

## O real quando menos se espera

Anabela Moutinho<sup>1</sup>

O pretexto para esta minha reflexão são certos filmes actuais que, como refiro na síntese enviada para o Congresso, constituem uma espécie de limbo entre “ficções realistas” e “documentários ficcionados” e, nesse sentido, nos forçam a colocar determinadas questões sobre eles, esses filmes, e sobre o cinema, enquanto tal. A primeira das quais será, para mim, se esse limbo de hoje será novo e, se não o for, se será diferente do de outras épocas.

Historicamente o cinema foi considerado como não se inscrevendo numa única matriz, mas em duas, aquelas que Georges Sadoul enunciou na sua monumental *Histoire de l'art du cinéma*<sup>2</sup>, a do realismo documentarista dos irmãos Lumière e a da ficção fantasista e mágica de Georges Méliès. Entre “cinema-captção” (da realidade externa) e “cinema-intervenção” (sobre a realidade “interna”, isto, é fílmica), o cinema teria vivido desde o início uma dualidade, profícua pelas hesitações e indefinições que provocava, mas que obrigava a trilhar dois diferentes caminhos. Ora, o que é útil realçar é que nessa suposta dualidade – nesses mesmos Lumière e Méliès como exemplos – as questões foram, pelo contrário, colocadas por eles nos seus rigorosos termos: seja na *Chegada do Comboio la Ciotat* ou na *Viagem à Lua*<sup>3</sup>, documentário e ficção foram (e são) extremos em tensão e contaminação perpétuas, pois não há registo que elida a representação dos “actores” presentes na imagem e a criação de realidade, por parte do realizador/autor, através da selecção do ponto de vista e, posteriormente aos Lumière, da montagem, nem há fantasia que possa operar sem o objectificável inerente à realidade na qual se intervém, pelo que ambos são **captção e intervenção**. Assim, cabe perguntar que realidade é permissível no real cinematográfico, bem como se impõe questionar que realismo é admissível na realidade cinematográfica. Pois bem, o que tanto Lumière como Méliès

exponenciam é o jogo entre ilusão e realidade no seio da ilusão de realidade que o cinema é e provoca: seja, no caso do primeiro, fazendo-nos crer objectivas e, nesse sentido, documentais, imagens que foram manipuladas com a presença de figurantes ou encenadas pelo operador, seja, no caso do segundo, fazendo coincidir o máximo de verosimilhança com o máximo de maravilhoso num único plano, concedendo assim realidade exterior a algo que só foi real através do artifício cinematográfico.

O que julgo bastante evidente é que ambos – supostamente padrinhos de dois caminhos tão diferentes que quase se diriam paralelos – compreenderam e colocaram em prática o único realismo possível em cinema: o realismo **de** cinema, isto é, o realismo **cinematográfico**. Nem de outra maneira seria possível ele ser. Qualquer realismo **não** é adequação plena à realidade; é outrossim, ou meramente do ponto de vista tecnológico ou do especialmente artístico, **produção** de realidade. Assim, o “facto fílmico” (apelando à célebre expressão de Metz), mais do que cada filme enquanto obra/texto de signos/códigos documentais ou ficcionais feita, é a indefinição mesma, a transgressão das fronteiras, a diluição das diferenças presentes **no** filme. Objectar-me-ão que, por estratégia comercial mas igualmente algumas vezes por limitação propriamente artística, o cinema desde cedo criou – ou prolongou – tipos e géneros, a um tempo para ir ao encontro de públicos específicos e para ir contra veleidades criativas ou experimentais que, baralhando e tornando a dar, dificultavam a tarefa da catalogação, tão cara a mentes preguiçosas ou indulgentes, e que nesse sentido há efectivamente obras vincadamente ficcionais ou documentais. Mas se não me cabe aqui questionar se e quando ou quanto um filme é só pertença a um certo tipo ou género, devo salientar que há uma primordial análise ontológica na qual todo e qual-

quer filme se integra, por mais ou menos arredo que seja a classificações: “realidade” e “cinema”, **quando postos em relação**, são necessariamente comutáveis. Ambos são ilusão e ambos são reais. Ambos são construção e ambos são factuais. Ambos são etéreos e ambos são concretos. A dualidade ontológica entre “realidade” e “cinema” na qual se quis inscrever a tal matriz dicotómica “cinema-captação” / “cinema-intervenção”, “documentário” / “ficção”, uma dizendo respeito ao que a realidade faz com o cinema e a outra ao que o cinema faz com a realidade, pode ser afinal uma **relação** ontológica, reposta agora em mais precisos termos: a realidade **do** cinema enquanto representação é real (o objecto representado real porque era real no momento em que foi captado) e enquanto reprodução é ilusória (aquilo que se projecta resulta de uma ilusão óptica e configura em si a ilusão presente na imaterialidade da imagem); a realidade **no** cinema enquanto representada é ilusória (pelas razões inversas, isto é, a realidade está na imagem que a representa mas não é a imagem que a representa) e enquanto reproduzida é real (pelas razões inversas também, isto é, torna-se real ao ser projectada, no duplo sentido de pertencer duplamente realidade *do* cinema e à realidade *no* cinema). Por outras palavras, esta reformulação, ao conferir estatuto ontológico tanto à reprodução e representação da realidade como à reprodução e representação da ilusão, o que é dizer, tanto à realidade quanto à ilusão enquanto tais, sublinha o facto de que em cinema elas não podem ser entendidas enquanto entidades independentes mas, pelo contrário, enquanto entidades inter-dependentes. Realidade **do** e **no** cinema são bi-unívocas e não mera e dualisticamente unívocas<sup>4</sup>.

É curioso notar que uma leitura, mesmo que apressada, da historiografia das teorias do cinema faz ressaltar que muitas delas sustentaram e vincaram um dualismo que, assim sendo, na verdade nunca existiu. Como se o *ser* de cada um – realidade e cinema – se espelhasse no seu *pensar*, mas esse reflexo não fosse mais do que a perpetuação até ao infinito de uma falácia inicial, a que procura defender para o cinema o que se pensa previamente a ele sobre práticas dele.

A oposição fundada no que a realidade faz com o cinema ou no que o cinema faz com a realidade não encontra, verdadeiramente, grandes possibilidades nem de justificação nem de legitimação no cinema nem na História dele, exceptuando quando a discussão teórica se centra nas opções políticas ou nos panoramas ideológicos de filmes concretos, isto é, quando a discussão deixa de ser fílmica para passar a ser cinematográfica. E aí torna-se claro que o que as correntes teóricas realistas combatem é uma prática alienatória dos filmes-fábrica-de-sonhos para lhes opôr um cinema-verdade que todavia, como sabemos, pode ser – é necessariamente?... - igualmente tão manipulador e, nesse sentido, fonte de quimeras, quanto o outro.

Todas as maneiras que possamos usar para caracterizar o filme realista são igualmente válidas para caracterizar o filme, digamos, fantasista: em todos os filmes encontramos o real, ou certos aspectos dele, ou nos nesses aspectos do real (como vimos há pouco), em todos os filmes podemos encontrar o projecto do realizador em recolher o máximo possível de realidade (qual a diferença a esse nível entre – *The Blair Witch Project* de Miryck e Sanchez e *Stromboli*, de Rossellini?), para todos os filmes devemos argumentar com o realismo ontológico da fotografia cujas consequências a actual imagem digital ainda não destronou (qualquer filme de Keaton é a esse título tão real quanto os *Drifters* de John Grierson)<sup>5</sup>. O realismo – e convém sublinhar que em História do Cinema não há o realismo, há sim realismos – parece ser, antes de mais, algo que nega, mais do que algo que afirma e que se afirma nessa afirmação. Nesta definição negativa e neste impulso negativo que é a sua causa (diria Yuri Lotman, nesta – “poética da rejeição”<sup>6</sup>) – o filme realista contesta e subverte os filmes que se assumem como ficcionados, distantes, enredos fabulatórios, dispositivos inverosímeis, modelos de vida **ideal** que, por isso mesmo, se compreende terem mera utilidade de divertimento e evasão, ainda hoje tão premente e dominante. Então a questão, sendo do foro psicológico, sociológico e político, radica numa outra dimensão que o filme realista a um tempo pressupõe e persegue: a de que o cinema seja a oportunidade de **dar a ver** e não só de **ver**. E porventura reside

aí a sua singularidade: nesta **oferta**, tantas vezes crua, de realidade que se oferece e sobre a qual nada ou muito se manipula (as diferenças cinematográficas, estéticas e fílmicas entre realismos obrigam-nos a contemplar ambas as hipteses porque ambas foram efectivamente praticadas, vide Rossellini face a Bresson ou Bresson face a Loach, isto para não recuar a Stroheim de *Greed* ou mesmo a Griffith de *The Broken Blossom*, que me perdoem os puristas por incluir estes últimos), radica o **compromisso ético** que é a base de todo o filme realista. Compromisso do realizador com a realidade que dá a ver, desta com o filme e deste com o público. À **reprodução e representação** que acima foram apresentadas como harmonia binívoca entre real e ilusório, o filme realista acrescenta um **gesto** que está para além dela, o que é dizer, acrescenta *fazer ao ser*.

Isso foi constante em toda a História do Século XX como parece estar a ser na deste início de Século XXI: sempre que há convulsão “lá fora”, apetece realismo no cinema, e eis-los que surgem, nas vanguardas de início de sec. XX (e não só pela mão de Eisenstein ou, especialmente, Vertov, manipuladores máximos de realidades – ideológicas, em primeira instância – mínimas, mas, num mais revolucionário sentido, pelos objectivos surrealistas de abraçar realidades – ideológicas, em última instância – máximas), ou mesmo nos filmes de gangsters ou nas obras liberais dos anos 30/40 em Hollywood (os maus-da-fita e os bons-da-fita, todos a apelar ao empenhamento cívico de um espectador brutalizado por James Cagney morrendo a gritar “Made it, Ma! Top of the world!” ou por James Stewart desmaiando de exaustão no Senado<sup>7</sup>), para não referir os mais óbvios exemplos do realismo italiano do pós-guerra ou, mais tarde, do *free-cinema* e do *cinéma-vérité* e do seu equivalente além-atlântico americano nos anos 60 (pelo menos algumas obras de Cassavetes permitem essa associação, na do Norte, e todas as de Glauber Rocha, na do Sul), para rematar com alguns autores que ainda hoje insistem em *engager* as suas obras.

Sim, ao “dar a ver” o filme realista *faz* para que outros *façam*. Pode não o conseguir (e talvez a resida a razão do maior ou menor sucesso de filmes e/ou autores realistas e, em

particular, do realismo enquanto tal consoante as fases históricas consideradas e, ainda mais em particular, do realismo enquanto tal consoante as fases históricas consideradas **quando estas foram ultrapassadas**); todavia, tal não inibe o carácter transformador que o motiva, transformação não tanto sobre a realidade representada, mas sim sobre o espectador que a acolhe. Quando acolhe.

Donde, resta-me perguntar o que acolhe, ou não, o espectador de hoje, nos filmes realistas que um pouco por todo o mundo se vão fazendo em tempo de globalização, convulsão maior porque diferente, com novos dados e imensos desafios. Isto é: se até aqui estive a pensar na História que já foi, é agora o momento de me debruçar um pouco sobre a história que está a ser.

Se me for permitido generalizar, creio que há uma diferença, que me parece interessante, entre o realismo de hoje e o de ontem: a que existe entre o colectivo e o individual, entre o público e o privado. Tal diferença encontra-se tanto no realizador que expõe como no filme exposto como, por último, no espectador que fica exposto. A períodos históricos em que as motivações e os propósitos eram públicos e colectivos (às vezes, até, colectivistas), parece suceder-se uma época que, na ausência (que pessoalmente creio temporária) de ideologias unificadoras, está centrada no indivíduo.

Não que os anteriores momentos colectivos não tivessem sido somas de indivíduos particulares, não que a noção de compromisso ético não implique sempre a existência de 1 + 1, não que os filmes de hoje, como os de ontem, não se dirijam antes de mais à consciência individual do espectador singular; mas ao nível da recepção - dada a multiplicação dos suportes ou meios alternativos de visionar filmes, seja em vídeo ou dvd ou através da internet - como ao nível da criação - muitas (não todas) das “novas imagens” que por aí circulam transmitem e são transmitidas por uma espécie de clausura viciosa, ou porque se comprazem meramente em exercitar tecnologias (e nunca a tecnologia foi de *per si* alavanca para avanços artísticos, o inverso é que é verdadeiro) ou porque se julgam inovadoras quando afinal só o suporte em que se exercitam é novo, não os esquemas estéticos, culturais e políticos dos

seus (solitários, pelo menos ao nível dos seus efeitos) exercícios -, dizia, ao nível da recepção como do da criação, o que falta hoje é a noção de partilha ou pertença a um movimento maior. O Muro caiu e cada um ficou com o seu tijolo.

Por outro lado, acompanhando e agravando este fenómeno, a globalização operada pelos antigos e novos meios de comunicação ao invés de aumentar a liberdade de pensamento, de escolha e de acção do indivíduo, estreitou-a. Penso no caudal ininterrupto de informação – filtrada, note-se bem – que é humanamente impossível assimilar no seu conjunto, mas penso igualmente nos mecanismos de poder e controlo sobre essa informação e sobre os produtos culturais, *latu sensu*, que equivalem, no caso do cinema, a que a apetência esteja criada mais para assistir à estreia de uma obra norte-americana cuja identidade, pelo menos cinematográfica, pouco poder ter a ver com a nossa, do que para dispendir algum tempo a dedicar a nossa atenção e estima às obras que no nosso e em outros países se produzam. *Matrix* em estreia mundial. O Muro caiu e cada um ficou sem o seu tijolo.

É num panorama destes em que o indivíduo está paradoxalmente isolado num mundo em que tudo pode ser vivido em simultâneo, em que o indivíduo perde coordenadas com o excesso delas, em que o indivíduo se encontra entregue a uma sorte destinada por um poder a maior parte das vezes invisível ou, pelo menos, tão gigantesco que surge como imbatível, em que, em suma, o indivíduo observa no tijolo as suas potencialidades de construção ou de destruição sem ainda ter a certeza quais delas prefira, num panorama destes que o realismo em cinema, hoje, me parece privilegiar os **retratos** às descrições. Como se nessa **particularização** da realidade que se dá a ver se unissem três vértices – o retratado, quem retratou e quem vê o retrato – promovendo uma construção triangular, mais ou menos equilátera mas ao menos comum, que, ao manter a individualidade de todos estabelece - por isso mesmo e mesmo assim - pontes de contacto. Como se, ainda, a única maneira de estabelecer tal contacto fosse através do indivíduo e da carga universalizante que ele tem ou pode ter. Como se, afinal,

à diluição do indivíduo no mundo global correspondesse, em gesto político a um tempo subversivo e utópico, a afirmação do indivíduo como mundo globalizável.

Tenho que confessar que estas minhas últimas reflexões têm por pano de fundo casos actuais de realismo – José Luis Guérin em Espanha, Abbas Kiarostami no Irão e Pedro Costa em Portugal – que não obviam, naturalmente, a existência de outras práticas ou outras propostas actuais igualmente “realistas” dados os seus objectivos éticos, mas que pessoalmente me interessam menos em termos estéticos. É a atitude destes realizadores, concretizada em pelo menos alguns dos seus filmes, tanto nos retratos executados como nas opções cinematográficas feitas, que me interessa agora realçar brevemente.

Têm algo de comum: seja Guérin e a sua invenção da narrativa numa realidade forjada como acontece em *Tren de Sombras* ou a sua exposição de narrativas em realidades em convulsão como é o caso de *En Construcción*, seja Kiarostami e o falso documentário em *Dez* ou a falsa ficção em *Através das Oliveiras*, seja Costa e a sua imersão em corpos de um bairro em *Ossos* ou a sua implosão em grandes planos de rostos em *No Quarto da Vanda*, há uma convicção partilhada de que “todos os planos devem ter gente lá dentro”<sup>8</sup>, no duplo sentido de serem habitados por gente (e não só por personagens) e de serem habitados por eles, realizadores, que impõem um ponto de vista sem artifícios. Sem artifícios, repito: de raiz, pela colocação da câmara, para observar e assim poder ser observado; de forma, pela duração dos planos, para deixar viver e assim ser vivido; de resultado, pela montagem que privilegia o corte, fazendo da elipse não uma mera figura de estilo mas um estilo de vida, carregando de significado o que não se vê por forma a que o visto ganhe mais sentido. Isto: não há artifício no ponto de vista porque ele despojado, aberto, dado e **tão carente quanto o da realidade que se filma**, e por isso respeita o ritmo e a pulsação da **matéria humana** de quem filma e de quem é filmado.

Realidade **do** e **no** cinema. Bi-unívocas. Descobrimos agora uma maneira de um certo realismo actual operar nesta bi-univocidade: mais do que assumindo-a (o que já é de monta, muitos nem dela se apercebem por

mais que inevitavelmente a pratiquem), dizia, mais do que assumindo-a, vivendo-a. Sendo vida através da utilização da matéria humana – do retratado como do retratista – como matéria fílmica.

Outro tipo de objecção pressinto em vós agora: que em qualquer filme a vida está presente, pelo menos nessa presença ausente ou ausência presente a que Christian Metz já havia feito referência há tanto tempo, isto é, que tudo num filme respira e pulsa vida, seja ele qual for e seja ela qual for.

Contudo, o que torna especial este novo realismo é quanto faz repousar no retrato a sua função, a sua estratégia e a sua força. Função, estratégia e força que, paradoxalmente, não são só individuais mas também universais. Como se estes retratos fossem o sinal destes tempos de isolamento do *eu*; como se só a partir da aceitação desse isolamento o seu estilhaçamento fosse desejável; como se só com esse isolamento nos percebêssemos como membros, não de um movimento colectivo maior, mas de um colectivo que pode ser posto em movimento. Não há pontes, há túneis. Cabe às vidas individuais escavá-los por entre os subterrâneos do que teimamos em ter em comum. Ir ao encontro das pessoas, cada uma delas portadora de uma unidade que é transmissível, cada uma delas personificação de uma identidade que importa conhecer, cada uma delas em diálogo consigo, com o realizador e connosco através de um filme e para além dele. Por mais que esses retratos possam ser, por inevitabilidade mesma ou por opção (do retratado ou do retratista) tão ficcionados quanto reais, tão captados na sua sinceridade como interventivos na sua complexidade, os filmes em causa são construídos respeitando um compromisso com o objecto do olhar e o sujeito do olhar (autor ou espectador) que passa pela oferta de uma manipulação mínima para que assim possa ser intervenção máxima: cinema **que se faz para nos provocar um fazer, que se faz para nos fazer**

**nesse seu fazer**, em que, portanto, o ritmo da vida nos é oferecido na sua duração específica, na sua duração lenta, na sua duração sofrida, na sua duração enigmática. E nós com ela. O além definitivamente aqui. Não é por acaso que o tipo de plano privilegiado por estes autores (pelo menos em *En Construcción, Dez e No Quarto da Vanda*) seja o plano fixo, como se nessa imobilidade da câmara a vida discorresse melhor, e o realizador com ela, naquilo que a sua atitude é receptiva ao pulsar que vem de lá; e muito menos é por acaso que o tempo dos planos seja habitualmente longo ou mesmo em sequência, retomando o gesto rosselliano de deixar a vida acontecer na sua duração contínua. Uma luta contra a descontinuidade espacial e temporal, que, afinal, são apanágio do específico cinematográfico? Não, mais do que isso: uma luta pelo contínuo espacial e temporal que podem ser apanágio de certos factos fílmicos contra outros menos submergidos por preocupações de construir **a favor** das pessoas. Isto é: a “poética da rejeição” continua, sobrevivência como sempre foi face a modelos gastos ou nem por isso tão novos assim, mas agora sulcada nos rostos individuais. Este cinema, dos poros e das rugas, é o dos poros e das rugas de pessoas que são ou não são como nós, e nesse ser ou não ser como nós nos sentimos a nós, enquanto seres verdadeiramente humanos, acometidos por angústias políticas e assombrados por alternativas cívicas, mas finalmente tranquilos por saber que a nossa solidão, que toda a solidão, é partilhável. Que a identidade resiste ao anonimato da globalização. Que a comunicação é possível entre línguas que não se dominam. Que aquele retrato me ajudou a completar o meu. Que o meu retrato pode ajudar a completar o de todos. Que, no fundo, são esses os tijolos que nos restam. Que, afinal, são eles que nos facultam a realidade: aí, quando menos se espera.

### Bibliografia

**Cabrita**, António, “O trabalho da solidão”, in “Cartaz”, *Jornal Expresso*, 08.11.97.

**Liandrat-Guigues**, Suzanne (antol.). *Barthélemy Amengual – du Réalisme au Cinéma*, Paris, Nathan, Col. Réf, s/nº, 1997.

**Lotman**, Yuri, *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, Col. Imprensa Universitária, s/nº, 1978.

**Sadoul**, Georges. *Histoire de l'Art du Cinéma - des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 4ª edição revista e aumentada, 1955 [1949].

---

<sup>1</sup> Universidade do Algarve.

<sup>2</sup> Georges Sadou, *Histoire de l'Art du Cinéma - des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 4ª edição revista e aumentada, 1955 [1949], pp 19-31.

<sup>3</sup> Para além de tudo o resto, porque ambos foram protagonizados por actores ou quem a sua vez quis fazer.

<sup>4</sup> O mesmo raciocínio é aplicável ao interior do próprio filme quando pensamos no recurso às trucagens e aos efeitos especiais, que, no caso, são unicamente outros campos onde esta bi-univocidade entre real e ilusório se joga.

<sup>5</sup> V. a propósito Suzanne Liandrat-Guigues (antol.). *Barthélemy Amengual – du Réalisme au Cinéma*, Paris, Nathan, Col. Réf, s/nº, 1997, pp 24-26.

<sup>6</sup> Yuri Lotman, *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, Col. Imprensa Universitária, s/nº, 1978, p. 41.

<sup>7</sup> Respectivamente, em *White Heat* de Raoul Walsh (1949) e *Mr Smith goes to Washington*, de Frank Capra (1939).

<sup>8</sup> Ideia reformulada a partir da seguinte citação de Pedro Costa a propósito do seu filme *Ossos*: “Para mim é uma questão de princípio, neste filme não há um “plano vazio”, isto é, um plano sem a presença humana.”, in António Cabrita, “O trabalho da solidão”, “Cartaz”, *Jornal Expresso*, 08.11.97, p. 9.