

PARA UM OUTRO CINEMA: O CINEMA DIRECTO

O cinema directo

Foi o cineasta italiano Mário Ruspoli o primeiro que, no Festival de Cannes de 1962, ao apresentar o seu filme *Um Olhar sobre A Loucura* (*Regard sur la folie*, 1962) usou a expressão «cinema directo». que considerava menos pretensiosa e que preferia ao tipo conhecido por *cinema verdade*. A expressão «cinema verdade» fora lançada por Edgard Morin, em Janeiro de 1960, num artigo sobre o Primeiro Festival Internacional do Filme Etnográfico, realizado em Florença. Retomada dos escritos do cineasta russo Dziga Vertov, e em sua homenagem, «cinema verdade» é a tradução de «Kino-Pravda» (Kino: cinema e Pravda: verdade). Para Edgar Morin, o cinema verdade é um tipo de cinema que utilizava um método de tomada em «directo» de saberes inerentes ao vivido, que capta em directo no terreno, fora do estúdio, a palavra e o gesto, utilizando um material (câmara e gravador) síncrono, ligeiro e de fácil manipulação, isto é, trata-se de um cinema que procura estabelecer um contacto directo com o homem e que tentava «colar ao real» o melhor possível.

O cinema directo é um tipo de cinema diferente do cinema verdade. Neste último, apesar de se privilegiar a gravação em directo no terreno, existe ainda a ideia que o olhar da câmara foca uma realidade objectiva e verdadeira, cabendo à câmara trazer à luz essa verdade; por exemplo, a verdade das relações humanas. Pelo contrário, o cinema directo não procura desvendar qualquer verdade, antes se limitando a estabelecer uma comunicação. Poderíamos exprimir-nos de outra maneira falando de *verdade da câmara*. Assim, Jean Rouch observou que o

Alexandre Cardoso Marques
Universidade Lusófona de Humanidades
e Tecnologias

cinema directo, tal como foi tematizado por Mário Ruspoli, é um cinema em captação directa, que seria como que a quarta velocidade num automóvel. É a captação em directo da realidade, a captação da visão directa. Poderíamos exprimir a natureza do cinema directo dizendo ao sujeito da câmara: *tu estás lá* com uma câmara, *tu* não te escondes, não há uma câmara dissimulada, nem se trata do *candid eye* (olhar ingénuo) que filma nas ruas pessoas apanhadas de improviso. É antes a «câmara de contacto», tal como as lentes de contacto, isto é, proporciona um ajustamento extremo entre o cineasta e o «objecto» a filmar. No entanto, o cinema directo é, também, e sempre, cinema. Como tal, descobrimos nele, justamente ao mesmo tempo a inevitável impostura da montagem. Por exemplo, o filme de Jean Rouch e de Edgar Morin *Crónica de um Verão* (*Chronique d'un été*, 1961) atesta essa inevitável impostura, como se verifica quando se reduziu as dez horas de *rushes* para uma hora e meia. De facto, quando nesse filme procedemos ao corte, à montagem, apercebemo-nos que a resposta a uma pergunta colocada pela personagem Marceline, e à qual respondia Morin, apenas ocorria dez minutos depois. Daí a preferência pelo plano-sequência no cinema directo, porque este, se não dispensa completamente, pelo menos reduz a inevitável manipulação que qualquer montagem implica.

Para Louis Malle, o cinema directo é «um cinema do instantâneo», um trabalho de improvisação constante e em que as escolhas se fazem constantemente na rodagem. Por isso, a *mise-en-scène* existe na medida em que é constituída por uma série de escolhas feitas no momento. Depois perguntamo-nos, na montagem, porque as fizemos. Por vezes, elas também são feitas no cinema de ficção, mas aí, é mais grave, porque se pressupõe que houve tempo para a reflexão antes de se filmar uma cena. Portanto, para Malle, é absurdo afirmar-se que o cinema directo possa ser objectivo. Interpretamos sempre, através do olhar, através da posição da câmara, o que se filma e o que não se filma. «A câmara sou eu, porque sou eu que comando a câmara». Esta posição de Louis Malle não permite afirmar que o cinema directo seja objectivo, nem mesmo que ele seja necessariamente realista, nem ainda que ele vise obter uma amostra representativa, tal como se faz com as sondagens. Por exemplo, Malle afirma que, no seu filme *God's Country* (1979-86), «fez escolhas absolutamente selvagens». Dos cinco mil habitantes da aldeia de Glencoe (EUA), onde foi rodado, ele mostrou apenas vinte. Por isso, essas escolhas relevam de opções do realizador, de uma maneira de seleccionar o que particularmente o afecta. Referindo-se a filmes seminais do cinema directo, como *Louisiana Story* (1948), *O Homem de Aran* (1934) de Flaherty, Malle considera-os «muito elaborados, realizados em condições que se assemelham às do cinema de ficção», acrescentando que jamais poderia fazer documentários assim. No entanto, o trabalho de Malle visa precisamente levar a cabo de modo integral o projecto de um cinema directo porque, ao assumir a subjectividade inerente ao «olhar», ganha as condições para uma abordagem do real susceptível de transcender a subjectividade inicial.

Mas a relação do cinema directo com o seu objecto implica ainda uma outra consideração, presente quando a cineasta francesa Marie-Claude Treilhou fala de «intervenção directa sobre o real». Se a câmara é manipulada pelo olhar do realizador, este manipula e condiciona o objecto que tem pela frente, que assume comportamentos imprevisíveis, ganhando atributos próprios do cinema de ficção (o *suspense*, por exemplo). Os grandes documentários de Flaherty, Rouch, Ivens, Wiseman são percursos (*démarches*) feitos com consciência, de modo aprofundado e apresentam, pelo menos, tanto interesse e riqueza de expressão como a ficção. À luz de um olhar, as coisas despertam, mostram-se, colocam-se em ordem, começam a gritar as suas verdades, as suas contradições. A reali-

dade torna-se numa história. A fronteira entre a ficção e a realidade desfaz-se rapidamente, ela torna-se problemática. Resulta daí que a fronteira entre cinema directo e documentário se pode tornar bastante ténue. E depois está-se ao serviço de uma realidade que não controlamos. A verdade não se obtém «assim», «tal e qual», sendo necessário procurá-la por detrás das aparências enganadoras. O documentário não garante, como tal, nenhum acesso superior ao que quer que seja: veja-se a actualidade televisiva, que não é mais do que uma forma degradada do documentário, não diz nada, não esclarece nada.

Andy Warhol faz-nos pensar em todos estes problemas no seu filme *Sleep* (1963), no qual o espectador olha para um homem que dorme durante oito horas; esta aposta singular tem o mérito de revelar um paradoxo interessante. Nesta interminável sequência minimalista, ele permite aos espectadores criar os seus próprios sonhos e os «seus» filmes: esta raridade cinematográfica suscita uma criação polissémica, poética, nutrida pela subjectividade total de cada espectador.

Este preconceito de *objectividade zero* parece muito mais excitante do que as séries televisivas, de género *Dallas*, dado que estas têm como efeito a frustração dos espectadores ao proporem-lhes uma evasão fácil e negando-lhes qualquer participação criativa: «a televisão torna idiotas as pessoas pouco instruídas e mais inteligentes as pessoas instruídas» disse Umberto Eco numa emissão do programa da televisão francesa *Bouillon de Culture*, de Bernard Pivot. Ou seja, ela estupidifica-as ou torna-as conscientes. A esse título pode-se mencionar rapidamente as emissões consideradas «fenómenos televisivos» tais como *Big Brother*, *Acorrentados*, *Bar da TV*, emissões centradas nas acções de seres humanos-cobaias e que visam apenas o crescimento das audiências e o aumento das tarifas publicitárias. Apesar de todas as leituras e justificações que se possam dar a este tipo de programas, considera-se hoje que eles constituem o que se chama em Francês o «*télé-opium* do povo», realidade americana, exportada para os quatro cantos do mundo.

Bem longe da atitude voyeurista desses programas, uma preparação muito sólida e uma formação jurídica permitiram ao cineasta americano Frédéric Wiseman evocar as realidades da vida da prisão *Titicut Folies* (1967), a vida dos hospitais *Hospital* (1970), a vida dos grandes armazéns do pronto-a-vestir *Model*, (1980). Quando Wiseman filma, não esquece que se encontra por detrás da câmara. Todavia, nas suas *mise-en-scène*, ele revela a perversidade de instituições cujo funcionamento e lógica interna é pouco conhecida do grande público e sobretudo muito pouco filmada. Este olhar crítico só é possível porque há uma competência real e um conhecimento muito aprofundado do terreno a filmar. Tal como refere o cineasta belga Henri Storck: «é certo que a realidade, vista através do espírito crítico de Wiseman, ensina-nos mais sobre a sociedade americana do que os filmes de ficção de hoje e que é nos seus filmes que as gerações futuras obterão a sua verdade.»

Por seu lado, o fotógrafo e cineasta francês Raymond Depardon tem por hábito dizer que filma sem guião, porque imerge, funde-se, apaga-se atrás da câmara, esquece todas as ideias recebidas bem como o seu ponto de vista cultural e pessoal, para se consagrar ao que está a filmar. O exemplo do seu filme *Urgências* (*Urgences*, 1988), sobre o posto de polícia do 6º bairro de Paris, parece ter precisamente esse objectivo. No entanto, se analisarmos mais profundamente, esse filme quase pode aparecer como um contra-exemplo das suas aspirações à realização de um cinema directo, visto que ao enquadrar um agente policial ele purifica a «realidade» e reduz a esquadra-tribunal, esse local da palavra, a uma instituição e, ao propor um condensado de testemunhas espectaculares, evacua a teatralidade da vida real e propõe uma visão muito convencional dos nossos dramas contemporâneos.

A Formação Superior em Cinema

Na secção anterior abordámos a natureza geral e as ambiguidades presentes no projecto do cinema directo. Vejamos agora, em traços gerais, a sua relação com o ensino do cinema. Tal como é ministrado nos dias de hoje, o ensino do cinema não parece responder às necessidades actuais desse cinema directo que se quer, para além de uma arte, um meio para conhecer e apreender a realidade. Ora, acontece que um certo cinema de hoje move-se no virtual, fabrica o seu próprio real e faz sair o espectador do mundo onde vive, em vez de o motivar a tornar-se um «actor» da transformação da realidade. Temos cada vez mais a percepção de que o espectador está dependente da imagem, que é persuadido a viver num mundo irreal, o que pode ser entendido como pernicioso para o indivíduo e para a sociedade.

A nossa tese é que a forma de alterar essa tendência geral do cinema actual deve consistir em levar os estudantes de cinema a beneficiar cada vez mais de um ensino nas várias áreas das ciências sociais, de modo a que os seus filmes sejam mais próximos da vida e que os documentos audiovisuais «colem» mais ao real. A formação em ciências sociais obrigaria igualmente os estudantes do audiovisual a reflectirem sobre a necessidade de adoptar pessoalmente uma metodologia que produzissem, com a sua própria sensibilidade, filmes originais.

Além disso, se o desejo for criar públicos informados, conscientes e interessados, o ensino do cinema e do audiovisual deveria ser iniciado ao nível do ensino secundário. Parafraseando a antiga ministra francesa da Cultura Catherine Trautmann, «um dos projectos que me é mais caro é o desenvolvimento da pedagogia das imagens. É necessário, à escala europeia, o ensino profissional do cinema mas, também na escola, a aprendizagem da leitura das imagens tal como se ensina a leitura dos textos.»¹ Tal parece tanto mais útil quanto na época actual toda a gente pode facilmente fazer imagens, até mesmo as crianças, dado que o manuseamento de uma câmara é cada vez mais simples. Com efeito, os discursos sustentados pelos técnicos do cinema e do audiovisual sobre determinados aspectos técnicos, tais como a luz, o som, a tomada de vista, são importantes, mas não devem dispensar a reflexão sobre o próprio assunto do filme: é essencial evitar a alienação dos espectadores, que devem evoluir com um filme devendo este levá-los a reflectir e a agir sobre as suas vidas e sobre o mundo. A natureza e a forma do conteúdo do cinema será, certamente, no futuro, enriquecida pelo contributo das ciências sociais. O fio condutor do cinema assentará, em nossa opinião, cada vez mais na relação dos indivíduos com a realidade social particular e serão esses indivíduos, postos em cena, que através dos seus testemunhos permitirão ao espectador ir além do imediatamente visualizável. Assim será a própria concepção do guião e a personalidade do realizador que nos parecem primordiais no futuro, isto é, urge assegurar o regresso do «autor» para ultrapassar a crise do cinema actual.

Que outro Cinema?

Vejamos, para terminar, sob que linhas se deve em nossa opinião orientar o desenvolvimento do cinema directo. No sentido de uma ética do cinema directo, o papel e a função do audiovisual estrutura-se sob duas vertentes, *profanação* e *sagração*. Entendamos por profanação o olhar que pene-

¹ *Le Monde*, mercredi 2 juillet 1997, p. 27.

tra abusivamente no íntimo dos seres, das personagens (as quais por vezes se revoltam, porque se sentem postas a nu). Entenderemos por sacração, porque revela – e celebra – o real, o que não se pode ocultar: a honestidade, a verdade dos seres, dos locais, das palavras.

O cinema directo, que é profanação e sacração, é legítimo desde que, por um lado, seja um reflexo fiel da realidade (tanto através do som como da imagem) e, por outro lado, assuma e envolva uma impregnação cultural máxima do mundo ao qual se encontra confrontado o cineasta. É importante que o cineasta seja, tanto quanto possível, originário do meio filmado ou então que se esforce verdadeiramente para o conhecer, pelo menos a partir de dentro. Só desta forma é que o olhar do realizador poderá tornar-se mais próximo da realidade dos assuntos filmados.

De igual modo, é desejável que se saibam respeitar os diferentes olhares que se prendem com uma mesma realidade. Muitas vezes se apresentam projectos de filmes a produtores, obtendo-se como resposta a ideia de que «o assunto já tinha sido tratado». Ora, a forma de aperceber a realidade não é a mesma para os diversos autores. A recusa da diversidade conduz ao monopólio do cliché.

Poderá, por outro lado, existir um cinema totalmente directo? Pode, se o realizador souber superar os seus preconceitos e a subjectividade do seu olhar pessoal. Um exemplo contrário é fornecido pelo cineasta alemão Wim Wenders no seu filme *Lisbonne Story* (1995). Ele foi ao ponto de comprar galinhas, de as colocar no ambiente (*décor*) de Alfama para nos dar, graças aos seus cacarejos captados pelo técnico de som, a *sua* ideia de um bairro ainda rural. Ora Wim Wenders ignora que o eixo urbano Castelo-Alfama constitui o conjunto urbano mais coeso e mais contínuo de qualquer cidade portuguesa – tão urbano, afinal como os bairros mais antigos de Viena ou Berlim, pelo menos. Nesse filme, Wim Wenders sobrepõe à força do real o peso dos seus preconceitos, talvez porque confunde humildade, simplicidade e modéstia (eventuais características dos moradores da Alfama de hoje) com qualquer forma de ruralidade, como se nas grandes cidades não houvesse gente humilde e mesmo pobre! Este exemplo das galinhas de Wim Wenders pode levar-nos a pensar num outro exemplo onde, aí sim, o projecto de cinema directo acima enunciado é verdadeiramente realizado. Esse exemplo é constituído pelo *leitmotiv* sonoro dos vários filmes de Jean Rouch sobre África, onde – e aqui com toda a propriedade – se ouve o canto de um galo, presente ou ausente da imagem, mas sempre simbólico de uma África rural, assunto esse privilegiado na sua obra. Ora, se, se o próprio Jean Rouch tivesse utilizado este mesmo canto do galo enquanto ícone sonoro, num filme sobre Portugal, tal facto não teria parecido verdadeiro porque o galo português, segundo dizem, tem um canto diferente do galo africano: o galo português faz «coco-roco-coco-roco» e não «coco rico»! Apesar de poder parecer anedótico, esse exemplo mostra quão importante, mesmo nível dos próprios pormenores, é superar preconceitos e condicionalismos de ordem cultural subjacente ao filme.

O cinema directo é extremamente difícil de realizar porque às vezes é necessário ir buscar elementos exteriores ao real filmado em vista a acentuarmos a sua realidade. Do mesmo modo, os condicionalismos técnicos podem limitar a apreensão do real: foi ainda o mesmo Jean Rouch, que escreveu em «Le Cinema du Réel», a propósito de «*Nanook of the North*», filme americano, realizado, em 1922, por Robert Flaherty: «André Bazin pensava que o filme tinha sido rodado de uma só vez: ele chamava a isso um plano-sequência. Ora, tal não era possível na época, dado que a câmara de Flaherty tinha uma autonomia muito reduzida: ele filmava talvez trinta segundos e, depois, era forçado a montar de novo o mecanismo e a mudar o plano».²

² Devarrieux, Claire, De Navacelle, Marie-Christine, *Cinéma du réel*, Paris, Autrement, 1988, p. 127.

Finalmente, e esta é uma dificuldade fundamental para o projecto de um cinema directo, há que considerar a própria natureza do real, inalcançável, por definição, na sua complexidade por qualquer câmara, seja qual for o realizador que a maneje. Como o cineasta belga Henri Storck diz, «o romancista ou o cineasta de ficção reconstitui a realidade. Ele tem um enorme trabalho intelectual, filtra, escolhe, estrutura. Ele organiza uma história que deseja verdadeira, mas não real. Por seu lado, o documentarista se encontra constantemente à procura do verdadeiro no real. O real é enganador, perturbante, imprevisto, não tem coerência, nem a lógica do espírito humano.» O mesmo ponto é sublinhado, utilizando outras palavras, pelo cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos: «o imaginário é o universo da linguagem». Prova disso é o realismo de Luis Buñuel, em *O Charme Discreto da Burguesia* (1974) ou *Viridiana* (1961), filmes que têm a ver com o sonho e o imaginário puros, mas de onde emerge uma dissecação cruel e «realista» das sociedades retratadas nesses dois filmes. É assim que todos os elementos de verdade inerentes ao cinema directo podem produzir imagens com uma significação tão densa que podem construir um produto fílmico bastante diferente daquele que o argumentista poderá imaginar no papel.

Podemos então rapidamente concluir que os melhores documentários no futuro serão feitos por cineastas possuidores de formação nas diferentes áreas das ciências humanas, com uma grande sensibilidade artística e portanto capazes de produzir documentos de qualidade. Por conseguinte, o cineasta deverá possuir tanto conhecimentos técnicos de cinema, como conhecimentos em ciências sociais e humanas. Mas deverá igualmente possuir, quase que seria desnecessário referi-lo, uma grande riqueza interior sem a qual não poderá existir uma produção criativa e relevante.