

O olhar antes do cinema

Ricardo Costa

Índice

1 Introdução	1
2 Dois modos de ver	1
3 Modo de eu olhar pela câmara	3
4 O que se vê	4
5 Como se estivesse no lugar da câmara	5
6 A câmara entre a matéria e o espírito	6

1 Introdução

Este artigo foi publicado no *Jornal da Educação*, em Junho de 1982 e ilustra duas coisas: um certo entendimento teórico do filme documentário e a metodologia subjacente aos filmes que nos foi possível fazer, numa época em que Portugal se abriu à visão, na maior parte dos casos, deslumbrada e amarga, de alguns cineastas.

Deixou de se fazer filmes desses, ao mesmo tempo que, pouco a pouco, o país que deu origem a essas imagens se extinguiu. Extinguia-se esse país e extinguiram-se os filmes - precários, à imagem do país, porque eram pobres como ele. Pobres neste sentido: feitos com poucos meios, na proporção da precariedade que fez com que aquilo que foi filmado pouco a pouco se extinguisse. Resta-nos o orgulho de terem ficado certas imagens, que não voltaram a ser vistas. Este desenlace, estes caprichos da história envolvem, é claro, um drama e responsabilidades que hoje ainda não foi possível precisar e que

têm como origem não unicamente situações incontroladas mas responsabilidades de pessoas que ajudaram a conduzir as coisas nesse sentido.

É certo que todo o progresso tem custos e acarreta tragédias, mas a este ponto... Sabemos mais ou menos o que ele trouxe, sabemos que aldeias perdidas foram ligadas ao mundo, modernizadas, mas a que preço... Sabemos do vazio trágico em que foram deixados certos lugares e certas coisas que o progresso, feito dessa maneira, aniquilou. Ficamos também a saber que nada substituiu realidades admiráveis que foram extintas. É isto que dói, que merece reflexão, mas que nem lamento justifica, porque só nos resta o futuro: que entrevemos mal, porque hoje, de entre os responsáveis que temos, há quem tudo faça para que do presente (ou do futuro) nada seja visto daquilo que não lhes interessa... nem no cinema. Mesmo que isso possa ser belo, comovente, como certas das pessoas, das paisagens, da tal precária riqueza do que foi extinto. Não é nostalgia, não!

RC - 21/7/97

2 Dois modos de ver

Um dia, depois de ter assistido a uma das primeiras representações do "cinematógrafo", o director do Teatro Robert Houdin, George Méliès, pediu a Antoine Lumière que

lhe vendesse um dos seus aparelhos. O pai dos inventores - Auguste e Louis - recusou: tratava-se de um invento de interesse científico, sem carácter comercial, que não tinha qualquer interesse para o prestigitador.

Méliès construiu o seu próprio aparelho, baseando-se no invento dos irmãos Lumière, e passou a utilizá-lo para fins que desvirtuavam inteiramente a intenção inicial dos inventores. Até 1914 Méliès realiza centenas de filmes cuja eficácia se fundamenta na ilusão e fantasia, cria imagens alucinantes e chega a fabricar actualidades trucadas. Constrói hábil e cuidadosamente cenários que lhe permitem criar no filme a ilusão da realidade.

A partir de então, com Méliès, o cinema invadiu o mundo, reproduzindo-se numa onda crescente, tornando-se a arte mais perfeita da verosimilhança. Inicialmente espectáculo de feira, por excelência, o cinema pouco a pouco foi conquistando um estatuto nobre que, em definitivo, o impôs como arte nova e, de facto, sem razão para incrédulos, a sétima. Com técnicas cada vez mais apuradas em todos os aspectos da produção, o cinema aperfeiçoou até um grau admirável essa sua primordial capacidade de criar a ilusão do real.

Mas já nos primórdios, a contestação original de Antoine Lumière, perante a pretensão "indigna" de Méliès, foi reassumida como questão de princípio e prática por homens que quiseram, como os irmãos Lumière, usar o cinematógrafo como meio de reproduzir o real com rigor "científico", menos como processo ideal de fabricar **verosimilhança** do que como meio transparente, como instrumento subtil e eficaz de produzir **verdade**.

Consciente de que o cinema é uma má-

quina de refazer a vida, Louis Feuillade revolta-se contra o espectáculo de feira em que o tinham feito degenerar, procura superar o artificialismo do *Film d' Art*, opção de elites, e decide insuflar no cinema um banho de real. Esta decisão justifica a existência de um manifesto vigoroso, de sólidas convicções: "De même que dans *Le Film Esthétique* nous sommes arrivés à produire une impression de pure beauté que ne font oublier ni les exhibitions à grand spectacle, ni les cavalcades de la Mi-Carême que d'aucuns présentent à la clientèle comme le dernier mot du grand art, de même, nous sommes arrivés dans les scènes de *La Vie Telle qu'elle est* à donner une impression de vérité inconnue jusqu'à ce jour".

Com Dziga Vertov essa intenção consolida-se a partir de pressupostos de uma filosofia da história, da prática que o cineasta deduz a partir dela: o *Kinopravda*, o cinema-verdade, o cinema do olhar. Decifração documental do mundo visível, todas as suas produções são feitas "fora do estúdio, sem actores, sem décors, sem representação".

Esta necessidade de radicalizar o cinema, de o remeter à sua origem, à sua essência, à sua primordial intenção - o registo animado do real - fundaria de facto uma tradição de renovadas práticas experimentais, como se se tratasse de sucessivas variações à volta do mesmo tema.

"Documentário", "cinema-verdade", "cinema-do-olhar", "candid camera", "living camera", "cinema directo" são expressões que traduzem, de uma forma mais lata ou mais ou menos técnica, a intenção que determinou o invento dos irmãos Lumière. O real que a câmara regista ora é sinónimo de autenticidade, entendida como atitude

moral e não como pura situação naturalista - Flaherty que, no filme *Louisiana Story*, escolheu dois actores do povo para fazerem de pai e filho numa história autêntica -, ora é de facto uma situação natural que a câmara deve registar e respeitar como um olho neutro - Richard Leacock, que entende que esse pôr a nu a realidade é imprescindível para fazer o público pensar, visto que o outro cinema só contribui para cada vez mais construirmos uma imagem da sociedade que é ficção - ora é sinónimo de matéria, parte integrante do mundo físico, pelo que "o realizador do filme documentário não pode mentir, não pode deixar de ser verdadeiro. A matéria não admite traição (...) - Joris Ivens que filmou, na construção de um dique, o mar da perspectiva da terra, a terra da perspectiva do mar e os dois da perspectiva da máquina que constrói o dique - ora é sinónimo da vida do homem no seu estado cru - Pierre Perrault, que admite no entanto a possibilidade de a câmara poder participar na acção filmada para a tornar mais clara - ora é expressão de uma situação de algum modo mitificada que importa ser vista de uma perspectiva realista - Jean Rouch, que entende que a câmara deve não só participar na acção como pode tornar-se actor importante ou até mesmo insuspeito protagonista dessa acção -, ora é resultado de outras outras bizarras ou notáveis convicções cinematograficamente exercidas por esse mundo fora (e muitas delas ignoradas) procurando todas exercer na prática a pretensão visionária dos irmãos Lumière, identificando-se elas todas com o radicalismo (o puritanismo) do seu pai ao recusar a venda do cinematógrafo para exhibições de feira.

3 Modo de eu olhar pela câmara

Mas quem não é sensível à magia de um tal invento? Quem não se deixou ao menos uma vez tocar pelos sortilégios desse espectáculo de feira, quem não foi surpreendido pelo registo de coisas que nunca veria se não fosse por interposição desse *medium* espantoso entre os seus olhos e o que viu, quem nunca sentiu uma vez só o insensato desejo de brincar com o invento, como outrora Lumière ou Méliès?

Como muitos dos lunáticos ou curiosos que se meteram nisso, eu próprio me tornei obstinado e comecei a levar a sério esse desejo. Aprendi umas coisas sobre o assunto. Com um pouco de técnica e intuição meti a câmara à cara, carreguei no botão. E não foi possível voltar atrás. Inúmeras e insuspeitas situações começaram a apresentar-se a meus olhos, situações que me teriam passado despercebidas se não tivesse resolvido olhar o mundo através do olhar *reflex* da câmara. Fiz opções radicais na vida e, com a prática, elaborei, entre outros princípios, um método de registo que tenho procurado aperfeiçoar.

As coisas passam-se assim:

1) Por assim dizer já com a câmara nos olhos - determinado um tema ou situação a filmar - procede-se a uma investigação, tradicionalmente designada como "rèpérage", em que se estabelece um primeiro confronto com a matéria bruta.

2) Compreendidas as situações observadas, ou se estabelece um plano de registo mais ou menos cuidado¹, ou se funda uma

¹Esta necessidade tem sido assumida de várias formas na prática do filme documentário. Dziga Vertov, para alguns filmes, chegou a elaborar, antes de filmar, um guia de rodagem que era simultaneamente já um guia de montagem com subtítulos.

ideia geral directriz que condicionará toda a actividade de filmagem, deixando uma ampla margem de previsões para o imprevisto.

3) Procede-se então à filmagem, onde se cumprem estas condições:

- aproveitamento das situações que correspondam ao plano ou ideia geral que se estabeleceu

- articulação dessas situações a outras situações motivadas, encenadas com personagens reais que são actores conscientes representando a sua própria vida², situações dirigidas em função de necessidades que a acção possa impor ao próprio acto de filmar

- manipulação dessas situações tidas como necessárias em vários graus: é possível ficcioná-las inteiramente com os personagens reais nos seus papéis reais, ao ponto, por exemplo, de se estabelecer ou criar uma situação totalmente fictícia como é característica do cinema de ficção pura - elaborar pequenos diálogos ou monólogos para serem debitados em situações reais ou adaptadas na própria realidade, como coisas realmente possíveis

- no acto de filmagem, por fim, a condição determinante para reforçar o efeito de realidade e preservar a verdade do acontecimento ou da situação é que a câmara se afaste. Assim afastada do seu objecto³, a câ-

²De um modo diferente de Dziga Vertov, e desenvolvendo uma tendência que pontualmente se praticava desde Louis Lumière com todos os operadores de filmes de actualidade, Robert Flaherty é o primeiro documentarista que conscientemente utiliza a técnica de encenar certas situações. Como exemplo, para reconstruir cenas da vida de Nanouk, o esquimó, no interior de um "igloo", Flaherty fá-lo construir um "igloo" muito maior que o normal, desprovido de cúpula para poder filmar.

³Provocar situações cujo desenvolvimento a câmara irá explorar para delas retirar revelações foi téc-

mara põe-se de lado, sem de facto participar, tornando-se um simples observador, retirado e esquecido, do que acontece ou vai acontecer. Limita-se a estar presente, é aceite por todos os participantes da acção como se lá não estivesse.

4) A partir de então, existindo já um material fílmico bastante elaborado, em função da linha condutora que se determinou à partida, procede-se ao trabalho de montagem, que obedece a uma repartição do material e a uma planificação condicionada pela intenção, pelo sentido, pela estrutura que finalmente se pretende dar ao filme.

4 O que se vê

Sendo o documentário por natureza e definição a fixação em imagem cinematográfica de situações **reais** e não fictícias - registo de situações ontologicamente verdadeiras - o resultado final do filme documentário é de facto a existência de uma matéria parcelar de movimentos, de imagens e de sons **verdadeiros** e não simplesmente **verosímeis**. A verosimilhança é o estatuto por natureza do cinema de ficção : ter a capacidade de ser exactamente *como se fosse* realidade, a capacidade de, como ficção, ser por vezes mais

nica que Jean Rouch promoveu. Ele, no entanto, procede de modo a que a câmara intervenha no acontecimento fazendo com que os personagens se confrontem numa espécie de psicodrama, a fim de fazer surgir certas verdades ocultas. No método que preconizamos - e que é possível desenvolver a um extremo difícil de prever -, trata-se antes de criar uma **situação normal ou possível no contexto real** em que os personagens existem e se movem, dia a dia. Essa situação que foi possível criar por exigência da câmara acaba por, em certo momento, se inscrever naturalmente no próprio real: ela seria possível mesmo que a câmara lá não estivesse.

transparente para o espectador que o próprio real. Daí a circunstância de todo o cinema de ficção ser inevitavelmente uma arte realista, mesmo quando tematicamente não o é nada. O cinema de ficção é sempre mais realista que a mais realista literatura, mas essa circunstância só é devida à ilusão que cria ao servir-se (através da transparência da película, do rigor iconográfico das imagens que fabrica) de um simulacro de realidade, recriada com décors, situações, pessoas e objectos. Simulacro que, já se sabe, pode ser o mais aleatório e falso deste mundo.

Ao contrário do cinema de ficção, o documentário é muito menos uma arte de representação que uma arte do real, sem necessariamente ser realista, nos vários sentidos que, em teoria estética, esse conceito possa ter.

Irmão consanguíneo da fotografia pelo suporte que utiliza - a película -, o cinema conquistou o privilégio de registar a imagem, o movimento, o som e a palavra. Reproduz a vida: *é como se fosse* a vida no exacto momento do seu acontecer. Na ficção, de facto, predomina este estatuto. No documentário a questão é um tanto diferente. No documentário (e sobretudo no documentário entendido como "puro") vê-se a vida no momento em que acontece. Em suma: enquanto na ficção o real se *produz* através de um artifício que é a simulação, no documentário ele produz-se através de uma representação tão despojada quanto possível, muito mais pura, visto processar-se através de uma transparência irredutível como a do espelho - a da película - e do modo *fiel* como o olhar é dirigido, através da câmara. A irrealidade mais sensível que esse expediente acarreta é consequência apenas e sobretudo de uma certa *décalage*, de um certo desajuste da acção filmada em relação ao seu ver-

dadeiro tempo, o momento em que a acção verdadeiramente decorreu. Por muito verdadeira, por muito realista que seja a ficção - no cinema ou na literatura - esse resultado, o realismo ou a verdade que transmite, só funciona como convenção, como categoria do espírito, como efeito da imaginação. Num livro recentemente publicado Roland Barthes cita Janouch que dizia a Kafka: "As pessoas fotografam coisas para as afastar do espírito. As minhas histórias são um modo de fechar os olhos". O espectador de ficção, a certo nível, vê sempre um *filme* de olhos fechados. É obrigatoriamente cego para certas coisas.

No filme documentário fica sempre visível, poderosamente presente, algo da realidade viva que o espectador vê, ouve e entende, tal *como se estivesse presente no lugar da câmara*, coisa que na ficção ele sabe à partida ser ilusão pura: na ficção entre a câmara e o mundo existe um parasita, a *mise-en-scène*. O espectador do filme documentário, de um modo diferente do da ficção, acaba por estar sempre de olhos abertos.

5 Como se estivesse no lugar da câmara

É neste lugar estratégico, nesta posição a que o espectador do filme documentário é obrigado a estar, que é possível jogar-se com a sua ingenuidade (o que, no fundo, ele aceita), ao ponto de se deixar manipular. A condição necessária é que ele aceite ser ingénuo, que se deixe levar . . . até certo limite, fronteira do documentário. O espectador de ficção também se deixa levar: mais facilmente, bastante mais longe e por outras razões.

O truque consiste nisto: pôr a câmara nos olhos do espectador sem que ele se aperceba

que a tem. Este trabalho começa por se fazer na rua, antes e enquanto se filma. No documentário, o espectáculo filmado é o que tem lugar diante da câmara, directamente, sem interposto artifício: a realidade "pura" que a atrai. Quer a câmara participe ou se afaste, a realidade registada será sempre **verdade**. Daí a necessidade primária de à partida se condicionar o espectador para esse efeito.

O documentário (que exige a máxima fidelidade) permite manipular, criar, ficcionar, transformar, ou até mesmo fingir acontecimentos que não poderiam existir sem a presença da câmara e sem a pressuposta necessidade do olhar do espectador. O importante é que a situação filmada seja ou se transforme numa situação real, de tal modo que, do ponto de vista da câmara, se possa *dar verdade* a essa realidade fabricada. Num verdadeiro lugar, com personagens verdadeiros, em verdadeiras situações, focando-se verdadeiros problemas, o efeito de verosimilhança que se cria com o cinema, com técnica ou imaginação, associado à realidade que se forjou ou criou e que a câmara filma, pode e deve converter-se num efeito de verdade. A verdade é uma certa forma de conhecimento do mundo, necessária à sobrevivência do homem, que o filme documentário exige como **condição formal** da sua própria sobrevivência.

Quando no cinema o *plateau* é a realidade, a fronteira entre o filme de ficção e o filme documentário é indefinida e ocupa uma zona onde são possíveis experiências que poderão trazer resultados surpreendentes. Em países condenados a não poderem investir na produção de filmes com custos amortizáveis ou rentáveis em termos de mercado, em países onde a existência de uma indústria de cinema não é possível com bases sólidas, a prática

de um cinema destes, sendo de custos de produção bastante abaixo da média, é uma solução que vale a pena ser tentada. Aqui, por exemplo, neste país pobre e ignorado do mundo e de nós próprios, há muitas verdades que merecem ser reveladas e que o cinema bem pode servir.

6 A câmara entre a matéria e o espírito

No cinema de ficção, a câmara tem muito menos uma função de aparelho fotográfico que de instrumento intermédio entre o espírito e uma realidade já projectada, como as imagens na caverna de Platão. Ela serve apenas para dar suporte a essa ficção, para gravá-la na película. É um puro instrumento intermédio, em certa fase de fabrico, entre uma realidade já ficcionada, encenada e de facto **projectada** no *plateau*, e o écran da sala. Expediente admirável que abre o espírito para algo que, sendo do seu domínio exclusivo, se manifesta fora dele: capaz de levar o espírito onde ele deseja ir, para ver e ouvir. Como se o transportasse para fora do corpo através dos olhos. Levando-o (visto ser inseparável do corpo) ao encontro dessa realidade projectada: como se o transportasse para fora da caverna. Quando, na verdade, a câmara apenas alcança imagens fabricadas, projectadas e reproduzidas no *plateau*. Parasitando os olhos por um truque de substituição: ao ocupar o lugar dos olhos, a câmara age como se fosse a única janela existente entre a *physis* - a falsa realidade que alcança, a do *plateau* - e o próprio espírito.

Escusado será repetir que este processo - fazer os olhos ver uma falsa realidade - é o necessário artifício que, no cinema de ficção,

o espírito inventou para se iludir. No filme documentário, de um modo diferente, a câmara é directamente apontada para a *physis*, para o real. Regista directamente sobre a *physis*, sem necessidade da ficção intermédia que se projecta no *plateau*. Como resultado final da intervenção desse olhar "puro" do documentário, inevitavelmente, porém, a *physis*, o real, é também transportada para o interior da caverna, passando a ser do domínio exclusivo do espírito. E a existência que terá lá, dentro da caverna, a função que irá cumprir, a fidelidade que mantiver à sua origem serão sempre questões decisivas do exclusivo domínio do espírito, e que têm a ver com aquilo que é próprio da ficção.

Quando, no entanto, a câmara regista situações tocadas, manipuladas ou provocadas pela mão de alguém na própria *physis*, no real que está a acontecer, todas as questões em jogo passam a ser mais complexas e as implicações mais graves, em termos de efeito de registo, em termos de **verdade**. No documentário, em que se manipula o real antes de o filmar, a câmara põe em foco uma outra filosofia, mete em causa problemas que nos remetem à origem das coisas, a realidades e questões anteriores ao próprio cinema.

©Ricardo Costa, Junho de 1982