

ACTO DE FILMAR: VARIAÇÕES

Introdução

Tem-se assistido nos últimos anos a um ressurgimento do documentário cinematográfico. Documentários são seleccionados para as secções competitivas principais dos mais importantes certames mundiais, donde normalmente estavam excluídos. Além disso, os documentários cinematográficos têm vindo a surgir com frequência inusual nas salas de cinema, com resultados apreciáveis. Veja-se, no que concerne ao cinema português, os casos recentes de «Diários da Bósnia», de «Lisboetas» e de «Movimentos Perpétuos». E saliente-se o caso particular de um autor como Pedro Costa, também seleccionado para a competição oficial deste ano (2006) em Cannes, e que tem construído os seus últimos filmes no limiar e na permuta entre ficção e documentário.

Tradicionalmente, considera-se que o documentário visa devolver qualquer coisa do mundo diferentemente do modo como a ficção o pode fazer, filmando um real que preexiste. Estabelece-se uma espécie de contrato com o espectador – supõe-se que este não veja (e não ouça) da mesma maneira um filme que lhe é proposto como sendo um documentário e um filme que assim não se apresenta. No entanto, aquilo que podemos designar como as condições de base do cinema levam a que (para o melhor e para o pior) esse mesmo real se submeta inevitavelmente ao filme. O terreno do documentário cinematográfico é extremamente importante para o nosso problema precisamente por causa desta tensão real/filme – nos casos mais férteis (vj. o trabalho de Pedro Costa), tratam-se de filmes que questionam, pela sua existência, o próprio cinema e o acto de filmar.

Edmundo Cordeiro

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

José Gomes Pinto

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Domingo Hernández Sánchez

Universidad de Salamanca

Amândio Coroado

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Questões: porquê essa requisição para que não se veja da mesma maneira? Trata-se de uma questão tanto mais importante quanto o ressurgimento do documentário não será alheio quer à virtualização da ficção, quer à mediatização – virtualização – dos acontecimentos do mundo. E quais são exactamente as condições de base do filme? As respostas terão de ser, na nossa hipótese, trabalhadas de duas maneiras articuladas:

1. Chegando a uma determinação (ainda que aberta) do acto de filmar, a qual compreenda tanto os efeitos da palavra na imagem, quanto o provável discurso mudo desta. Com isto pretendemos compreender se se pode pensar (no que ao cinema diz respeito) uma forma de ficção e uma forma documental exteriores ao acto de filmar, ou se o acto de filmar é independente daquelas formas. Neste caso, interessa saber que tipo de relações é que mantém com elas. Estas formas (a questionar) envolvem uma matéria visual e uma matéria sonora linguisticamente articulada, audio-visual, e é nessa base que têm de ser pensadas.
2. Desenvolvendo correlativamente um trabalho de investigação estética que dê conta da presença em cinema, por intermédio de uma atenção particular ao rosto (grande plano). Porquê o rosto na relação entre palavra e imagem? Na medida em que o rosto funciona como uma grande plataforma de percepção: é um grande veículo de expressão e recepção, e, num sentido, uma espécie de grau zero (no sentido barthesiano) da palavra. Por conseguinte, o rosto é o lugar humano excelente da confluência, ou da coincidência entre o que se vê e o que se mostra, entre o que se ouve e o que se diz, entre o que se diz e o que se mostra, entre o que se vê e o que se ouve. O rosto exprime não apenas um interior, mas um interior até certo ponto resultante da recepção (dos efeitos) a um exterior. Tanto este interior quanto este exterior cabem dentro da noção cinematográfica de fora-de-campo. Isto permitir-nos-á pensar uma questão que cremos correlativa à do acto de filmar, precisamente a questão do fora-de-campo.

Pretendemos realizar neste trabalho de investigação algumas experiências estéticas (filmes) que incidirão nas relações entre palavra (dita/ouvida) e imagem. Parte do trabalho de investigação consiste em chegar com toda a precisão aos guiões para estes filmes. Estas experiências (filmes) serão por fim objecto de análise colectiva por parte da equipa de investigação e de investigadores externos em seminário a organizar.

Os filmes serão concebidos a partir do seguinte programa:

1. Filmar dizendo o que se filma. Resultado: o espectador vê uma imagem (com determinado conteúdo) e ouve a descrição daquilo que está a ver, descrição essa realizada simultaneamente no momento da filmagem por quem efectuou essa mesma filmagem. (6 filmes de três minutos)
2. Filmar o rosto que vê sem que se filme o que o rosto vê. (O rosto vê coisas distintas: uma igreja, o mar, outro rosto que se lhe dirige, etc...) Resultado: o espectador vê um rosto que vê e ao mesmo tempo ouve a descrição do objecto que é comum à visão e à descrição; ou vê um rosto que ouve aquilo que lhe é dito, vendo; ou vê um rosto que ouve aquilo que lhe é dito, não vendo; ou vê um rosto sem nenhuma relação visual ou sonora (físicas) com o que é ouvido. (6 filmes de três minutos)

Desenvolvimento

Acto de filmar e fora-de-campo

Em “Nana” ou os dois espaços» (Burch, 1973) Noël Burch aborda a «dimensão estrutural» do fora-de-campo no cinema, sobretudo a partir deste filme de Jean Renoir, de 1926. O fora-de-campo está inevitavelmente presente em qualquer filme, mas nesse filme determina pela primeira vez toda a composição – como se o cinema se estivesse a descobrir a si mesmo. Quer dizer que a composição cinematográfica trabalha de uma maneira própria com algo mais do que a reprodução de uma determinada cena que é enquadrada pela câmara. No caso, trabalha com um jogo permanente entre dois espaços: o espaço do campo e o espaço do fora-de-campo. Precisamente, o enquadramento, entre outros efeitos, determina um fora-de-campo.

Numa primeira aproximação, o fora-de-campo é um conjunto mais vasto que prolonga o enquadramento, um espaço contínuo homogéneo ao do ecrã ou àquele que é visto no ecrã. Mas o fora-de-campo abre igualmente para outra dimensão que não aquela que está espacialmente ao lado, dá testemunho de uma presença inquietante, não fisicamente presente, mas insistente na imagem. Quer de um ponto de vista, quer de outro, o fora-de-campo tem uma presença própria, não é simplesmente um espaço de rejeição ou um espaço rejeitado, está para além do que se quer ou pode mostrar, ou do que não se quer ou não se pode mostrar (Deleuze, 1983).

Acto de filmar e percepção

A imagem cinematográfica não é apenas visível, ela é legível. Quer dizer que a olhamos de maneira diferente do que quando olhamos no quotidiano para outras coisas. E diga-se desde já que este é um dos aspectos que, quanto a nós, legitimam a composição (a composição da imagem), mais, que faz com que a composição se torne necessária. Na mesma obra referida atrás, Burch chama a atenção para a diferença entre olhar e ver – no fundo, para a diferença entre a maneira de ver do nosso olho e a maneira de ver do «olho» da máquina. Que diferença é essa? Dizemos: nós olhamos subjectivamente e a máquina olha objectivamente. O que é que isto quer dizer? Subjectivamente: quer dizer que escolhemos, quer dizer que a capacidade do nosso sentido é sobredeterminada por uma intencionalidade, por um poder que é de outra ordem distinta do ver puro e simples. Objectivamente: quer dizer que a máquina apenas «vê», quer dizer, em certo sentido, que a máquina «vê» mais. Mas por que é que a máquina «vê» mais? «Vê» mais porque vê tudo indiferenciadamente. Mas atenção! Podemos dizer também, com verosimilhança, que a máquina não «vê» nada exactamente por ver tudo indiferenciadamente: ou seja, ela «vê» mais porque não «vê» nada... O que é interessante aqui, para nós, é que, diante da imagem no ecrã, a nossa visão começa a libertar-se do nosso *espírito* e acede a uma espécie de visão automática que se aproximará da «visão» da câmara. Quer dizer que deixa de «olhar» e passa a «ver», a exercer funções que remetem para uma operatividade maquínica (técnica). É por isso que, como diz Burch, «tudo o que é projectado no ecrã tem, intrinsecamente, uma “presença” e uma “realidade” rigorosamente igual». (Burch, 1973: 46)

Que espécie de percepção é inerente à imagem cinematográfica? A imagem cinematográfica está sempre relacionada àquilo a que poderemos chamar um centro de indeterminação: isto é, ao

«olho da câmara», à «consciência-câmara» (Deleuze, 1983). Daí que o cinema não tenha por modelo a percepção natural subjectiva (que depende de um centro de percepção): a mobilidade dos diversos pontos de variação na imagem, a variação dos seus enquadramentos, a própria mobilidade transcendental da montagem, tende para uma percepção sem centro, uma outra percepção (percepção cinematográfica).

Ora, a imagem cinematográfica relacionada ao centro de indeterminação, mas também àquilo que o enquadramento contém e aos movimentos que compreende, é, na terminologia de Gilles Deleuze: ou percepção de percepção (imagem-percepção), ou percepção de acção (imagem-acção), ou percepção de afecção (imagem-afecção). Imagem-percepção «objectiva» quando não está atribuída a nenhum centro (excepto a câmara), imagem-percepção «subjectiva» quando, para além da câmara, está atribuída a um centro que percepçiona ou vê (a um dos elementos da imagem). Imagem-acção quando está relacionada a um centro que age e reage. Imagem-afecção quando os elementos da imagem não percepçionam somente o exterior, nem estão somente a agir (ou a percepçionar/agir), mas, antes, a sentir, tornando-se a imagem numa pura expressão de afectos.

Mas, para além disto, o que devemos acentuar é que a percepção cinematográfica não é nunca a das personagens (seres ou coisas vistos pela câmara, seres ou coisas na imagem, e que são sujeitos de percepção relativamente autónomos), nem é também só a da câmara (na medida em que os seres percepçionados pela câmara são também seres que percepçionam) e, por maioria de razão, também não é só a nossa (dos espectadores) percepção. É, sim, uma correlação disto tudo, uma reflexão destas coisas todas umas nas outras (elementos da imagem que percepçionam, câmara que percepçiona, espectadores), um desdobramento constante disto tudo. Onde, efectivamente, a percepção cinematográfica nunca é, nem «objectiva» nem «subjectiva». É uma espécie de visão autónoma.

Acto de filmar e sentido

Se a imagem fala por si própria, dir-se-ia que não é por muito tempo, tal como diz Jean-Luc Godard. Consideremos a ideia de leitura (do texto e da imagem) enquanto acto físico e enquanto doação de sentido. Com um texto, quando o lemos, a função normal do olho altera-se: não interessa que o olho *veja*, ou melhor, o olho só vê para *ler*. No caso das imagens parece passar-se o contrário: ver prevalece relativamente a ler. (Consideramos *ler* enquanto um acto físico do olho, prévio ao ler enquanto «dar sentido».) O que é que se passa quando começamos a *ler uma imagem*? O que é que se passa quando lemos a imagem não só enquanto acto físico, mas também enquanto doação de sentido? Deixamos, em certo sentido, de ver. Hipótese: vemos de outra maneira. Como? Podemos: a) ver de uma maneira mais condicionada, isto é, em certo sentido, não ver; e b) podemos ver mais ainda do que ver sem essa nova função do olho sobre a imagem a que chamamos «ler a imagem».

Isto aponta para o seguinte: que «dar sentido» (ler) na imagem não será nada igual a «dar sentido» (ler) no texto. Não é o mesmo «dar sentido», não é a mesma leitura. No sentido de um ver/ler muito condicionado (uma questão de sensibilidade, de cultura, de preconceito, etc.), parece que «dar sentido» no texto é o mesmo que «dar sentido» na imagem (um certo nível de literalidade, onde o signos são praticamente coincidentes com os objectos, uma semiótica, por conseguinte, muito particular). Mas no outro sentido, em que ler equivale a «ver mais», aí cremos que não.

Acto de filmar: criação artística e relação com o que se filma

A «potência do falso» é um conceito que estimamos muito interessante para interrogar a validade e o alcance dos conceitos de ficção e documentário e, simultaneamente, para pensar o acto de filmar enquanto acto de criação artística. Trata-se de um conceito extraído por Deleuze do pensamento de Nietzsche. Ela não significa nenhuma valorização da falsidade ou do erro, visando antes caracterizar uma relação directa da verdade à forma do tempo, isto é, à passagem, à transformação, à variação. «Potência do falso» diz-se da potência de tudo aquilo que não se submete à forma do verdadeiro enquanto imutável e exterior ao existente. Seja nas relações entre as imagens, seja nas relações entre tempos, trata-se da potência *do* tempo: potência que põe tudo em variação e que, por isso, permite a criação, ou melhor, trata-se da potência estética de produção.

Com o tempo, esse grande escultor, esse grande falsificador, todos os movimentos se tornam possíveis, perdendo os movimentos racionais, por isso, o privilégio: a imagem cinematográfica vai mais além de uma relação linear ao real e ao verdadeiro. Com o «regime cristalino da imagem» a descrição que a câmara e as relações de imagens operam torna-se equivalente ao objecto e, mais, substitui o objecto, podendo mesmo dizer-se que o cria (Deleuze, 1985: 165). O real, separado dos encadeamentos motores e das suas «conexões legais», torna-se indiscernível do imaginário. A narração deixa de ser verídica, isto é, deixa de «pretender ao verdadeiro mesmo na ficção». Consequentemente, desenvolve-se uma potência de invenção, a potência do falso, que se sobrepõe à forma do verdadeiro: «o que o artista é, é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada ou reproduzida, tem de ser criada. Não há outra verdade senão a da criação do Novo» (*idem*: 191).

Neste aspecto, o trabalho de Pedro Costa, filmando ou pretendendo filmar na base de uma «relação» (de longa duração), chegando a uma espécie de acordo como aquilo que filma, procurando, como escreve Thierry Lounas, «arranjar maneira de a relação de forças com aquilo que se filma não jogar unicamente a nosso favor», logra uma modo inédito de o cinema tocar tudo aquilo que lhe é exterior, de «exprimir com o cinema o que não lhe pertence exclusivamente». (Lounas, 2004: 122)

Bibliografia

- Burch, N., (1973) *Praxis do Cinema* (1969), trad. Nuno Júdice, Editorial Estampa, Lisboa.
 Bizern, C., (org.) (2002) *Cinéma Documentaire. Manières de Faire, Formes de Pensée*, Addoc/Yellow Now.
 Carroll, N., (2003) *Engaging the Moving Image*, Yale University Press.
 Cordeiro, E., (2004) *Actos de Cinema*, Angelus Novus, Coimbra.
 Deleuze, G., (1983) *L'Image-Mouvement*, Éditions de Minuit, Paris.
 Deleuze, G., (1985) *L'Image-Temps*, Éditions de Minuit, Paris.
 Grodal, T., (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Genres, Feelings and Cognition*, Clarendon Press, Oxford.
 Lounas, T., (2004) "Notas sobre *Onde Jaz o Teu Sorriso?*", *Onde Jaz o Teu Sorriso?*, Assírio & Alvim, Lisboa.

