunha*, investigando como sua construção narrativa e estilística molda a experiência sensorial do espectador. A análise buscou compreender de que maneira os elementos característicos do estilo bressoniano – como a economia formal, o uso de modelos, a montagem elíptica e a relação entre imagem e som – reforçam a expressividade do filme e suas qualidades estéticas.

Ao longo do trabalho, identificou-se que a abordagem de Bresson não apenas subverte convenções dramáticas tradicionais, mas também propõe um novo modo de percepção cinematográfica, exigindo um envolvimento ativo do espectador. A análise das cenas “*Marie e Gérard*”, “*O circo*” e “*Marie Partiu*” revela a precisão da linguagem cinematográfica de Bresson. Nestas sequências, observa-se a recusa do cineasta em recorrer a dramatizações explícitas, privilegiando gestos mínimos, elipses narrativas e um distanciamento interpretativo que exige a participação ativa do espectador. Dessa forma, a análise possibilitou uma compreensão mais profunda de como a linguagem cinematográfica de Bresson constrói sua estética particular de representação da realidade.

Os aspectos estudados contribuem para a pesquisa em teoria e análise fílmica, ampliando o entendimento sobre o cinema e as particularidades da abordagem bressoniana. Alguns deles podem ser aprofundados em pesquisas futuras. A relação entre a montagem e o som no cinema de Bresson, por exemplo, pode ser explorada de forma mais detalhada, assim como a comparação entre *A Grande Testemunha* e outras obras do diretor, a fim de mapear recorrências e variações em sua abordagem de linguagem.

Assim, este trabalho não apenas reforça a relevância da obra de Bresson, mas também abre caminhos para novas investigações sobre a força expressiva de seu cinema e sua influência na linguagem cinematográfica moderna.

5. REFERÊNCIAS

- A GRANDE Testemunha. Direção de Robert Bresson. França: Swedish Film Institute, 1966. (95 min.), son., P&B.
- ARAÚJO, Inácio. O cineasta que odiava o cinema. São Paulo: **Folha de São Paulo**, 22 dez. 1999.
- ASTRUC, Alexandre. O que é a *mise-en-scène*?[S.l.]: **Revista Foco**, 2012.
- AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008. 192 p.
- AZEVEDO, Cláudio Rui da Silva. **Em Busca do Movimento Interior**: o cinema de Robert Bresson. 115 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Audiovisual, Escola Superior de Media Artes e Design Politécnico do Porto, Vila do Conde, 2021.
- BALSOM, Erika. “One Single Mystery of Persons and Objects” : the erotics of fragmentation in Au Hasard Balthazar. **Canadian Journal Of Film Studies**, Toronto, v. 19, n. 1, p. 20-40, 2010.

- BAZIN, André. Journal D'un Curé de Campagne e a estilística de Robert Bresson. *In*: BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. Cap. 9. p. 105-122.
- BEN-GAD, Shmuel. To See the World Profoundly: The Films of Robert Bresson. **CrossCurrents**, Carolina do Norte, v. 47, n. 2, p. 230-235, 1997.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013. 368 p.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**: Uma introdução. Campinas: Editora da USP, 2013.
- BRESSON, Robert. **Bresson on Bresson**: interviews 1943-1983. New York: New York Review Books, 2016. 322 p.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. 143 p.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2020. 232 p.
- COMOLLI, Jean-Louis; DELAHAYE, Michel; LABARTHE, André S.; LABARTHE, André S.; WEYERGANS, François. ROBERT BRESSON: table ronde sur Au Hasard Balthazar. **Cahiers Du Cinéma**, Paris, v. 180, p. 32-36, jul. 1966.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- GODARD, Jean-Luc; DELAHAYE, Michel. *La Question: entretien avec Robert Bresson par Jean-Luc Godard et Michel Delahaye*. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 178, p. 26-35, maio 1966
- KOVÁCS, András Bálint. **Screening Modernism**: European Art Cinema, 1950- 1980. Chicago: The University Of Chicago Press, 2007. 428 p.
- MOURLET, Michel. Sobre uma arte ignorada: por Michel Mourlet (1959) Tradução: Luiz Carlos Oliveira Jr. [S.l.]: **Culture Injection**, 6 jul. 2015. Disponível em: <https://c.wordpress.com/2015/07/06/michel-mourlet-sobre-uma-arte-ignorada/>. Acesso em: 27 jan. 2025.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- Programa televisivo dedicado ao filme *A Grande Testemunha*, de Robert Bresson. Pour le Plaisir, França: TV Francesa, 11 mai 1966. Programa televisivo.
- SAMUELS, Charles Thomas. Encountering Robert Bresson. *In*: CARDULLO, Bert (ed.). **The Films Of Robert Bresson**: a casebook. [S.l.]: Anthem Press, 2009. Cap. 8. p. 87-115.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 394 p.

SCHRADER, Paul. Robert Bresson, Possibly: interviewed by Paul Schrader. **Film Comment**, Nova Iorque, v. 13, n. 5, p. 26-30, set. 1977.

SCHRADER, Paul. **Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer**. Oakland: University Of California Press, 2018. 218 p.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 306 p.

TELLO, Carlos. Le regard de l'animal: *Au Hasard Balthazar* de Robert Bresson et *Le Cheval de Turin* de Béla Tarr. **Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques**, Paris, p. 1-10, 2018.

THE Road to Bresson. Direção: Leo De Boer; Jurriën Rood. [S.l.]: Frans Rasker Film, 1984. 56 min.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. Ed. Campinas: Papirus Editora, 2002. 152 p.