

# OBJETIVO SUBJETIVO

José Carlos Avellar

**A**o comparar a sensação de realidade passada pelo desenho e a pintura com a passada pela fotografia e o cinema, o francês André Bazin afirmou que a foto e o filme, reproduções mecânicas do mundo exterior, obtidas sem a direta interferência da mão do homem, vieram satisfazer o antigo desejo de uma perfeita ilusão de realidade.

"Significativamente — escreveu Bazin — este grupo de lentes que formam o olho fotográfico usado para substituir o olho humano é chamado de objetiva. Pela primeira vez, entre um objeto natural e sua representação, existe apenas um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior é formada automaticamente, sem a intervenção criadora do homem. A personalidade do fotógrafo se manifesta só na escolha do tema. Todas as artes se fundamentam na presença do homem. Só a fotografia é uma exceção, pois se vale da ausência do homem. A foto e o filme agem sobre nós como se fossem um fenômeno natural, como uma flor ou um cristal de neve, cuja beleza é inseparável de suas origens na natureza".

O texto de Bazin é de 1945. Mas essa impressão de que um olho mecânico reproduz melhor a realidade, sem as eventuais distorções da subjetiva visão humana, não nasceu aí. Nasceu com o próprio cinema. Nasceu, a rigor, um

pouco antes, com a fotografia. De quando em quando, impulsionada por fatores diversos, essa idéia passa a comandar as discussões sobre cinema. Foi assim em 45, nos ensaios sobre o neo-realismo. Foi assim 20 anos antes do texto de Bazin, nos manifestos dos artistas do Bauhaus sobre a fotografia, nos manifestos de Dziga Vertov sobre o cinema-olho e nos manifestos de John Grierson sobre o documentário. Foi assim quase 20 anos depois do texto de Bazin, nos manifestos de Jean Rouch e Richard Leacock sobre o cinema-verdade.

No começo da década de 20, para defender o ensino de fotografia no Bauhaus, Lazlo Moholy Nagy e Franz Roh, fotógrafos e artistas plásticos, escreviam que "o olho humano é um instrumento imperfeito, que vê mal e pouco", e que "é tão importante conhecer fotografia quanto conhecer o alfabeto, porque, no futuro, analfabeto será aquele que não souber fotografar".

No mesmo período, para defender o cinema-olho, "a vida registrada ao improviso, a filmagem de pessoas reais", Dziga Vertov escrevia: "Eu sou o cine-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que mostra o mundo com a objetividade que só a máquina pode ter. Eu me liberto da imobilidade humana, sou um movimento contínuo". E, enquanto isso, para defender o documentário, John Grierson escrevia: "O cinema é uma arte baseada na fotografia e

onde o que importa é sempre, ou quase sempre, a coisa observada, uma arte que pode ver a realidade de modo mais íntimo e que tem como inspiração primeira o registro do mundo real".

No começo dos anos 60, já na época das câmaras e gravadores leves e silenciosos, feitos para os noticiários de televisão, Richard Leacock defendia o cinema-verdade dizendo que "precisamos reaprender a olhar o que se passa diante de nós, abrir com a câmara um novo olho para o futuro", um olho novo com "uma câmara de grande mobilidade, um instrumento ligeiro e ágil".

Um pouco dessa crença na objetividade do olho fotográfico, um pouco do estilo do cinema direto, ou cinema-verdade, está presente na maior parte dos documentários realizados entre nós nesse último ano. Penso especialmente nos filmes exibidos no Festival de Curta-Metragem do Jornal do Brasil e nos filmes feitos para circular em cineclubes. *Acidente de Trabalho*, de Renato Tapajós; *Caso Ruschi*, de Teresa Trautman; *Por Exemplo Caxundé*, realização coletiva dos alunos do curso de cinema da Associação Brasileira de Documentaristas, seção de Salvador; *Pinto Vem Aí*, de Olney São Paulo; *Rocinha 77*, de Sérgio Pêo; *Assembléias Populares*, de Joel Lamaji; e *Marreteiros*, de Carlos Amaro e Neovaldo Carvalho, são, talvez, os exemplos mais interessantes



Os Marreteiros, de Carlos Amaro e Neovaldo Carvalho.

Mas, por trás dessa aparente retomada de um ideal comum a certos períodos da história da fotografia e do cinema, se encontra um impulso diferente. Já não se trata de uma solução determinada pelo fascínio diante das possibilidades de um registro perfeito através de um mecanismo impessoal. Não se trata de uma crença meio ingênua num olho objetivo que vê melhor do que o nosso. Trata-se de uma intencional redução (consciente, ou não, pouco importa) da complexidade do olhar humano a uma função mais simples: ver objetivamente, entrar de novo em contato direto com a

realidade, retomar o contato perdido em função da interferência das muitas formas de censura — as que impedem a livre circulação de informações, e as que mascaram as informações com enfeites que alteram o seu real significado.

Nesse sentido, esses filmes em que o autor permanece quase todo o tempo ausente (a personalidade do realizador aparece apenas na escolha do tema), essas reproduções que se pretendem objetivas, impessoais e mecânicas, são feitas com uma decisiva e criativa interferência do homem, ao contrário do que poderia sugerir um imediato paralelo com o texto de

Bazin. O que, à primeira vista, é impessoal e objetivo funciona, de fato, como uma tomada de posição pessoal, subjetiva, contra tudo aquilo simbolizado nos suaves movimentos da lente zoom, na luz de pôr-de-sol, na ação alegórica, na voz suave e no texto didático lido pelo narrador — marcas registradas dos pedacinhos de filmes colados nas pontas dos cine-jornais como "informações de interesse educativo".

*Rocinha 77* leva o espectador a ver os caminhos apertados entre os barracos da favela. *Caso Ruschi* leva o espectador a ver o debate pela preservação da reserva

biológica de Santa Lúcia. *Pinto Vem Aí* leva o espectador à Feira de Santana para ver a chegada do Deputado Francisco Pinto, pouco antes das eleições de 1976. *Acidente de Trabalho* leva o espectador a ver, dentro das fábricas, como se produzem os acidentes. *Por Exemplo Caxundé* leva o espectador a ouvir dos próprios moradores a violência usada para desmontar uma favela de Salvador.

O autor, nesses filmes, age como um olho e um ouvido mecânicos que registram fragmentos da realidade. A platéia se sente como quem presencia algo semelhante a uma transmissão direta pela televisão, como quem vê algo que se passa naquele exato momento num outro lugar, como quem vê, graças à ajuda de uma extensão do olho humano, à ajuda de um instrumento objetivo, impessoal. Terminada a projeção, o espectador se sente naturalmente interessado em discutir o problema real que acabou de ver, e passa por cima dos meios usados para representar a realidade. Sai da projeção com a sensação de que acabou de ver não um filme, mas um pedaço do mundo real.

Numa entrevista concedida durante a Jornada de Curta-Metragem de Salvador de 1977, onde seu filme, *Acidente de Trabalho*, foi apresentado, Renato Tapajós define bem a questão: "Não adianta elaborar uma linguagem cinematográfica extremamente brilhante, extremamente nova, se ela não tem rebatimento do público a que se dirige. A linguagem que buscamos tem a preocupação de partir do cotidiano do operário — e o acidente de trabalho faz parte do seu cotidiano — para criar na platéia operária um certo estra-

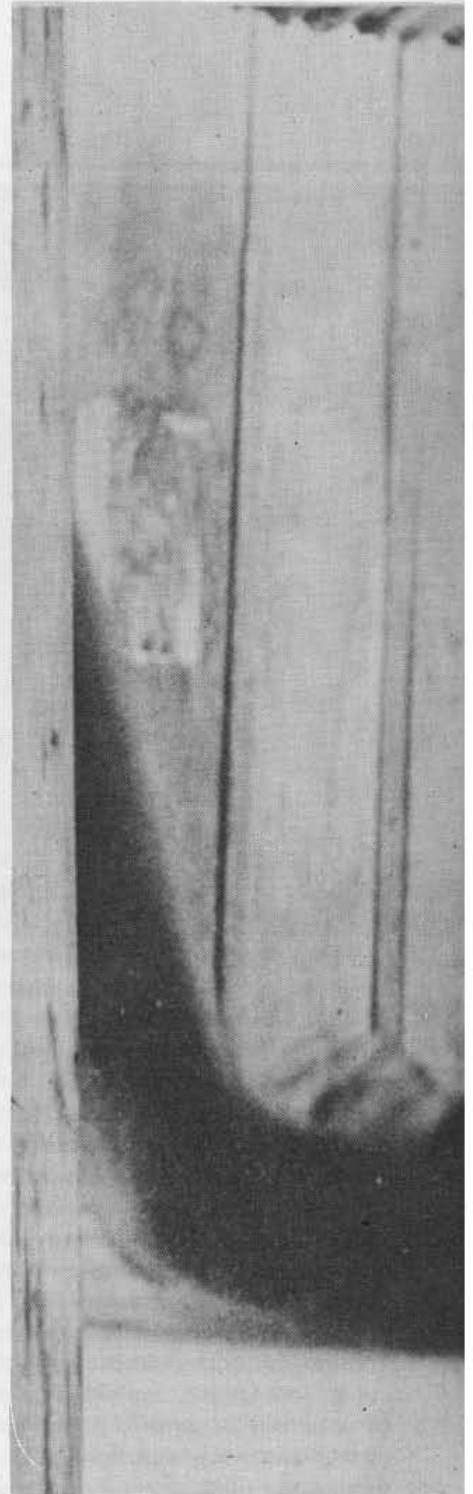
nhamento em relação a esse próprio cotidiano. Ela se identifica com ele, mas, de repente, começa a vê-lo com outros olhos".

O que importa é o tema do filme. A linguagem permanece afã invisível quanto a linguagem da ficção tradicional que procura levar o espectador a esquecer a tela, o projetor, o filme, e a se sentir no meio da realidade filmada. Nesses documentários feitos à maneira do cinema-verdade, o espectador tem sempre a consciência de se encontrar diante de um filme, da tela, de um projetor. O meio não se esconde. Mas, ao mesmo tempo, permanece invisível.

Ou o microfone aparece na tela, ou a presença da equipe de filmagem é notada pela reação das pessoas dentro da imagem, ou a insegurança do plano denuncia um homem com a câmara na mão. Ou ainda, mesmo nos filmes onde todos esses sinais de uma presença humana por trás da câmara tenham sido eliminados, o filme se denuncia como tal pela atitude particular das pessoas que fazem depoimentos, que falam diretamente para a câmara (isto é, para o espectador), que agem em função de um elemento provocador, a câmara.

Mas, ainda assim, graças à impressão geral de que o olho mecânico vê melhor, porque objetivo, o espectador se sente em contato direto com o real. O meio não interfere no acontecimento ou no depoimento, apenas registra. E registra melhor do que nós, permite ver coisas que no cotidiano passam sem ser notadas.

"Um operário dentro da fábrica vê um acidente acontecer na máquina ao lado. Como é que o operário vê um acidente na má-







Rocinha 77, de Sérgio Péo.



O Caso Ruschi, de Tereza Trautman.

quina ao lado? Ele vê em plano geral. Ele está aqui e o acidente acontece lá. Ele corre para perto do companheiro acidentado, mas o acidente já aconteceu. Então se torna muito importante decompor cinematograficamente o acidente", disse Renato Tapajós, na entrevista já citada, onde existe ainda uma outra observação curiosa a respeito de *Acidente de Trabalho*, que foi feito com a colaboração do Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema:

"Numa das exibições desse filme, um operário veio me falar que tinha achado impressionante e ótimo termos mostrado o pé apertando o pedal da máquina. É uma coisa que ele faz todos os dias. Mas nunca pôde parar e desviar os olhos para ver o seu próprio pé apertando o pedal".

Sem exceção, os filmes citados acima são produções quase ar-

tesanais, e se exibem num circuito ainda muito restrito. À primeira vista, parece pouco importante dedicar espaço maior a produtos que atingem uma pequena parcela de espectadores, enquanto o gosto do público continua a ser formado pelos filmes distribuídos nos grandes circuitos comerciais — o que equivale a dizer que o gosto do público continua a ser formado pela ficção tradicional, pelo filme que joga a platéia dentro da situação filmada para sofrer ao lado dos heróis; o que equivale ainda a dizer que o gosto do público continua a ser formado pelo filme produzido pelas grandes companhias americanas.

Mas a atitude simples e despreziosa desses filmes aparece como um exemplo oportuno nesse momento em que o esquema industrial está provocando distorções que nos afastam cada vez

mais de um efetivo contato com o cinema e com a realidade. E até, por coincidência ou por direta intenção, o estilo de narração se adapta bem às características da exibição. É uma conversa simples, dirigida a grupos não muito grandes. Um cinema de câmara. Voltado para temas que os filmes produzidos industrialmente (por motivos diversos) deixam de lado: as favelas, fábricas, as feiras livres, as eleições, os sub-empregos à margem da sociedade industrial, as associações de bairros. Filmar assim tem sido a forma de manter não só um contato com o mecanismo cinematográfico, mas um contato com a realidade através desse mecanismo. Uma forma de reaprender a ver as coisas, uma forma de exprimir a visão subjetiva de cada um através da objetiva da câmara. (in *Jornal do Brasil* de 28/1/78. Revisto e ampliado pelo autor).