

LES ANGES DU PÉCHÉ / 1944

um filme de Robert Bresson

Realização: Robert Bresson / **Argumento:** Padre Leopold Brückberger e Jean Giraudoux, baseado numa ideia de Robert Bresson / **Diálogos:** Jean Giraudoux / **Fotografia:** Philippe Agostini / **Direção Artística e Décors:** René Renoux / **Música:** Jean-Jacques Grünenwald, cantada por Irène Joachim / **Som:** René Louge / **Montagem:** Yvonne Martin / **Interpretação:** Renée Faure (Anne-Marie), Jany Holt (Thérèse), Sylvie (Madre Superiora), Mila Parély (Madeleine), Marie-Hélène Dasté (Madre S. João), Silvia Monfort (Agnès), Paula Dehelly (Madre S. Domingos), Yolanda Laffon (mãe de Anne-Marie), Louis Seigner (director da prisão), etc.

Produção: Roland Tual para SYNOPSIS / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 91 minutos / **Estreia Mundial:** 23 de Junho de 1944 / Inédito comercialmente em Portugal. Apresentado, pela primeira vez em Portugal, na Fundação Calouste Gulbenkian, integrado no Ciclo Bresson, em Abril de 1978.

Aviso: A cópia que vamos exibir apresenta quebras momentâneas de som na penúltima bobine. Pelo facto, apresentamos as nossas desculpas.

LES ANGES DU PÉCHÉ é apresentado com **CEUX DU MAQUIS**, de realizador não identificado ("folha" distribuída em separado).

A ideia de **Les Anges du Péché** - primeira longa-metragem de Robert Bresson - foi do Padre Brückberger, muito interessado na experiência religiosa da comunidade de freiras dominicanas da Betânia (em França) que se dedicava à reabilitação de prisioneiras de delito comum. Em Janeiro de 1940, Brückberger viu um filme sobre o Exército de Salvação (**Les Visiteurs du Ciel**) e considerou que a experiência de Betânia era um tema *"tão rico como aquele"*. A guerra não o deixou prosseguir o projecto, que retomou no ano seguinte, quando encontrou em Paris Bresson, que acabava de sair duma prisão alemã. Brückberger escreveu *"(Bresson) tinha recebido uma encomenda da Pathé, mas não tinha assunto. Ou, melhor, todos os assuntos que propusera haviam sido recusados. Eu tinha um assunto. Decidimos trabalhar em conjunto. Bresson não conhecia nada da vida religiosa, ignorava até a existência da Congregação da Betânia, mas depressa se entusiasmou. Escrevemos juntos o argumento, que nas suas grandes linhas se manteve até à completa realização do filme. Depois de ler esse argumento, Giraudoux aceitou escrever os diálogos"*.

A obra foi filmada em 1943, durante a Ocupação, quase sempre de noite e em circunstâncias extremamente difíceis. Bresson quis chamar-lhe **Betania** e, depois, **L'Échange**, mas os produtores acabaram por impor o título actual. Estreou-se em 1944, ainda antes da Libertação.

A 70 anos de distância da estreia, fácil é reconhecer hoje que esta primeira obra tem já - e de forma inconfundível - o estilo e a marca de Bresson. Há, evidentemente, elementos que a obra futura depuraria consideravelmente: a fotografia (assinada por um dos grandes operadores franceses dos anos 40 e 50: Philippe Agostini) é, por vezes, demasiado esteticizante, tentando recriar Philippe de Champagne; a música de Grünenwald (o elemento do filme que mais envelheceu) está longe de outras partituras futuras utilizadas por Bresson; a construção do argumento segue, ainda, moldes que se podem considerar tradicionais, por comparação com tratamentos ulteriores de Bresson.

Mas estas reservas, só possíveis pela comparação com a obra posterior, nada tiram à admirável força e rigor deste filme, que, independentemente de todo o resto, é já, em si, uma obra-prima. O

"universo de Robert Bresson" é-nos totalmente presente em **Les Anges du Péché** e o filme é um caso à parte que, como sempre aconteceu com Bresson, nada tem que ver com o cinema contemporâneo desta obra.

Sublinho apenas:

- a) "A penetração no desconhecido", segundo os próprios termos de Bresson, através de "*uma realidade que é bem aquela em que vivemos*" (Godard). Com uma "história" que se podia prestar ao pior, Bresson consegue, através de meios exteriores, dar o que impropriamente se pode chamar "uma interioridade". E coloca-nos no centro do seu tema (a predestinação, e a Graça) através da comunicação (que um católico pode interpretar em termos de "Comunicação dos Santos") de várias pessoas umas com as outras. Tem-se sublinhado (e justamente) a ligação Anne-Marie/Thérèse ("*transfusão de almas*", houve quem lhe chamasse), mas a comunicação não atinge só as duas. Passa pelos pólos opostos, representados pela Madre Superiora e pela Madre S. João (com o gato) e pela personagem de Agnès, com a qual tudo começa e que entra no convento ao mesmo tempo do que Anne-Marie. A ligação entre Agnès e Anne-Marie (muito mais discreta do que a que desta com Thérèse) é uma das surpresas deste filme, em que tudo se articula, e se interpenetra.

Ao mesmo tempo, tudo se mantém na ordem do inexplicável. Não há acasos - tudo na vida é um sinal. É exactamente essa a frase (de Pascal) que cabe a Agnès, na inadjectivável sequência em que as freiras escolhem (ao acaso) o lema que lhes servirá. Se ouvires a palavra pela qual Deus te liga a um outro ser, não ouças as outras, e a frase que cabe a Anne-Marie (frase de Santa Catarina de Sena) dá a chave àquela para a sua ligação com Thérèse. Ligação que atinge o clímax na sequência favorita de Buñuel (a do beijo dos pés) e no grande plano final das algemas.

- b) A permanente mobilidade da câmara, quase imperceptivelmente revelada. Só alguma atenção mostrará que a câmara quase nunca pára, de tal modo a noção de lentidão e de paragem se nos impõem. É uma constante estilística de Bresson, que interrogado, uma vez, sobre o motivo dessa "ocultação" disse: "*Não se trata de um olhar que se move, mas de uma visão*". Simultaneamente, o sistemático emprego do campo/contra-campo (em perfeita adequação à sistemática permuta) e o excepcional trabalho de montagem, com um admirável uso de *raccords* (repare-se por exemplo no que liga as grades aos batentes da porta no início do filme, quando do rapto de Agnès).
- c) O uso, à altura do melhor de Bresson, da iluminação e da banda sonora. A mais extraordinária ilustração é a da sequência em que Thérèse mata o amante, com a sombra, a luz da porta que se abre, o "*bonjour*" e os tiros, numa das mais surpreendentes elipses de que o cinema conserva memória. Mas repare-se também na sombra de Cristo na sequência da "correção fraterna", no tratamento da banda sonora, quando da "entrada" de Thérèse, nos ruídos dos carros, das omnipresentes portas a abrir e a fechar, ou na valorização do elemento água (a lavandaria, a chuva, etc.). Repare-se ainda nos ruídos polícias-ofício, na sequência da morte de Anne-Marie. E estamos apenas a indicar alguns momentos supremos de uma adequada ligação sempre perfeita.
- d) O tema do *complot*, sempre em filigrana na obra de Bresson e patente desde as sequências iniciais. Tema que é correlativo ao do Jogo ("*Le jeu qui se joue entre elles*") e se vai reforçando em incidência e ambiguidade.

"Jeu" em francês refere-se também à representação. Contra todas as teorias futuras de Bresson (sistemática recusa de actores profissionais, concepção de actor como "modelo") entra aqui, em peso, a *Comédie-Française*. E que palavras encontrar para esse "jeu" de actrizes com o "jeu" de Bresson? Serão mesmo modelos? Ou por serem actrizes não passa nelas o mesmo vazio (e o mesmo cheio) de todos os futuros personagens de Bresson? **Les Anges du Péché** confirma as teorias do autor sobre o actor, ou confirma o actor sobre o autor?

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico