

## ***Pickpocket* de Robert Bresson: niilismo, amor e redenção**

Maria do Rosário Lupi Bello<sup>1</sup>; Suzie Marra<sup>2</sup>

Robert Bresson (1901-1999) é um cineasta que dispensa apresentações. Em cinco décadas de produções cinematográficas, da primeira até parte da segunda metade do século xx, dentre muitas das suas criações cinematográficas também transformou palavras em imagens levando a página ao ecrã (como foi, em 1951, o caso de *Diário de um Pároco da Aldeia*, adaptado do romance de Georges Bernanos). Obteve reconhecimento e notoriedade também pelo movimento inverso, quando a sua câmara de cinematógrafo ganhava atenção e palavra através da caneta da cinefilia crítica. Conforme observou Jan Baetens (2020) no artigo *Un critique modèle*: «Um filme ficava incompleto enquanto não encontrava a sua contrapartida em forma de texto.» Basta lembrar as páginas de *Les Cahiers du Cinéma*, nas quais a orbe da crítica cinéfila apresentava as suas considerações sobre o assunto, fazendo por vezes que nesse espaço os seus escritos analíticos rivalizassem «com a obra filmica em ritmo, precisão, exatidão», como afirma Baetens.

*Pickpocket* (1959) foi considerado um dos melhores filmes de Bresson e, claro, mobilizou a crítica nos *Cahiers*. No número 416 de fevereiro de 1989 Benoît Jacquot (Sémolué, 2011: 93) diria: «Esse filme concentra melhor que qualquer outro tudo o que se pode agrupar sob o nome de Bresson.» Esta específica criação de Bresson não resultou da passagem da página ao ecrã, mas trata-se certamente de uma produção marcadamente bressoniana. *O Carteirista*, ou *O Batedor de Carteirias* – como é traduzido em português do Brasil – manteve-se no âmago do seu interesse, ou seja, dentro do espírito, da temática e do drama humanos» olhados pela perspectiva da tradição judaico-cristã.

---

<sup>1</sup> CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa; UAb – Universidade Aberta

<sup>2</sup> CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa.

«Um mesmo assunto muda de acordo com as imagens e os sons. Os temas religiosos recebem das imagens e dos sons a sua dignidade e elevação», assim entendia e anotou Bresson nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo* (2003: 85). O cristianismo, tal como é assinalado por muitos analistas ou observadores, aparece como questão estrutural no conjunto da obra de Bresson e, de facto, não se pode negar a proeminente centralidade do assunto no cinema que leva a sua assinatura.

Em *Pickpocket*, Robert Bresson mostra – por meio de um diário escrito por Michel, personagem central da trama –, a saga de um homem que parte de uma visão própria do mundo espreitada pelo vazio. Mediante a sua trajetória de vida, ligada ao crime, enquanto carteirista/batedor de carteiras, Michel vem a encontrar no amor de Jeanne – personagem que atua sob um carácter antagónico ao seu, significativamente marcada pela Graça e mesmo por uma imagem de santidade – a sua própria redenção.

Em ritmo sequencial, o filme é desenvolvido sob três aspetos marcantes: niilismo, amor e redenção. De início, percebe-se que Michel assimila, ou converte em substância própria, um pressuposto abandono cósmico que o habita, tendo em vista a sua incapacidade de atribuir um sentido existencial à própria vida. Esse olhar «pessimista» sobre o ser humano, figurado na falta, na impotência ou na inoperância para lidar com as próprias fraquezas, protagonizado por Michel, evidencia o ponto de partida e a intenção do cineasta de projetar de forma mais aguda uma perspetiva que tem sido considerada próxima do pensamento teológico jansenista, o qual sublinha a total dependência do ser humano em relação à intervenção divina da Graça, dada a profunda insuficiência da natureza humana para se realizar. Bresson vai trabalhar a partir da personagem de Michel enquanto ser humano constituído, por um lado, por essa consciência crítica que admite que o homem não é um ser passível de conseguir superar as suas fraquezas por si só, e, por outro, pela noção da própria teologia cristã, que, embora considerando que o distanciamento ou a aproximação do homem em relação a Deus não é fruto direto da ação e da capacidade humanas, apela à necessidade da resposta por parte do homem: «Deveis santificar-vos e permanecer santos porque Eu sou santo.» Assim, como lembra Hans Urs von Balthasar, «quem se conservar pessoalmente próximo de Deus é também chamado pessoalmente de “santo”» (Balthasar; Giussani, 2019: 39). Dessa forma, o cineasta pretende «respeitar a natureza do homem sem a querer mais palpável do que ela é» (Bresson, 2003: 20), ou seja,

sem suprimir a complexidade do homem, evidenciada nas suas obscuridades e contradições e no drama da sua liberdade perante a iniciativa de Deus.

Por meio de um estilo de grande contenção e simplicidade, que coloca o espectador não diante da *performance* de um ator mas sim perante a presença de um ser humano real, com o seu mistério e as suas dramáticas decisões quotidianas, Bresson mostra o processo por que passa um homem que rouba e que se esforça por fazer o melhor na sua «arte». Por certo, a marcante caracterização das personagens dos filmes bressonianos (a que o próprio gostava de chamar «modelos», por preferir, à representação, a pura «presença») faz lembrar a chamada idade «interior» do cinema, que «não começava apenas nas salas escuras, mas, também nas almas» conforme comenta o abade francês Charles Möeller (1912-1986) no seu livro *Literatura do século XX e Cristianismo*. A memória que Moeller traz à tona para nos lembrar o aspeto «interior» que o cinema captura(va) – referindo-se particularmente ao início da década de 1950 – parece dialogar com o conceito de «desdobramento cultural da oração», segundo Phillipe Sellier (2019).

As palavras iniciais do filme resumem a sua história: «O pesadelo de um homem levado pela sua fraqueza». É desta forma que Bresson expõe o problema do niilismo visto enquanto forma de aparente (auto)domínio, de modo a mostrar a consequência paradoxal da fragilidade, ou seja, da posição humana assente na própria força. Os seus atos têm lugar num mundo que se lhe oferece como vazio de sentido e sem um valor transcendente, razão pela qual não existe qualquer sentimento de culpa. A sua batalha consiste no esforço por uma progressiva descoberta acerca das suas próprias capacidades: «Será que tinha a audácia necessária?», «eu tinha de descobrir», afirma Michel a si mesmo, à medida que se esforça por melhorar as suas técnicas de roubo, considerando fazer parte do número de seres humanos que, pela sua superioridade, se encontram acima da própria lei. Os momentos de encontro com o inspetor de polícia que o persegue – e que remetem, como tem sido frequentemente sublinhado, para o tratamento da mesma questão no núcleo temático do romance de Dostoiévsky *Crime e Castigo* (1866) – evidenciam que Michel não carrega quaisquer sinais de consciência pesada ou de remorso. Mas é talvez o Ivan de *Os Irmãos Karamazov* (1881) quem de forma mais completa sintetiza a posição existencial do próprio Michel, bem como as implicações culturais dessa posição ao longo da História, através da célebre frase «Se Deus não existe, tudo é lícito» – como bem lembra o filósofo Costantino Esposito, no seu

recente ensaio «O niilismo em nosso tempo». Nesse texto, Esposito sublinha que «Setenta anos mais tarde, Albert Camus (em *L'homme révolté*, 1951) comenta essa sentença com uma observação que também se tornaria célebre: «Com aquele “tudo é lícito” começa a história do niilismo contemporâneo.»

Não deixa, contudo, de ser evidente que, à medida que o filme avança, ao começar a vislumbrar o amor de Jeanne, Michel desloca-se para uma atmosfera de crescente desconforto, de ansiedade e, por vezes, de medo – perceptível no estranhamento em relação a si mesmo, dada a simultânea vontade de superar o vício e a paradoxal inoperância volitiva e prática de o conseguir efetivamente – indicativos de que Michel não é, na realidade, um homem livre. «Pois o que faço não é o bem que desejo mas o mal que não quero fazer»: essa é a fórmula sintética de São Paulo para descrever a paradoxal e misteriosa experiência que atinge o centro da liberdade do ser humano, deixando-o desconcertado e perplexo diante da desproporção entre a própria incapacidade e a infinitude do desejo, evidência de uma dependência estrutural do humano (limitado e pecador) em relação ao mistério (ilimitado e perfeito, santo).

Por outro lado, essa ansiedade de Michel em relação à necessidade de «descobrir» revela um coração que não deixa de esperar alguma coisa, ainda que não se dê plenamente conta disso. Para Bresson este era um conceito decisivo, que a arte deve suscitar e plasmar: «Provocar o inesperado. Esperá-lo» (2003: 87). A ele contrapõe o cineasta, citando Corot, a ilusão de uma «procura» que esteja centrada na própria capacidade de estabelecer um caminho: «Não é preciso procurar, é preciso esperar» (2003: 67). O objetivo do seu trabalho artístico evidenciava esta pobreza, este desejo de chegar a uma «simplicidade-resultado» (em vez de uma «simplicidade-ponto de partida»), apesar da incompreensão de muitos, que a tomavam por «pouca invenção».

Michel pergunta a Jeanne se algum dia «seremos julgados», ao que Jeanne responde afirmativamente. Michel contrapõe: «Mas através de que código? É absurdo!». A exclamação remete-nos novamente para Camus e para a noção de niilismo que se configura na sua obra, apoiada na intuição ou disposição fundamental do autor em discutir o sentimento de absurdo – processado entre o desejo do homem em ter certezas do mundo e o fator contingencial que a vida apresenta. Camus escreve em *O Avesso e o Direito* que o «homem é lançado sobre a terra cujo esplendor e cuja luz lhe falam sem tréguas de um Deus que não existe». O absurdo exclamado por Michel tem a subtileza do estilo bressoniano, o qual – diferentemente da intenção de um realizador

como Luchino Visconti em *Lo Straniero*, de 1967 – pretende tornar evidente essa percepção por parte do protagonista enquanto homem destituído de uma referência interna, o que o leva a sentir-se como ser distante daquilo que o faz existir. Nesse momento Michel apresenta-se como alguém desprovido de ânimo vital, sem um impulso próprio que lhe conceda forças para ultrapassar os seus limites ou mesmo para aspirar ao transcendente.

Será, pois, Jeanne a levantar a hipótese do sentido: «talvez tudo tenha uma razão», o que, provavelmente, o padre Charles Moeller (1952) completaria, observando que o «desenrolar apocalíptico do século xx ensinou-nos que os caminhos do Senhor não são os nossos». Mas Michel indigna-se com a afirmação de Jeanne: é chocante para ele que ela «aceite» a condição da sua existência, pobre e sofredora. Como afirma Von Balthasar, «a lei do mundo é a recusa» e Michel encontra-se do lado da recusa, na afirmação de um «nada» como contraponto à hipótese de que exista «alguma coisa». É perante o horror desta posição de negação e da confissão de Michel acerca do seu próprio crime que Jeanne sente compaixão, abraçando Michel num gesto de misericórdia – clara alusão à compaixão de Deus e ao sacrifício de Jesus Cristo por nós, conforme a convicção cristã. Na resposta de Michel ao abraço de Jeanne encontram-se os primeiros sinais de um progressivo despertar do protagonista: «Aquele minuto deixou-me uma recordação inesquecível», diz o protagonista – referendando o vestígio de Deus no gesto gratuito e «desproporcionado» de Jeanne, marca do Deus-amor.

Tal é o trajeto pelo qual Bresson guia Michel ao momento da mudança radical, da «conversão», do movimento para dentro da verdade de si mesmo («verter-se com»), por influxo de um acontecimento «exterior» que o leva à redenção, à mudança de si mesmo. O amor de Jeanne por Michel, essencial para que este consiga superar as suas fraquezas, irrompe na vida do carteirista enquanto *inopinatum eventum*, como diria Boécio, «acontecimento» inesperado e gratuito, dádiva imerecida que ilumina retrospectivamente, de forma simultaneamente misteriosa e positiva, a sua história pessoal: «*Oh Jeanne, pour aller jusque'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre!*» («Oh Jeanne, para chegar até ti, que estranho caminho tive de percorrer!»). Conforme observa Sémolué, Bresson dizia ser *Pickpocket* um filme que desejava deixar evidente o facto de nem sempre os caminhos que tomamos nos fazerem chegar a algum destino previsto ou preconcebido. Essa perspectiva acerca da interferência do mistério do acaso, que perpassa a vida humana, sublinhada por Bresson, é

a lição fundamental da tragédia grega, como se vê, por exemplo, no texto final da peça *Medeia* de Eurípides: «O esperado não se realiza, e ao inesperado a divindade abre passagem» (Sémolué, 2011: 338).

É significativo, também, que tal epifania tenha lugar quando Michel já foi, finalmente, apanhado pela Polícia e se encontra na prisão, ou seja, quando o lugar físico da existência de Michel inverte a sua relação com o lugar moral: enquanto «livre» no mundo, sentia-se prisioneiro; uma vez «preso» pelas leis do mundo, descobre-se «escolhido» e livre, capaz, pela primeira vez, de responder em nome próprio ao dom recebido. Como lembra Hans Urs von Balthasar, «a base para a eleição é o profundíssimo e livre amor de Deus, a sua graça. Esta exige como resposta o amor livre do eleito, porque o amor só pode ser pago com o amor» (Balthasar; Giussani, 2019: 39).

Nessa cena final passada na prisão chamam a atenção, tal como acontece ao longo de todo o filme, as sequências das mãos em ação filmadas por Bresson, representando uma «inteligência das mãos», como ele mesmo afirmou em entrevista (Sémolué, 2011). Desde o início essa intenção apresenta-se em diversas passagens: nas mãos que escrevem o diário; nas que tiram notas de dinheiro de dentro de uma bolsa; nas mãos que, ganhando perícia, retiram e roubam. O «punho que golpeia a mesa parece querer impor silêncio à metafísica» escreve Paul Valéry (Tavares, 2021: 419). Mas as mãos de Michel que furtam um passageiro são as mesmas que, de forma significativa e significativa, veremos entrelaçar-se, no final, com as de Jeanne. Assim, a apreensão dessa «inteligência das mãos» também designa a progressão sequencial do niilismo até à percepção do amor, revelando a passagem da pura habilidade, do competente e aparentemente belo *ballet* que as mãos efetuam quando retiram, roubam, afirmam e «dominam» – em vez de abrir-se, perguntando, trabalhando e oferecendo –, até ao momento final, quando as mãos de Michel se encontram com as de Jeanne, na antecipação de uma promessa de dom e de entrega, selada pelo beijo. Afinal, «um homem distingue-se de outro homem pelas mãos, pelo que fazem as mãos, pelas decisões que as mãos tomam» (Tavares, 2021).

Tal é a relação da ação das mãos com o pensamento, como se a «ação da mão fosse por si só já uma forma de pensar» (Tavares, 2021: 415). Em Pascal encontramos a conceção de um homem *figmentum malum*, pois o homem tem uma «mão de obra que não é fidedigna». O homem pode, na verdade, condicionar os seus pensamentos e ações aos próprios desejos e

pensamentos, «roubando» as ações da sua existência a uma ordem transcendente, que não lhe pertence, e adotando, pelo contrário, as normas que julga serem suas e que desesperadamente acredita serem livremente escolhidas. «Assim como há uma grandeza além das possibilidades humanas, há uma miséria aquém das possibilidades humanas», disse o mesmo Pascal. Dada essa «miserabilidade humana», o ser humano vive a experiência de uma radical necessidade de salvação. Neste sentido, a personagem de Michel em *Pickpocket* representa, dado o seu percurso de vida, o plano dramático, ou mesmo trágico, da existência, uma «espécie de parábola da condição humana» (Sémolué, 2011: 339).

No início do filme a mão de Michel escreve, visivelmente, ao meio da página, as frases que uma voz anuncia em simultâneo: «Eu sei que normalmente os que fizeram essas coisas se calam ou os que falam delas não as fizeram. Entretanto eu fi-las» – o gesto de Michel é de desafio, espécie de antitestemunho: relata o que, no fundo, sabe que não deveria ter feito, mas, ao contrário de Santo Agostinho, a sua «confissão» não tem como motivo o arrependimento nem como propósito a mudança de vida. Michel parece não crer na hipótese de que é o próprio Deus o autor da redenção, e que Ele «remove os obstáculos que existiam entre Deus e nós»<sup>3</sup>, assim oferecendo a possibilidade de participação na vida divina. «A redenção diz respeito a Deus antes de dizer respeito a nós»<sup>4</sup> e é por ser assim que pode realmente significar libertação.

Porém, a iniciativa divina, que precede a ação humana, não dispensa o livre arbítrio do homem: o primeiro gesto de Michel nesse sentido, a sua primeira forma de «aceitação», de abertura à Graça, é o pedido a Jeanne, que o visita na prisão, para que fique com ele. Por outro lado, o ser humano redimido adquire capacidade de juízo sobre a sua própria existência. Ao ser tocado pelo amor de Jeanne, Michel classifica o seu caminho como «estranho» (*drôle*): torna-se capaz de compreender simultaneamente a irrazoabilidade das suas ações anteriores, movidas por uma visão niilista da existência, mas também o seu misterioso valor, porque fizeram parte de um percurso redentor. «Feliz culpa, que tal redentor mereceu», canta-se no momento especialíssimo da Quaresma, antecedendo a Páscoa. Tudo – até o pecado, «*etiam peccata!*»,

---

<sup>3</sup> Cf. «Algumas questões sobre a teologia da redenção». Comissão Teológica Internacional, 1995. [https://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/cti\\_documents/rc\\_cti\\_1995\\_teo-logia-redenzione\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1995_teo-logia-redenzione_it.html)

<sup>4</sup> Idem; *ibidem*.

como anunciava Claudel em *Le Soulier de Satin* – ganha uma perspectiva nova e libertadora, carregada de afetividade. Assim, o beijo de Michel a Jeanne é a sua primeira atitude de «submissão» amorosa, de relação verdadeiramente afetiva, de resposta afirmativa e livre.

Um aspeto importante que marca simbolicamente esse movimento de abertura e receção de Michel ao amor redentor dá-se através da mudança do tratamento entre ele e Jeanne – paulatinamente passam de um tratamento formal, que vai do *vous*, em francês, para a informalidade do *tu*. «Alguma coisa iluminou o seu semblante» diz a voz *off* na conversa final entre Michel e Jeanne. A noção de que o pecador não vê a luz, como aponta Hans Urs von Balthasar, assinala que o amor vem de Deus. E a Graça redentora para Michel, em *Pickpocket*, por meio da sua trajetória, é a do amor, a de um amor recebido inesperadamente e sem «mérito» mas finalmente acolhido por aquilo que é. «O amor é Graça, a Graça é o amor. Amar é a Graça!» (Balthasar, 1994: 20).

## Referências bibliográficas

- BAETENS, Jan (2020). «Un critique modèle», in *Du côté des auteurs: Les impressions Nouvelles*, 6 de agosto. Disponível em <https://lesimpressionsnouvelles.com/un-critique-modele/>
- BALTHASAR, Hans Urs von (1964). *El cristiano y La angustia*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- BALTHASAR, Hans Urs von (1994). *Estados de vida del cristiano*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- BALTHASAR, Hans Urs von; GIUSSANI, Luigi (2019). *O Compromisso do Cristão no Mundo*. Lisboa: Paulinas Editora.
- BÍBLIA SAGRADA. NOVO TESTAMENTO (2017). Tradução do grego, apresentação e notas, Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRESSON, Robert (2003). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Tradução e Pós-fácio de Pedro Mexia. Com uma breve nota sobre Bresson por Carlos M. Couto S. C. Porto: Elementos Sudoeste.
- COMISSÃO TEOLÓGICA INTERNACIONAL (1995). *Algumas questões sobre a Teologia da Redenção*. Disponível em [https://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/cti\\_documents/rc\\_cti\\_1995\\_tologia-redenzione\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1995_tologia-redenzione_it.html)
- MALCOLM, Derek (1999). «Robert Bresson: *Pickpocket*», in *The Guardian*, 19 de agosto. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/1999/aug/19/4>

## **Pickpocket de Robert Bresson: niilismo, amor e redenção**

- MARIE, Michel (2016). «*Pickpocket* (1959) – Robert Bresson», in *Les Fiches Cinéma*. Paris: Encyclopaedia Universalis France.
- MOELLER, Charles (1958). *Literatura do século XX e cristianismo: O silêncio de Deus*. Trad. Augusto Sousa e Antônio Soares Amora. São Paulo, Brasil: Editora Flamboyant.
- SÉMOLUÉ, Jean (2011). *Bresson ou o Ato Puro das Metamorfoses*. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações.
- SELLIER, Philippe (2010). *Port-Royal et la littérature. Pascal*. Deuxième édition, augmentée de douze études. Paris: Honoré Champion.
- SELLIER, Philippe (2019). *Port-Royal et la littérature (Tome III): De Cassien à Pascal*. Collection Lumière Classique. Paris: Honoré Champion.
- TAVARES, M. G. (2021). *Atlas do corpo e da imagem: teoria, fragmentos e imagens*. São Paulo: Editora Dublinense.
- TAVARES, M. G. (2020). *Atlas do corpo e da imagem: teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Relógio D'Água.

## **Filmografia**

- BRESSON, Robert (1959). *Pickpocket*, pb; 72 mn. França.