A Propósito do "Cinema-Verdade"

Sérgio Augusto

A primeira função do cinema, no tempo de Edison e Lumière, foi registrar o que os pioneiros desejavam ou necessitavam mostrar e divulgar. O tempo, as experiências e o conflito de teorias (de Balàzs a Arnhein, de Merleau-Ponty a Bazin) provaram que, pela virtude de seus meios materiais, o cinema está apto a significar muito mais do que a televisão, meio de informação direto e imediato. Não obstante essa verdade, fala-se em cinema-verdade como a última palavra em invenção, uma resposta ao excesso de ficção a que se condenou o cinema. Fala-se em cinema puro, câmara voltada para o essencial: a realidade, o mundo concreto, sem intervenções que possam trazer à tona a fantasia.

No universo oferecido a nossos sentidos, qualquer objeto ocupa o centro de uma continuidade espaço-temporal, tendo por componentes um espaço e um tempo concretos que nos permitem apreendê-lo e identificá-lo. No cinema, o negócio muda de figura. O objeto fílmico obedece a um sistema de representação particular onde o espaço e o tempo não têm nem a mesma estrutura nem as mesmas propriedades.

Espacialmente, o universo de uma tela é um universo plano, inteiramente reduzido a uma superfície, amputado de uma dimensão fundamental (a profundidade) e limitado ao enquadramento que o circunscreve. Quanto ao tempo, êle está permanentemente submisso a um conjunto de contrações, distenções, rupturas, aceleramentos que não pertencem ao sistema cronológico onde se inscrevem os atos de nossa vida física. Então, através dos efeitos de montagem e trucagem, o cinema permite tôdas as espécies de transformações do espaço e do tempo inconcebíveis na realidade. Assim, com relação à nossa experiência cotidiana, o universo cinematográfico é um mundo inteiramente artificial. Para o cineasta, o problema essencial é fazer com que êsse universo fílmico seja reconhecido e aceito como real e provocar no espectador , por meio de efeitos ilusionistas, o mesmo *sentimento de realidade* do espetáculo da natureza ou uma sensação

similar. É precisamente na criação dêsse falso correspondente (graças ao qual o mundo de uma tela vai ser aparente e convencionalmente dotado da mesma autenticidade do mundo exterior) que surge a primeira manifestação de uma arte cinematográfica. Só a câmara não será o suficiente para fabricar a ilusão. O cineasta é obrigado a intervir na operação e a utilizar os meios mecânicos de que dispõe, assim como de tôda uma panóplia de artifícios. Essa intervenção obrigatória do fator humano gera outra conseqüência: a subjetivação do mundo representado, isto é, a aparição de uma visão cinematográfica pessoal.

A imagem cinematográfica não se distingue apenas das que nos oferece o mundo exterior por dissemelhanças físicas fundamentais. Ela se diferencia igualmente, e de maneira ainda mais nítida, por uma ação psicológica original e por um poder excepcional de impregnação mental. Os espetáculos que nos oferece a realidade natural são, com efeito, efetiva e dramatùrgicamente neutros, no sentido em que êles não obedecem a nenhuma vontade preconcebida de nos comover ou de nos maravilhar. O *cinema-verdade* nasceu, pois, da vontade de descobrir o mundo como êle é, os homens como êles são: tais como a câmara os vê. Pouco a pouco, os problemas de realização acumulam-se diante do cineasta, que os soluciona de comum acôrdo com seus intérpretes e comparsas na reconstituição do real. A câmara registra aquilo que nós a fazemos observar. Ela não é livre, nem tem livre iniciativa. Ela nos revela o que desejamos ver revelado. Ela obedece, acima de tudo, àquêle que a carrega e a guia. A câmara segue um olhar. Esbarramos em Goethe: pode o cinema abordar o "humano" sem ser através da interpretação dos objetos, e o interior sem interpretar o exterior?

O *cinema-verdade* é limitado pelas reações subjetivas de um operador a preferir isto àquilo, segundo as solicitações de sua sensibilidade. Niels Bohr declarou, há algum tempo, que, "em Física, o observador perturba o objeto observado". Em cinema é a mesma coisa. O observador não seleciona um plano sem que êste tenha um significado especial para a sua sensibilidade. Inútil recorrer às "condições de incerteza" de Heisenberg a fim de saber que a observação imparcial é um mito. Por certo, a câmara se defende e a verdade também. Uma seqüência de atualidades realizada com a intenção de propaganda pode, perfeitamente, denunciar aquilo que se pretendia exaltar (Cf. Os documentários de guerra alemães, feitos de encomenda, com imagens escolhidas pelas "autoridades competentes" e não por seus autores).

Existem várias maneiras de se chegar à verdade documental. De um lado, ela pode ser obra da astúcia ou da cumplicidade. Da astúcia porque o observador (o cineasta) consigna seu documento conhecidos os assuntos do estudo. Da cumplicidade, quando a testemunha noticia na preliminar de seus desígnios os indivíduos que ela observa. Pode acontecer que um gesto e um olhar sejam gravados na fita, a contragôsto do operador, traindo assim as intenções primeiras, dotando as imagens de um relêvo nôvo e alheio às aspirações do diretor. A verdade, por conseguinte, escapa ao homem, é-lhe estranha, exterior, e, talvez por isso, o *cinema-verdade* constitua uma inacreditável obra do acaso.

Sempre houve um *cinéma-vérité* quando o objetivo da câmara era exclusivamente o de constatar um fato. *A Chegada do Trem na Estação Ciotat*, *A Saída da Fábrica* eram *cinema-verdade*. Não foram, certamente, os motivos que impressionaram Lumière os mesmos que nos impressionam hoje. Um rôsto que fôra importante para Lumière deixou de sê-lo. Outro semblante negligenciado na época adquiriu maior relêvo nos dias atuais. Conclusão: a verdade afirma-se contradizendo as ambições do autor. No cinema e na vida, a verdade não existe e nem se impõe salvo contra o homem. Ela é contrariante e está muito além de tôda moral e de tôda política. Ao contrário do que escreveu Mac Orlan, é preciso que haja quem saiba buscá-la.

Quando Dziga Vertov inventou o *cinema-ôlho*, autêntico embrião do *cinema-verdade*, procurava êle apreender o homem acima de tôdas as coisas. Na hora da montagem, o realizador, escolhendo o ritmo adequado e certos afrontamentos de imagens, impunha a sua visão dos sêres e dos objetos, mostrava-se o homem de opiniões e opções, apaixonado e criador. Vertov porém, não contava que sua obra envelhecesse em tão curto tempo, e sua experiência se tornasse um dos suplícios mais dolorosos para qualquer assistência.

Jean Rouch, Jean Herman e François Reichenbach, de um lado; Richard Leacock, Robert Drew, Wolf Koening, Roman Kroitor, David Maysles, Drasin, Ruspoli e Brault, de outro, são nomes desconhecidos dos circuitos comerciais brasileiros e a argumentação feita sôbre êstes exemplos talvez dificulte a compreensão do problema em pauta. Foram dos experimentos de Rouch *(Moi un Noir, La Pyramide Humaine, Chronique d'un Eté)* que nasceu o *cinéma-vérité*. Já Rogosin *(On the Bowery, Come back Africa)*, as duplas Drew-Leacock *(Primary, Kenya, Eddie Sachs)* e Koenig-Kroitor *(Lonely Boy)* são os homens que revolucionaram a técnica de cine-atualidades. Ao contrário de Rouch, para quem a autenticidade e o improviso totais são o primeiro e o último dos propósitos, os demais nomes citados seguem trilhas vizinhas à de Vertov. Ainda aí é a montagem o elemento que dá fôrça e orientação ao documento e determina nos espectadores as reações. Essas reações nascem não só da verdade ofertada mas também, e principalmente, da forma com que é ofertada. Bastarão a honestidade , a sinceridade dos realizadores? É preciso, isto sim, que o observador seja impassível e que sua impassibilidade física, moral e política o impeça de induzir a um exame sôbre as verdades que êle nos propõe. A maneira de trabalhar dêsses cineastas diante da realidade é a única plausível, permitindo que se eleve uma peripécia de roteiro às raias do acontecimento, ou seja, da parcela da História, única, irreversível e submissa, em parte, ao acaso. Os juízes são os espectadores, mas êstes não podem ser governados pelo alvitre do realizador.

Há em cada pessoa um ator. Êste ator imagina o papel, a atitude, a expressão que lhe parecem as mais eficazes para impôr-se aos demais. A liberdade do homem não resiste aos olhares dos outros. A câmara é a multiplicação dêsses olhares. Desde que ela (a câmara) pese sôbre os personagens, o *cinema-verdade* não pode existir. Desde que a câmara seja reconhecida pelos personagens, êstes deixam de ser homens livres. Eis um fenômeno de alienação. O que a câmara está capacitada a apreender é a recomposição do homem em função de outros. A partir do momento em que o homem toma consciência de que está sendo observado, êle se torna um comediante profissional, cerca-se de proteções, de barreiras, de expressões fabricadas. O observador, atrás da câmara, escolhe uma dessas expressões. Daí em diante, entramos no domínio da criação. O cinema-testemunha deixa de existir em função de um cinema de invenção — montagem subjetiva de atitudes compostas. Pela oposição de tais e tais planos, cria-se a dramatização. Os personagens não passam, então, de elementos de um *quebra-cabeças* cuja solução só o cineasta conhece — o homem que observa impõe sua lei aos objetos observados.