

O animal que nos olha: notas sobre o diálogo de Bresson e Skolimowski / *The animal that see us: notes on the dialogue of Bresson and Skolimowski*

Guilherme Silva Cavalcante*

RESUMO

O artigo aproxima duas produções cinematográficas, *Au hasard Balthazar* (1966), de Robert Bresson, e *EO* (2022), de Jerzy Skolimowski, a partir da possível influência que a primeira obra contém na segunda. Ambos os filmes cruzam-se devido à proposta de centralizar um animal, precisamente um burro, como protagonista das narrativas, que recebem a capacidade de enfrentar tanto a fábula em si quanto os espectadores. O contato entre animal e audiência, intermediado pelas propostas de ambos os diretores, abre espaço para debates filosóficos de Berger (1980) e Derrida (2002), nos quais a definição do que é o indivíduo moderno é suscitada a partir do olhar de um outro, uma alteridade limite: o animal. Além disso, será estudado como os filmes contribuem para o tensionamento entre a linha que separa a natureza humana do mundo animalizado, assim como a capacidade da experiência estética do cinema de borrá-la.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Robert Bresson, Jerzy Skolimowski, Animal, John Berger

ABSTRACT: The article brings together two cinematographic productions, *Au hasard Balthazar* (1966), by Robert Bresson, and *EO* (2022), by Jerzy Skolimowski, based on the possible influence that the first work has on the second one. Both films intersect due to the proposal to centralize an animal, precisely a donkey, as the protagonist of the narratives, which are given the ability to face both the fable itself and the spectators of the films. The contact between animal and audience, intermediated by the proposals of both directors, opens space for philosophical debates by Berger (1980) and Derrida (2002), in which the definition of what the modern individual is, is raised from the perspective of another, a limited alterity: the animal. In addition, it will be studied how films contribute to the tension between the line that separates human nature from the animalized world, as well as the capacity of the aesthetic experience of cinema to blur it.

Keywords: Cinema, Robert Bresson, Jerzy Skolimowski, Animals, John Berger

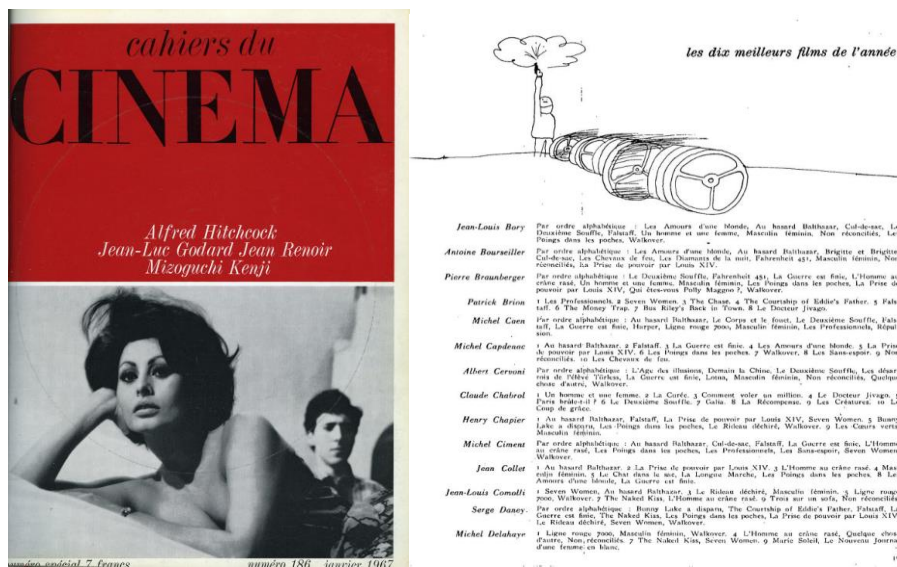
Introdução

Eu via o meu burro mascar margaridas e presumia que essa placidez de vida, essa serenidade de espírito que lhe ultrapassava os olhos, era obra das cândidas flores. Um dia, quis comer, como ele, uma margarida. Estendi a mão e, nesse momento, pousou na flor uma borboleta tão branca como ela. Eu disse para mim: por que não também? E a levei aos lábios. É preferível, posso dizer, vê-las no ar. (Mundo animal e outros contos, Antonio Di Benedetto).

Em 1966, o jovem diretor Jerzy Skolimowski foi convidado a conceder uma

* Bacharel em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH-USP, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: guilherme.cavalcante@usp.br

entrevista à revista *Cahiers du Cinéma*, veículo de comunicação francês reconhecido por sua contribuição à circulação de crítica cinematográfica francófona, em virtude da sua benfeitoria no mesmo ano. Isto é, na edição de número 185 a revista elegeu, na sua lista anual de melhores filmes, *Walkover* (1965) como o segundo melhor lançamento do ano, à frente de títulos como *Masculin Féminin: 15 faits précis* (1966), de Godard, *7 Women* (1966), de John Ford, *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), de Roberto Rossellini e *Torn Curtain* (1966), de Hitchcock. Na lista, acima de Skolimowski, havia apenas a tragédia francesa *Au hasard Balthazar* (1965), de Robert Bresson.



Figuras 1 e 2: Cahiers du cinéma nº 186, páginas 1 e 18. Paris, França, 1967.

Em virtude desse acontecimento, o diretor pôde tornar-se espectador do cinema bressoniano, introduzido pelo filme que, no Brasil, teve o nome traduzido para *A Grande Testemunha*³⁰. Interessa-nos o episódio pois, após 56 anos e um hiato na carreira de diretor, Skolimowski produz um filme de enredo similar. Enquanto *Au hasard Balthazar* narra a vida do burro Balthazar, transitando entre os limites do espaço provinciano, ao qual pertence, e as representações da cidade burguesa, *EO* acompanha o burro de mesmo nome, peregrinando, entre um dono e outro, pelos territórios da Polônia.

Ambos os filmes refletem o olhar para o mundo a partir do ponto de vista do animal. A simbologia escolhida, o burro, remonta a imagens muito anteriores à da

³⁰ Em entrevista ao jornalista Daniel Kasman para a divulgação do filme *EO* (2022), Skolimowski relata o episódio: “So obviously I asked, Who is number one? It was Bresson's *Au hasard Balthazar*. I hadn't seen the film at that time, so I went to see it. I admire the film. It's a great, great movie. But the biggest surprise to me is that at the very end of the film, I find that I have tears in my eyes, which never happened to me before or after.” KASMAN, Daniel, 2023.

ignorância. Desde a prosa narrativa *O asno de ouro* (séc. II d.C.), de Apuleio, sobre o personagem Lúcio, que é transformado em asno, até as representações católicas que serviram de inspiração para a personagem Baltazar, o elemento que converge entre todas as figurações do asno é a ligação entre o ser humano e o animal. Propondo que a cosmogonia de Apuleio tenha viabilizado a transformação de Lúcio em “burro”, Bresson e Skolimowski trabalham com a imagem para, dezoito séculos depois, tratar da outra ponta da gradação entre o animal e o homem: o abismo estreito que a modernidade consolidou entre homem e animal, a relação de proximidade que ao mesmo tempo é tão próxima quanto é a impossibilidade do contato.

Tal “distância perpétua” entre homem e animal, no entanto, não é exclusividade da modernidade ou dos processos de urbanização, mas sim condição com a qual lida-se, fora das narrativas, por toda a história. John Berger, em seu texto *Why Look at Animals?* (1980), atribui a Descartes e à própria divisão epistemológica entre alma e o corpo a responsabilidade da cisão entre homem e animal. A partir disso, o primeiro é condenado a racionalizar-se, relegando ao segundo a eterna inocência. Emprestando a concepção de indivíduo da modernidade, este, transpassado pelo racionalismo, passa a explicar-se e a explicar todo o seu entorno a partir de si, descontinuando o universo em que as questões provinham do olhar exterior, da natureza díspar, dos elementos que eram capazes de retribuir-lhe o olhar, sobretudo os animais.

EO e Balthazar, no entanto, são as realizações de Skolimowski e Bresson para, por meio da imaginação, retribuir ao indivíduo o olhar que há muito tempo questionava a sua existência. A partir da defesa freudiana, presente em *Das Unheimliche* (1919), de que a ficção cria novas possibilidades da sensação de inquietante, pretende-se compreender a ficcionalização do real a partir de um ponto de vista inusual do cinema enquanto arte burguesa³¹. Assumir a visão do animal sobre o mundo propõe a destabilização de certo paradigma, é duplamente o recuo no processo formativo social e também na escala evolutiva - seguindo as leituras oitocentistas de Darwin -, que contribuem para o pensamento sobre como esse outro, dicotomicamente familiar mas esquecido, possa ser capaz de assumir a visão do espectador.

A experiência da testemunha dupla

³¹ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*, 1996.

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
(Alguma Poesia, Carlos Drummond de Andrade)*

À contraponto das concepções primitivas do cinema, as quais liam-no, majoritariamente, como um “olho mecânico”, espécie de vertente artística capaz de escapar da interferência humana, assumimos a intencionalidade do diretor. Parafraseando Bernardet (1996), excluir a intenção de realizar e presumir a naturalidade do cinema é um argumento de ocultamento do processo ideológico de quem o cria.

As possibilidades presentes nos dois filmes ocorrem a partir de certa extrapolação do real. Muito embora a arte de Bresson fosse reconhecida pelo estreitamento com uma realidade presumível, é justamente a possibilidade de recriar o mundo que o dá poder criativo. A linguagem cinematográfica é a montagem, que se realiza a partir da sucessão de escolhas sobre olhares e cenas. Tais cenas, recebidas por um espectador, preenchem a capacidade máxima do cinema enquanto espetacularização do real. Ao criar a personagem Balthazar, Bresson deixou claro em entrevista que pretendia “ (...) que o burro passasse por vários grupos humanos que representam os vícios da humanidade. Como a vida de um burro é muito tranquila, muito serena, eu também tinha que encontrar um movimento, um surto dramático”³².

No entanto, a procura por conflitos que justificassem o fio narrativo nunca se dá de forma ativa à personagem principal. Tanto Balthazar quanto EO, em seus respectivos filmes, fazem jus à tradição supracitada, são enclausurados na categoria de testemunhas, ainda que o segundo demonstra, por vezes, certas tentativas de antropomorfização, dado que a intenção do próprio filme é de comiseração com a condição animal. Retomando as semelhanças entre os filmes, é notável a escolha de Skolimowski por reutilizar o realismo bressoniano ao utilizar um burro em sua forma mais realista, não o concedendo a capacidade de falar, mas a de observar.

³² Excerto extraído da mostra “Bresson-Marker”, realizada pela Cinemateca Brasileira no ano de 2023.



Figura 3: EO, Skolimowski, 2022



Figura 4: Au hasard Balthazar, Bresson, 1966

A observação vai ao encontro com a intenção de fazer os vícios humanos serem, em ambos os casos, além de figurados, testemunhados. A testemunha, no entanto, torna-se deficitária, visto que por meio da própria etimologia - *testimoniare* -, o verbo testemunhar requer a confirmação de um indivíduo sobre o acontecimento que tenha presenciado. A passividade dos animais contribui para uma experiência de narrativa na qual as personagens não são capazes de reagir a partir dos fatos, mas de sucumbir aos mesmos, assim como os indivíduos que acompanham. A falta de linguagem opera como recurso duplo: em primeiro momento provoca distanciamento, suscitando a tentativa de compreensão deste outro, fadada a certo fracasso (“No animal confirms man, either positively or negatively (...); always its lack of common language, its silence, guarantees its distance, its distinctness, its exclusion, from and of man” BERGER, 1980, p. 4), em segundo momento, no entanto, é a própria experiência cinematográfica que aproxima o espectador com o animal, visto que ambos apresentam-se limitados a lidar com os acontecimentos assistidos. Indivíduo e animal, neste caso, equivalentes a espectador e narrador heterodiegético, são incapazes de intervir no fluxo da ficção. Reside aí a esperança que Skolimowski possui na capacidade do cinema de, enquanto impressão de realidade, reestruturar laços com e para a existência animal.

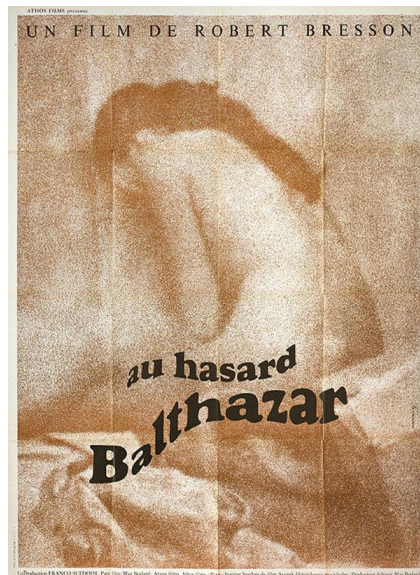
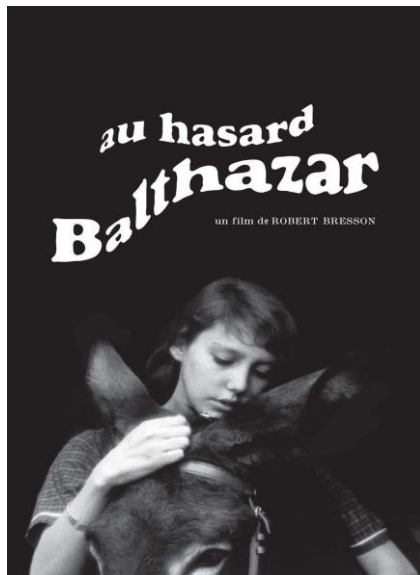
Considerando as leituras aristotélicas para formulação artística narrativa, a falta de atividade ou tomada de decisões dos protagonistas e suas personalidades mais próximas (para Balthazar, Marie, e, para EO, Kasandra) representam verdadeiros desvios. A configuração do *ethos*, enquanto qualidade dos agentes da tragédia, só é possível de ser determinada a partir da análise que o público possa fazer sobre as escolhas que o personagem tenha feito, um herói torna-se herói, por exemplo, quando opta por salvar seus pares de algum mal.

Em primeiro momento, tal leitura pode parecer anacrônica se considerarmos que a construção do personagem a partir de suas escolhas foi há muito superada, sobretudo nas narrativas modernas em que experienciou-se a “atomização” do indivíduo, sujeitado ao que Benjamin nomeará como perda da narratividade. No entanto, e seguindo certa concepção kantiana de que a liberdade, inata ao ser humano, é o que define-o como pertencente a si mesmo (BERLIN, 2022, p. 107), a representação do indivíduo passa a ser com base na psicologia, isto é, *dianoia*, quadro exposto ao mesmo espectador a partir do concatenamento dos pensamentos expostos. A esse nível de leitura torna-se claro que os protagonistas não apresentam, diretamente, nem um ou outro aspecto narrativo aristotélico, enquanto não podem tomar decisões que o caracterizam, não expõem os próprios pensamentos, apresentando escassez de conteúdo material para que seja possível defini-los.

A concepção de “acontecimento” passa a ser entendida como exterior e maior do que o indivíduo e os animais. Utilizando uma das acepções acerca do conceito “crise”, a partir dos estudos de Hannah Arendt (2017), o “Y” pitagórico é capaz de representar o ato de decidir a partir de certa ruptura, pairando sobre certa ambivalência, “pode tanto resultar em uma catástrofe como também uma oportunidade, a depender do modo como respondemos a ela.” (CIOCHETTI e ULTRAMARI, 2022). Como dito anteriormente, a falta de iniciativa, por sua vez, torna as possibilidades de conflito e, posteriormente, crise, postergadas ao último minuto da narrativa. Testemunhando, em silêncio, os problemas sociais e não podendo resolvê-los, o espectador encontra-se imerso na espera beckettiana, parado, com os burros, na encruzilhada, à espera de alguma conclusão, que será, em ambos os casos - de Balthazar a EO, ou dos burros e do próprio público - na morte.

A origem dos acontecimentos, por sua vez, não sucede de forma arbitrária, parece preencher tópicos de certa degradação da moral social concomitante à época de produção dos filmes, às quais necessitam serem observadas. Em 1966, Bresson preocupa-se com a penetração da vida urbana nas últimas resistências campesinas. Marie, possível figuração

católica da própria Maria, é quem acompanha e compartilha o processo de amadurecimento com Balthazar. Este e os espectadores (é, como supracitado, sempre um testemunho duplo) observam a degradação da menina, que torna-se socialmente mulher, até não conseguir sobreviver do próprio sustento, prostituindo-se e sendo violentada. A capa alternativa oficial do filme é a reutilização da cena em que a atriz aparece, ao fim do filme, no ápice da própria vulnerabilidade: nua, e, ao que nos interessa mais, renegando ao espectador a visão dos seus olhos. O contraste com a capa original do filme evidencia o início e fim do percurso bressoniano aqui proposto, no qual o olhar é renegado, gradativamente, conforme a estrutura social torna-se imperativa à existência subjetiva, sobretudo para a classe trabalhadora campesina, marcada pela figura de Marie.



Figuras 5 e 6: *Au hasard Balthazar*, capa original (esq.) e capa alternativa (dir.), 1966.

O enfrentamento por meio do olhar

Muito embora aos espectadores seja privada a capacidade de acessar os pensamentos dos protagonistas e, radicalmente assumindo, é provável que não haja reflexão alguma por parte dos animais, o verbo que resta aos mesmos e permeia todo o filme é o olhar. A capacidade de olhar para o outro é passo fundamental para a definição de si, sobretudo quando este outro representa pouco paralelismo, tornando possível que as diferenças sejam acentuadas.

No caso dos animais, a semelhança ao indivíduo se dá, somente, no ciclo da vida, enquanto anatomicamente é divergente. Durante toda a formação social até o início da

urbanização, os animais e os seres humanos dividiram laços estreitos do cotidiano: trabalhavam e sustentavam um ao outro. A interdependência desses dois agentes - que durante o século XX não deixa de existir, mas é, em essência, transformada a partir dos processos de domesticação - possibilitava certo enfrentamento do olhar. O animal olha para o homem, enquanto o homem retribui o olhar. Ambos, em sua materialidade, estabeleciam certa consciência do próprio espaço que ocupavam ao compreender-se como diferente desse outro.

The eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary. The same animal may well look at other species in the same way. He does not reserve a special look for man. But by no other species except man will the animal's look be recognised as familiar. Other animals are held by the look. Man becomes aware of himself returning the look. (Berger, 1980, p. 3)

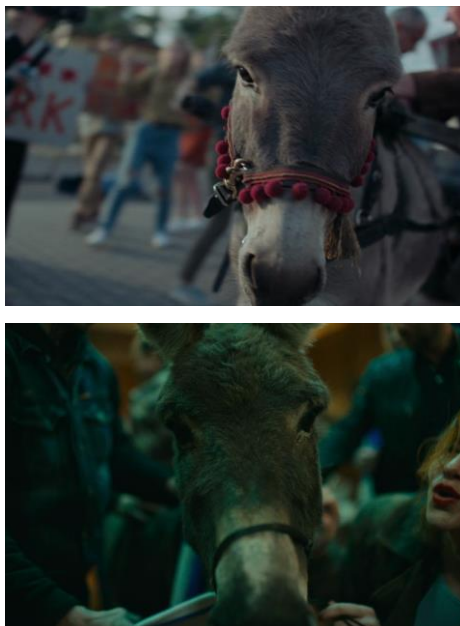
A consciência que o ato de análise mútua provia deixa de ser cotidiana ao passo em que o racionalismo passa a reger a vida moderna. Em uma cultura literária e artística que, ao longo dos séculos XVIII e XIX tendeu a enquadrar os animais na dinâmica da vida industrial, a qualidade de alteridade dos animais foi gradativamente apagada para integrarem elementos imbuídos da moral, que é exclusivamente reservada à natureza social humana.

Apesar disso, há uma corrente de autores, entre a filosofia e literatura, que despertaram lampejos de consciência sobre o distanciamento dos mesmos. Derrida, em *O animal que logo sou* (2002), pesquisa a dimensão de questões éticas a partir de questionamentos sobre a diferença de certa “natureza humana” quando comparada ao modo de ser e agir dos animais ao seu redor.

Diante do gato que me olha nu, teria eu vergonha como um animal que não tem o sentido de sua nudez? Ou, ao contrário, vergonha como um homem que guarda o sentido da nudez? Quem sou eu então? Quem é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato? (Derrida, 2002, p. 18)

É possível escapar do automatismo da vida industrial no momento em que esta entra em suspensão. É seguro dizer que os diretores, sobretudo Skolimowski, procura a tensão entre espectador e o animal quando utiliza a recorrência dos cortes em que o último olha para o primeiro. Diante da desordem, dos conflitos aos quais ambos testemunham, é ofertado uma visão há muito adormecida, desta alteridade, que contempla e faz ser

contemplada elementos de existência díspar. Retomando Berger, o questionamento ao qual Derrida chega sobre si é possível somente devido ao olhar que recebeu do animal. É a essência da “tomada de consciência” de si. Bresson, com seu método de produção minimalista, constrói uma *mise-en-scène* tão desejanste do real que não preocupa-se em capturar tais momentos de enfrentamento, que, como deve supor, é expressivamente “antinatural”.



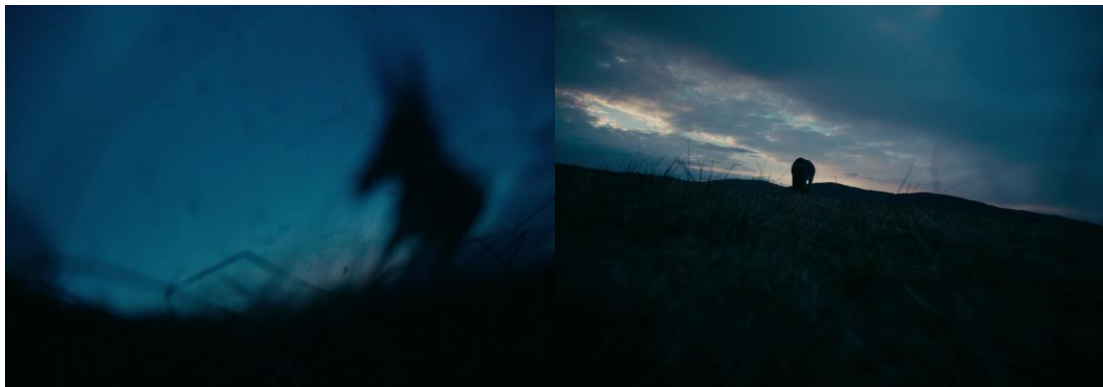
Figuras 7 e 8: Cenas extraídas do filme *EO*, de Skolimowski

A possibilidade de um instante em que a troca de olhares ocorre, provido por Skolimowski, propõe certo estranhamento ao indivíduo. O estranhamento aqui, refere-se à experiência, sobretudo estética, que Freud discorre em *Das Unheimliche*, traduzido como “inquietante” por Paulo César de Souza. O inquietante, que opera como espécie de “familiar esquecido”, isto é, como “(...) manifestação de forças que não suspeitavam existir no seu próximo, mas que sentem obscuramente mover-se em cantos remotos da sua própria personalidade” (p. 363) retoma o contato entre elementos que julgaram ser vencidos. No caso dos filmes e do restabelecimento do enfrentamento homem e animal, é justamente na falha do mundo emancipado, racionalista, que retornamos às questões primitivas: quem posso ser, em dissonância deste que me olha?

Essas questões só são possíveis quando postas no contexto, no apagamento das linhas entre a ficção e a realidade. Outros elementos fílmicos também operam para aproximar indivíduo, espectador, ser moderno, com o animal, em processos mais radicais que beiram a animalização do mesmo. Vários são os exemplos de fruição estética que

possibilitam o ponto de vista inscrito em um perfil de personagem, como Carlos Saura, em *Cría Cuervos* (1976), que filma as sequências na altura de 1,40m (um metro e quarenta centímetros), simulando a perspectiva de uma criança, ou Chloé Zhao, em *Nomadland* (2020), propondo planos extremamente abertos e distantes, simulando certa perspectiva de natureza, uma retribuição do olhar da paisagem sobre a mulher, que tenta habituar-se a ela.

Skolimowski, neste sentido, apaga as fronteiras entre homem e animal. Tanto enxergamos como o animal age, como nos é apresentado momentaneamente indícios de que o animal está passando pelo processo inverso ao do espectador, o de antropomorfização. *EO*, em linguagem cinematográfica, passa a apresentar o poder de acessar memórias, construir sentimentos - sobretudo de saudade e indignação -, enquanto quem o assiste passa a limitar-se ao olhar fragmentado imposto pela câmera, pela mudez do animal e, ainda mais, pela falta de compreensão de muitas ações humanas da narrativa em sua completude.



Figuras 9 e 10: Cenas extraídas do filme *EO*, de Skolimowski

O ser humano e o animal, ao longo da duração do longa-metragem, voltam a convergir, mesmo enquanto reconhecem as suas diferenças. Em processos mútuos de animalização e antropomorfização, o único aspecto que resguarda as suas diferenças é o olhar.

REFERÊNCIAS

A GRANDE TESTEMUNHA: Série de Eventos: MOSTRA BRESSON-MARKER. In: **Cinemateca brasileira**. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.cinemateca.org.br/exibicao/a-grande-testemunha-2/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

ARENDDT, Hannah. *A condição Humana*. Tradução: Roberto Raposo. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

BAZIN, André. "Diário de um Pároco de Aldeia" e a estilística de Robert Bresson. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?*. 3. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2021. cap. 11, p. 148-167.

BERGER, John. Why Look at Animals?. In: BERGER, John. *About Looking*. Nova York: Pantheon Books, 1980. p. 1-26.

BERLIN, Isaiah. Os românticos contidos. In: BERLIN, Isaiah. *As raízes do Romantismo*. Tradução: Isa Mara Lando. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2022. cap. 4, p. 105-136.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*: Coleção Primeiros Passos. 1. ed. Tatuapé, São Paulo: Brasiliense, 1996. 120 p. v. 9.

CIOCHETTI, Vitor Miranda; ULTRAMARI, Nicholas Yoshizato. Pensar as crises com Hannah Arendt: um exercício de pensamento sobre educação, política e pandemia. *Primeiros Escritos*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 260-271, 13 abr. 2022.

DANIEL, Kasman. The Donkey's Eyes: Jerzy Skolimowski Discusses "EO". In: *Notebook*. [S. l.], 18 nov. 2022. Disponível em: <https://mubi.com/en/notebook/posts/the-donkey-s-eyes-jerzy-skolimowski-discusses-eo>. Acesso em: 10 set. 2023.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução: Fábio Landa. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002. 92 p.

LISTE des dix meilleurs films de l'année 1966: (dessin: Alain Le Saux). *Cahiers du Cinéma*, Paris, ano 7, n. 186, 1 jan. 1967. Rubriques, p. 18-22. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n186-janvier-1967/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

Filmes referenciados

Au hasard Balthazar. Direção: Robert Bresson. Roteiro: Robert Bresson. França: Cinema Ventures, 1966. DVD (95 min).

Cría Cuervos. Direção: Carlos Saura. Roteiro: Carlos Saura. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1976. DVD (110 min).

EO. Direção: Jerzy Skolimowski. Roteiro: Jerzy Skolimowski. Polônia: Searchlight Pictures, 2022. (86 min). Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/e-o>. Acesso em: 18 ago. 2023.

NOMADLAND. Direção: Chloé Zhao. Roteiro: Chloé Zhao. Estados Unidos da América: Searchlight Pictures, 2020. DVD (108 min).