

## DO IMPREVISÍVEL NO CINEMA E ALGURES

Numa sociedade que ambiciona controlar de forma cada vez mais apertada os diferentes aspectos da vida, muitas vezes o imprevisível é ele próprio simulado, programado. A informação televisiva conta-nos incessantemente a história de um mundo cuja ordem, natural e social, nunca poderia ser perturbada e espanta-se constantemente quando isso acontece. Ela vai mesmo ao ponto de simular o imprevisível onde ele não existe.

Um exemplo caricatural, entre tantos outros, é fornecido pela incerteza do longo directo que as grandes cadeias de televisão organizaram em torno do eclipse solar de 11 de Agosto de 1999. A tarefa, é preciso reconhecer, era bastante difícil. Nada mais previsível do que um eclipse solar. A natureza regularizou o seu curso de forma imparável e os cientistas aprenderam a analisar e a expor o fenómeno. Então, como introduzir o imprevisível num acontecimento que não podemos programar — pela natureza e pela televisão?

Há, todavia, a possibilidade de recorrer às representações míticas que associam tradicionalmente um eclipse solar ao fim do mundo. Mas isso já não é muito credível na nossa época, daí que o suspense criado pelos apresentadores dos directos já não faça sentido. Sobram as nuvens. Será que vão encobrir o eclipse? Talvez nem se veja nada. Ou então, mais provavelmente, a visibilidade será melhor consoante o lugar de observação.

Mas a televisão, decididamente ubíqua, encontra-se em todos os lugares de observação possíveis, já para não falar — o que já foi dito e redito — nos meios tecnológicos que utiliza para cobrir o acontecimento, incomparavelmente superiores àqueles que o olho humano dispõe.

Mais afortunado que o espectador *in situ*, o telespectador verá melhor e mais perto aquilo que for possível ver.

O imprevisível, aqui, é o eclipse possível do acontecimento devido às nuvens. A força dramática do suspense do directo está finalmente encontrada.

Dissimular a programação pela simulação do imprevisível é uma prática cada vez mais recorrente. Os acontecimentos mais programados devem recobrir uma forma de imprevisibilidade. Daí a questão: o que é que na nossa sociedade escapa à programação? Podemos responder: os próprios efeitos da programação. Não são as desordens programadas que são ameaçadoras para a sociedade — ela gere-as cada vez melhor —, mas, pelo contrário, a programação da sua ordem. Os efeitos da programação criam desordens que ela sente reais dificuldades em prever e dominar, e isso em todos os domínios.

Como definimos geralmente um comportamento imprevisível? É um rosto que muda subitamente de expressão. Não sabemos mesmo se a pessoa está alegre ou triste, que sentimento e emoção comunica. O observador — evidentemente, o olho «objectivo» da sociedade — depende dos erros de conduta como da linguagem, ou seja, das incoerências. É uma pessoa, ou melhor um indivíduo, que exprime livremente o que deseja, o que pensa e que não hesita em passar imediatamente à acção. O mesmo indivíduo está sujeito a frequentes mudanças sem que seja possível compreender o que as motiva.

Um comportamento imprevisível é, em primeiro lugar, um comportamento incontrolável que é impossível conter num quadro programável. Ele infringe as normas sociais que as normas individuais devem imitar. Esperam de nós um comportamento adequado a uma dada situação. Devemos pronunciar algumas palavras, realizar certos actos e gestos, e tudo isso de uma certa maneira e numa certa ordem. Se nos desviamos dessa programação, tornamo-nos perigosos. É por isso que os marginais ao sistema têm de ser afastados das esferas de decisão e dos cargos executivos.

O imprevisível é a parte maldita do real. Está ligado a tudo o que escapa ao controlo social, mas também a tudo o que escapa à observação regulada e normativa. Por exemplo, as numerosas e subtis transformações de um rosto antes de se fixar numa expressão reconhecível, num sentimento ou numa emoção definida e, de uma forma geral, tudo o que não percebemos no real, por causa da censura, autocensura ou simples falta de atenção.

Numa sociedade como a nossa, o imprevisível tem uma carga negativa. Vejamos, por exemplo, a definição que o dicionário dá de imprevisto: «que não previmos e que chega quando menos se espera». Os exemplos literários escolhidos confirmam até que ponto é legítimo temer o imprevisto. Em Scarron: «Ela receia para o seu filho uma infelicidade imprevista». E também «armadilha imprevista», «longa doença», «golpe imprevisto», «morte imprevista». Culminando numa passagem de Racine (*Athalie*, I, 1): «Uma revolução súbita tanto para os que a fazem como para os que a sofrem». Está claro que o imprevisível é aqui identificado com a infelicidade. Tudo o que escapa ao previsível significa e representa um perigo. O imprevisto é temido porque representa a ameaça de uma perda: perda da saúde ou da vida, perda de um ente querido ou da sua felicidade.

O imprevisto, na definição do dicionário, é temido mas não é verdadeiramente imprevisível. Exprime antes de tudo o desejo de conservar por mais tempo possível o que aparece como desejável. Preferíamos ficar toda a vida de boa saúde, mas caímos doentes. Desejaríamos ser imortais, mas acabamos por morrer. Desejaríamos um lugar ao sol e eis que se anuncia uma revolução ou, ainda pior, que uma revolução acontece sem que ninguém o previsse. Eis, portanto, acontecimentos que fazem parte do campo dos possíveis, e alguns deles — a morte, por exemplo — da fatalidade.

Declaramo-los «imprevistos» pela única razão que tememos que apareçam inesperadamente. Seria preciso acabar com a associação do imprevisto com aquilo que me possa acontecer, mesmo temendo-o.

Os poderes — todos os poderes — detestam o imprevísivel. Os poderes ditatoriais não lhe dão oportunidade de se manifestar e os poderes democráticos esforçam-se por se harmonizar com ele, como nos casos do comportamento humano, também normalizado, programado, mesmo medicado. Mas trata-se sempre de mantê-lo dentro de certos limites para poder controlá-lo.

Há ainda no cinema lugar para o imprevísivel? Quais filmes são hoje susceptíveis de nos surpreender? E não entendo «surpreender» no sentido publicitário do termo (a gestão do efeito de surpresa), mas no sentido de uma perturbação das nossas referências. Em que condições posso encontrar num filme aquilo que não estou à espera e que não pode ser o desarranjo sistemático, obviamente demasiado previsível, do programado? A associação imprevísivel de dois planos diz respeito a uma causalidade que à partida me escapa, mas que existe enquanto tal. Não se trata de associar a qualquer preço, como podemos ver nalgumas margens pouco estimulantes do cinema especializado no «experimental».

Todos os filmes comportam um lado imprevísivel. Todos têm a ver, nas diferentes etapas da sua elaboração, com o acaso e com o aleatório. Resultam daí efeitos inesperados que levam o filme mais além do que se podia esperar.

A experiência documental verifica hipóteses de rotação numa realidade que jamais as integra sem transformações. A menos que não se decida à partida o que devem ser e a forma como devem aparecer — é a concepção ainda dominante da direcção de actores —, um gesto, um olhar, um movimento, nunca são completamente previsíveis. E se a câmara sobe do personagem até ao céu sobre a sua cabeça, é ainda pior. As nuvens deslocam-se como bem lhes apetece.

Há imprevisibilidade em todos os filmes, mas são raros aqueles que tomam o imprevísivel por tema, como a maior parte dos filmes de Jean Rouch, como *La Punition* (1960) por exemplo. Uma aluna é expulsa de uma aula do liceu por estar distraída. Não vai imediatamente para casa e não se trata aqui de uma ruptura familiar, uma vez que os pais supõem que ela está nas aulas. Ela tem doze horas para poder gerir como bem lhe apetece. «Estou livre», diz, «disponível para qualquer coisa». E se ela mudasse radicalmente de vida? E se soltasse definitivamente as amarras que a prendem a uma vida que não a satisfaz e que a aborrece?

«Estou livre». Um novo campo de possibilidades abre-se para a estudante e para o cinema. Jean Rouch vai tentar aplicar os códigos da ficção ao documentário para filmar, em directo, uma tentativa de libertação.

Mas como se orientar neste campo de possíveis? Que significação concreta dar à palavra liberdade? O campo do imprevísivel varia com as expectativas de cada um. Quais são as expectativas de Nadine? O que lhe pode acontecer de imprevísivel?

Mudar uma vida da qual se sente prisioneiro é, à partida, o que todos os prisioneiros aspiram: à evasão. Mas que forma toma essa evasão? Nadine tem, por exemplo, a possibilidade de andar na linha até ao esgotamento. Mas a liberdade, para ela, não pode ser a solidão, qualquer que seja a sua forma. Nadine está ansiosa por um outro desejo, aquele do encontro. Melhor dizendo, o do amor louco. O amor louco é o tema de outro filme de Jean Rouch, *Gare du Nord*, onde a mesma actriz que interpreta Nadine recusa o que lhe propõe um homem bonito, rico e desesperado. Perante a sua recusa, suicida-se à sua frente.

Nadine passeia pelo Jardim do Luxemburgo. É previsível que seja abordada, e o galanteador é um estudante. A conversa desenvolve-se por iniciativa do estudante. Para ele as coisas são simples. Levará Nadine para a cama e as coisas ficarão por aí. Mas para Nadine não é bem assim. Ela deixa que ele lhe faça a corte, com os comportamentos clássicos e previsíveis dessas situações, mas deixa o estudante confuso quando lhe pergunta se ele está pronto a abandonar tudo para fugir com ela. O estudante tenta ser simpático, apesar das coisas não lhe terem corrido bem, mas vai-se embora entrando num autocarro visivelmente contrariado, não sem antes ter marcado um encontro que sabe perfeitamente ao qual ela não comparecerá.

Nadine terá outros dois encontros. No Jardim das Plantas, ela encontrará não um desconhecido, mas um amigo. Falam em ir para a longínqua África. Nadine, por outro lado, restabelece novamente o previsível na sua vida, ao declarar que quer fazer etnologia. Não se trata portanto de fazer turismo. Mas o amigo africano convence-a depressa que a viagem não é uma solução para escapar à sua ilusão de poder fugir dela própria e da sociedade em que vive. Ela não irá para África, pelo menos desta vez.

Depois, nas margens do Sena, passeia-se pelas bancas dos alfarrabistas. Deixa-se cortejar por um investigador de idade madura e bem instalado na vida que lhe diz estar surpreendido por ela se interessar por Chateaubriand. Ele leva-a para casa dele de carro, e durante o percurso ela pergunta-lhe o que faz. Mas mal chegam ao seu apartamento, ela coloca-lhe repentinamente a questão que a persegue: se ele está disposto a deixar a sua vida confortável para partir com ela? «Você não tem verdadeiramente vontade de partir comigo», defende-se. O amor louco esvai-se de uma vez por todas de Nadine. Ela acaba por renunciá-lo. A noite cai e os galanteadores sucedem-se, tentando a sua sorte com mais ou menos convicção. Nadine já não está disposta a manter uma conversação e despacha-os com lassidão ou com cólera. Talvez o seu desejo de liberdade tenha um conteúdo bem preciso para poder ser realizado.

No início do filme, Nadine, que se sentia prisioneira, queria libertar-se «completamente». Mas encontrou pessoas também elas aprisionadas. «Tenho alguém à minha espera, não podemos fazer o que queremos», acaba por lhe dizer o estudante cujo espaço de liberdade reduz-se àquilo que chama de «aventuras», à margem de uma ligação que já se tornou marital — o equivalente das relações adúlteras do homem maduro e casado. Será que Nadine não teve apenas más experiências com os seus encontros? Mas se um desses homens a levasse à letra, o que seria feito desse amor louco que ela tanto sentia o desejo sem, no entanto, o ter encontrado? Não terá ela lançado a esses homens um desafio que ela própria era incapaz de pôr de pé? Uma vez esgotadas as suas doze horas de liberdade, não regressou a casa dos pais? Voltou, então, à sua vida de prisioneira, tão pouco interessante e aborrecida que a deixa melancólica. Talvez não se possa esperar ninguém nem nada de ninguém. Talvez seja necessário voltar à indeterminação do desejo para que o imprevisível tenha lugar. Não sabemos o que procuramos, queremos qualquer coisa mas não sabemos o quê. É nessa ausência de saber, ou melhor, nessa ausência de programa que o desejo, desde logo sem objecto identificável, pode tomar formas e vias inesperadas.

O filme não enuncia nenhuma das regras do seu jogo, isto é, das regras do jogo que estabelece com o espectador. É rodado em directo, isso é incontestável, mas está ou não escrito? Se sim, de que tipo de escrita se trata?

Um espectador que não coloque a questão da existência e do lugar da câmara — ou então, que pense que a câmara está escondida, o que é menos provável — seria uma primeira hipótese, se bem

que ingénua: as situações constroem-se de forma totalmente aleatória e o real, na sua própria imprevisibilidade, é o mestre do jogo. Nem Nadine nem os homens que encontra sabem à partida o que vão dizer e fazer, e as situações que vivem são elas próprias indefinidas (ao ponto de não saberem que se vão encontrar). Nadine será, então, a argumentista do seu próprio desejo que ela lança e relança aos homens encontrados ao acaso. É absolutamente inevitável que numa sociedade como a nossa, uma jovem mulher com algum encanto se faça cortejar. Mas uma infinidade de outros homens podem substituir os que ela encontrou. Nada é determinado à partida.

É difícil ficarmo-nos por esta primeira hipótese, porque há indícios contraditórios. Em primeiro lugar, a situação inicial do filme: a «punição». É possível que Nadine tenha vivido essa situação, mas ela foi reconstituída e encenada para o filme. Desde logo, essa cena que talvez tenha sido vivida na realidade, tornou-se ficcional. Por outro lado, ela tornou-se mesmo na atracção para um discurso ligado à ficção mais clássica: a perturbação de uma ordem inicial, como a cena da escola, devido à expulsão da aula. Outro indício são os comentários curtos e literários do cineasta em voz off. Sem dúvida que a voz de Jean Rouch não é identificável para todos os espectadores, mas todos eles podem reconhecer a voz de um narrador na pele de um moralista. Há um discurso e o espectador pode supor que lhe vão contar uma história e o real que vai estar em causa no filme será composto através da organização de um discurso.

A segunda hipótese consiste em levar todo o filme para o lado da ficção. O cineasta escreveu o seu filme inventando situações e personagens inspirados no real, como é prática corrente na escrita de argumentos. Organizou um discurso cujo objectivo é contar uma história que servisse de lição de moral. Escolheu actores que, sem dúvida, interpretam o seu próprio papel com uma certa margem de improvisação (os diálogos não estavam todos escritos à partida). Nesta hipótese, Nadine interpreta o papel de uma estudante de liceu expulsa de uma aula e é o cineasta que dá forma e existência ao seu desejo de amor louco. O estudante é um actor que interpreta o papel de um estudante, num registo predeterminado por Rouch. E o mesmo para o amigo africano e para o investigador. Tudo está já determinado. Os actores sabem, senão todo o seu texto, pelo menos a parte que interpretam em cada situação. O carácter parcialmente improvisado dos diálogos visa apenas confundir o espectador e tentar fazer crer que o imprevisto poderá surgir.

A terceira hipótese não é uma fórmula de compromisso entre as duas outras. Ela circunscreve o espaço de liberdade aberto pelo filme. As situações são o fruto de uma colaboração entre o cineasta e as pessoas que fazem verdadeiramente parte do círculo dos seus amigos e conhecidos, e que foram recrutados, não enquanto actores profissionais mas como co-argumentistas. E se essas situações se assemelham a realidades definíveis em termos psicológicos e sociológicos — o encontro, o cortejamento, a evasão —, elas são, primeiro que tudo, intersubjectivas. Nadine e os seus interlocutores estão bem posicionados como actores de um filme de ficção, mas transportam algo deles próprios na sua actuação e, em particular, alguma coisa que está ligada aos seus respectivos imaginários. São simultaneamente pessoas e personagens, actores deles próprios e actores de outros, imaginando o que outras pessoas nas mesmas condições e situações fariam no seu lugar. A alternativa não está entre tudo já está dado e nada está dado. Já não sabemos o que está em causa neste jogo organizado, qual é o lugar do real. Logo, estão criadas as condições para que o imprevisível aconteça.

O trabalho de câmara testemunha em favor desta terceira hipótese. Trata-se de câmara ao ombro, herdeira da curta história do cinema directo que Rouch ajudou a construir. Neste sentido, ela

está presente, móvel, protagonista da acção que está em vias de filmar, mas se ela não pretende ser «objectiva» (como a de Richard Leacock, por exemplo), ela já não é, no entanto, participante como noutros filmes de Rouch. Está mais, frequentemente, na posição de observadora.

A câmara segue Nadine nas suas diferentes deambulações. O espectador está, constantemente, com ela em plano aproximado. Ele sabe que ela está desejosa de encontrar alguém e fica na expectativa sempre que um homem irrompe no enquadramento. Ele não sabe em que momento do filme «o acontecimento» se vai produzir, mas sabe que isso vai acontecer. O horizonte de expectativa do espectador construído pelo filme reduz a margem do imprevisível. Porque, para o cineasta, a imprevisibilidade está algures, na capacidade que os protagonistas terão ou não de manifestar aquilo que lhes vai na alma. Desde que o diálogo se estabeleça — com o estudante, o amigo africano ou o investigador — a câmara põe o espectador em alerta. Ela tem tendência para fazer esquecer a sua presença. O imprevisível nunca poderia vir do fora de campo.

Eu situo-me aqui no ponto de vista do espectador — múltiplo — e não irei saber junto de Jean Rouch qual destas hipóteses é a boa, nem se a realidade corresponde a uma quarta hipótese que não formulei. Eu só queria pôr aqui, a propósito de *La Punition*, a questão da imprevisibilidade no cinema.

Que o cinema possa reencontrar e trabalhar o que o real comporta de realmente imprevisível, é hoje uma tarefa de uma importância acrescida.

O documentário tem necessariamente à partida, mais a ver com o imprevisível do que a ficção, uma vez que o programa lhe é menos frequente. A realidade filmada constrói-se, pelo menos parcialmente, ao longo da rodagem.

A procura do imprevisível estraga os argumentos pre-estabelecidos no sentido em que a sua grande maioria se contenta de ficcionalizar o visível, quer estejam ligados institucionalmente ao documentário ou à ficção. Lutar contra os argumentos preestabelecidos, é tentar reencontrar os gestos, os pensamentos e as emoções reais por detrás dos gestos, dos pensamentos e das emoções convencionadas. É igualmente cortar os fios narrativos que procuram dar coerência e verosimilhança à passagem de um estado — emotivo ou cognitivo — a outro. É tentar captar a emoção ou o pensamento no seu surgimento que não tem a ver com uma ordem preexistente. O cinema entra então nessa zona onde, aos nossos olhos, o real se transforma naquilo que é possível conhecer ou imaginar, isto é, onde exerce melhor os seus poderes.