

## O acaso e a experiência das imagens

Maria Fátima Nunes, ISMAI

### *Filmagem.*

Maravilhosos acasos, aqueles que agem com precisão. Maneira de os separar dos maus, de atrair os bons. Reservar-lhes antecipadamente um lugar na tua composição.

Bresson, 2003: 38



Fig. 1 Lumière, *A chegada de um comboio*  
Monet, *La Gare Saint-Lazare*, 1877

Godard faz dizer a uma personagem interpretada por Jean-Pierre Léaud em *La Chinoise* (1967), que Lumière era «um pintor», «o último pintor impressionista». Ao dizer isto, Godard não considerava Lumière como o inventor de um aparelho capaz de reproduzir a realidade, mas uma artista, um produtor de efeitos de realidade. Em 1998, em *Histoire(s) du Cinéma*, Godard retoma, dizendo: «[...] com Edouard Manet começa a pintura moderna, quer dizer, o Cinematógrafo».

No início do cinema (1895), o acaso reinava. Lumière escolhe o motivo a registar (a chegada do comboio), o lugar/o enquadramento a partir de onde o cinematógrafo vai captar a acção (cais da estação de *La Ciotat*, perspectiva diagonal) e o momento (desde que a máquina se vê ao longe, se aproxima e pára, até à saída e entrada de passageiros). Começa a girar a manivela quando a imagem minúscula do comboio se avista num plano de fundo, o som da máquina se ouve (percepção mental do ruído produzido pela máquina), o fumo do vapor anuncia a sua chegada à estação.

O acaso controlou a realização. No primeiro plano, não é o comboio que é destacado pois mal se vê, mas um carregador de boné e bigode, semblante baixo (talvez por se ter apercebido da presença do cinematógrafo) a puxar manualmente um carro de transporte de mercadorias ou de bagagens e a caminhar em direcção à câmara. Esta imagem do operário ocupando momentaneamente a centralidade do enquadramento e, por isso, da atenção do espectador, marca um contraste entre duas tecnologias, dois tempos, dois ritmos, fixados por uma nova tecnologia da representação: o cinematógrafo. Em seguida, sai do campo de visão e o comboio aparece ao fundo, irrompendo no ecrã em

primeiro plano. Esta imagem do comboio lembra-nos o quadro *La gare Saint-Lazare* de Claude Monet.

O comboio pára na estação e os passageiros descem de uma carruagem, enquanto umas pessoas os esperam no cais e outras aguardam o momento de entrarem. Novo contraste. Agora entre as pessoas que estão no cais: umas burguesas, outras pertencentes ao povo.



Fig. 2 Fotogramas de *A chegada de um comboio na estação de La Ciotat*, 1896

“A acção do filme compreende basicamente gestos e movimentos *imprevisíveis* dos passageiros que descem do trem e das pessoas que os esperam na plataforma. Contudo, nesse filme, um dos primeiros da história do cinema, Lumière começa a *luta contra o acaso*, que caracterizaria quase todo o cinema nos sessenta anos seguintes” (Burch, 1992:135). A escolha da posição da câmara antes da chegada do comboio “pré-determina o comportamento plástico de um dos elementos da imagem (o próprio trem) já que se trata de um elemento absolutamente previsível” (*ibid*: 135).

No documentário *Lumière* de André S. Labarthe (1995), o acaso, juntamente com o tempo e o espaço, é um dos temas que merece destaque – “O acaso. Quando a objectiva encontra o acaso”, sendo entendido nos sentidos de imprevisível (a imprevisibilidade das condições climáticas), incontrolável (quedas de água mal reguladas, figuração rebelde à organização, animais incontroláveis, crianças rebeldes), «tudo o que pode acontecer». Numa rua movimentada de uma cidade, transeuntes passam, o eléctrico puxado a cavalo cumpre a sua função de transportar passageiros, um indivíduo entra por acaso em cena. Ao encontrar o cinematógrafo olha-o e, sob pretexto de um encontro ocasional com uma pessoa conhecida, detém-se. Prolonga aquele instante. Escolhe o lugar a ocupar no enquadramento, a distância em relação ao operador e o ângulo de tomada de vistas (inicialmente frontal, depois lateral e por fim, de costas para a objectiva, como podemos ver nos fotogramas 1, 2 e 3). Esta é apenas uma das situações em que os observados, ao encontrarem, por acaso, o olhar da objectiva e sabendo que

estão a ver e a ser vistos pelo “cine-olho”<sup>1</sup> e pelo “olho humano”, modificam os seus comportamentos. Encenam-nos. A encenação escapa ao operador do cinematógrafo.



**Fig. 3** Filme dos irmãos Lumière  
Fotogramas 1, 2, 3 – Quando o acaso encontra a objectiva

É ainda num dos filmes dos irmãos Lumière dedicado ao Duque e à Duquesa de Aoste que, devido a um acaso, aparece o primeiro efeito de montagem. O operador Lumière determinou com precisão a cena, colocou o cinematógrafo no lugar onde a acção iria decorrer – a chegada de caleche dos duques de Aoste, mas a caleche não parou exactamente nesse lugar. O operador parou a tomada de vista<sup>2</sup>, deslocou rapidamente o cinematógrafo e imediatamente continuou a captar o acontecimento. Esta mudança de enquadramento provocou um salto e esse corte acidental marca historicamente o primeiro efeito de montagem (Douchet, 1993: 152). Mais tarde, em 1899, no filme *M. Loubet aux Courses*, também se verifica uma mudança de enquadramento como se pode observar.



**Fig. 4** Filme dos irmãos Lumière, *M. Loubet aux courses*, 1899  
Fotogramas 1, 2, 3, 4 – Mudança de enquadramento

<sup>1</sup> Designação usada por Vertov no Manifesto de 1923. Para aprofundar esta questão, veja-se, por exemplo, Granja, Vasco (1981), *Dziga Vertov*; o texto de Vertov «Del Cine-Ojo al Rádio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)» in Ramio e Thevenet (1998), *Textos y Manifestos del Cine*: 30-36.

<sup>2</sup> A vista foi o primeiro modo de representação do, mais tarde denominado, «cinema do real». A vista: um todo que não reclamava nem um antes, nem um depois, nem um contracampo. Tudo era mostrado numa única tomada de vista com duração inferior a um minuto, a duração da película. O enquadramento, fixo e seleccionado, deixava respirar os seres e as coisas. A tomada de vista consistia em seleccionar um motivo (um desfile militar, bebés, lavadeiras, a chegada de um comboio, um jogo, ...), um enquadramento (próximo, afastado, frontal, lateral...) e um momento (e também uma luz, pois as vistas eram rodadas no exterior, ao ar livre). Determinados estes parâmetros, o operador girava a manivela da câmara ininterruptamente até esgotar os dezasseis metros de película.

Acaso, mais uma vez, como elemento potenciador de algumas descobertas. Georges Méliès, um dos primeiros ilusionistas do cinema, inventou a trucagem devido a um acaso.

Um bloqueio do aparelho de que me servia no início (aparelho rudimentar, no qual a película se estragava ou ficava presa com frequência e recusava avançar) produziu um efeito inesperado, um dia em que fotografava prosaicamente a praça da Ópera: foi necessário um minuto para desbloquear a película e pôr o aparelho em funcionamento. Durante esse minuto, os peões, autocarros, carros tinham mudado de lugar, evidentemente. Ao projectar o filme, colado no ponto onde tinha acontecido a ruptura, vi subitamente um autocarro Madeleine-Bastille transformado em carro funerário e homens transformados em mulheres. O truque por substituição, dito truque por paragem, estava encontrado, e dois dias mais tarde eu executava as primeiras metamorfoses de homem para mulher e os primeiros desaparecimentos súbitos que tiveram, no início, um muito grande sucesso<sup>3</sup>.

Este acaso, devido à paragem acidental do aparelho, foi utilizado pouco tempo depois no seu filme *L'Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin* (A dama desaparecida). A dama sentada numa cadeira era coberta por um lençol. No momento seguinte, Méliès imobiliza a imagem. O operador pára de filmar. A dama sai debaixo do lençol. Pode-se observar o canto do vestido acidentalmente deixado a descoberto por Méliès. A câmara recomeça então a filmar. A dama desapareceu. Este truque simples de realizar serve, de certa forma, para libertar o cinema do tempo real, visa provocar uma ruptura narrativa, que produz um efeito de surpresa no espectador e não um sentido.



**Fig. 5** *L'escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (A dama desaparecida)  
Georges Méliès, 1896

Contrariamente aos inventores do cinema, os irmãos Lumière, que tinham um objectivo bem definido «Abrir as suas objectivas ao mundo», inventando assim o filme documentário, Georges Méliès, com uma câmara fixa colocada num cenário teatral, trouxe para o cinema os princípios da encenação teatral, da ilusão mágica, a temporalidade própria das narrativas teatrais e literárias.

---

<sup>3</sup> Excerto de um texto escrito por Méliès provavelmente durante o Verão de 1906, publicado no mesmo ano ou no início do ano seguinte no *Annuaire Général et International de la Photographie*, citado por Georges Sadoul (1985) in «Lumière et Méliès»: 214.

Em 1898, Georges Méliès com o objectivo de dar uma versão cinematográfica de um grave acidente marítimo filmou *L'Explosion du Cuirassé «Maine» en Rade de La Havane* em quadros<sup>4</sup> que reproduziam o acontecimento num aquário. Nascia assim quase por acaso a ideia de reconstituição, pondo em causa o próprio princípio do registo cinematográfico, o naturalismo, a objectividade da captação instrumental dos factos.

Em França, só a partir de 1912, a companhia de Méliès, a *Star Film*, para fazer face às dificuldades financeiras, passará a produzir deliberadamente «documentários romanceados», realizados pelo seu irmão Gaston.

A Escola britânica de Brighton começou desde 1900 a fazer a reconstituição de actualidades. *Attack on a China mission* (1900), uma actualidade reconstituída de um episódio da guerra dos Boxers, cujo autor é Williamson. Os Boxers perpetraram um ataque a uma missão, o pastor é morto e a sua esposa pede auxílio a marinheiros britânicos dirigidos por um oficial que salva por um triz a filha do pastor em vias de ser raptada. Trata-se da primeira narrativa cinematográfica.



**Fig. 6** *Attack on a China mission*  
Williamson, 1900

Os realizadores ingleses da Escola de Brighton começam a usar a câmara em movimento. O primeiro *travelling* (a sua invenção, fruto do acaso, é atribuída a um dos três primeiros operadores Lumière, Albert Promio ao filmar em Veneza o Grande Canal durante um passeio de gôndola) é usado deliberadamente em 1900, por Robert-William Paul no filme *Uma corrida louca de automóvel em Picadilly Circus*, dando

---

<sup>4</sup> Este conceito não remete para a pintura, mas para os espectáculos de variedades, revistas ou operetas. Georges Méliès é um dos nomes que surge associado ao «quadro». A estética do «quadro» distingue-se da «vista» Lumière pelo facto de requerer uma preparação e organização próximas da planificação e por ser filmada no interior. O espaço do quadro é o de uma cena construída num «teatro de tomada de vistas», fechada em profundidade por uma tela pintada. A câmara era colocada a dezassete metros da cena construída e numa posição frontal. A câmara não tinha um papel criador. Era instrumento de registo de um espectáculo preparado para o palco que estava em frente. No quadro, o cenário mudava diante da câmara para representar cenas de ficção: «vistas históricas» ou «cenas reconstruídas». A colocação e direcção de intérpretes tinham em conta a tela de fundo e não o enquadramento da câmara. A câmara adoptava o ponto de vista de um espectador sentado na primeira fila. Os actores eram vistos dos pés à cabeça, com «ar» em cima.

ao espectador a ideia de estar dentro de um automóvel a uma velocidade louca e escapando por pouco a acidentes. Este processo de identificação<sup>5</sup> é ambíguo na medida em que faz o espectador entrar directamente no desenrolar da acção. A posição que ocupa, o olhar e a apreciação da situação são guiados pelo olho-câmara (Piault, 2000:31). Com estes realizadores, não só a câmara é usada em movimento como também a montagem começa a ganhar uma forma mais expressiva:

inventa-se e organiza-se planos com enquadramentos diferentes cuja articulação e tamanho começam a exprimir alguma coisa. Grandes planos, planos americanos, planos gerais sucedem-se, a elipse aparece e as acções são mostradas na sua simultaneidade e já não apenas de forma linear. A narração cinematográfica autonomiza-se, ganha consciência de si própria, colocando rapidamente a questão da intenção significativa e a das modalidades analíticas da observação.

Piault, 2000: 32-33

No filme *Grass: A Nation Battle for Life* (1925), realizado por Merian C. Cooper e Ernest B. Shoedsack, a intenção dos cineastas na realização do filme era a de introduzir uma personagem, uma jovem jornalista, Marguerite Harrison, que seguia a transumância de uma população de pastores nómadas, os Bakhtyari, entre a Turquia e o Irão, com o propósito visível de realizar o filme. A introdução desta personagem trazia a imagem dos realizadores para o enquadramento, ou seja, integrava na narração a subjectividade, o ponto de vista do narrador (os cineastas), procedimento muito usual na literatura mas que no cinema etnográfico tinha sido praticamente evitado com a justificação de que a objectividade só existia se as marcas da presença do narrador fossem ocultadas.

---

<sup>5</sup> Termo de psicologia que designa o processo por meio do qual um individuo tende, inconscientemente, a assemelhar-se a outro, a assimilar uma aparência, um comportamento, um atributo de outro e a transformar-se parcialmente tendo em conta o modelo desse outro. A teoria do cinema de inspiração psicanalítica (Bergala, Metz, Vernet) propôs o conceito de identificação secundária para designar a identificação do espectador com a personagem. Também, ainda, no quadro deste tipo de identificação se enquadra a identificação do espectador com a situação ficcional proposta pelo filme, por meio da montagem, por exemplo pela apresentação de vários pontos de vista. Baudry (1970), defende a ideia de uma identificação cinematográfica primária, que se refere já não ao nível da ficção mas do próprio dispositivo. “Nesta abordagem, a disposição dos diferentes elementos – projetor, sala escura, tela – é concebida como reproduzindo o dispositivo necessário para o desencadeamento da fase do espelho segundo Jacques Lacan; dois traços comuns ao espectador de cinema e à criança no espelho: a submotricidade e a colocação em jogo do visual. Essa primeira identificação está, portanto, «presa à própria imagem»; o espectador identifica-se «menos com o representado, o próprio espetáculo, e mais com aquilo que o espetáculo põe em jogo ou em cena, com o que não é visível, mas faz ver” (Aumont e Marie, 2003: 157). Na projecção, o olhar do espectador identifica-se (assimila-se) com a objectiva da câmara no momento da rodagem. Quando há mudanças de ângulos de tomada de vista, o espectador tem a impressão de que essa modificação advém do seu olhar (Journot, 2005: 85).

A intenção de Cooper e de Shoedsack de encenar e de criar uma ficção, através da presença da jovem jornalista no enquadramento, cai rapidamente e quanto mais o filme avança mais problemáticas e perigosas se tornam as condições de realização devido às dificuldades que os próprios Bakhtyari enfrentam, decorrentes de um problema político ocorrido no sul do Irão. Os acasos (causas, conjuntura política) da rodagem levam-nos a pôr de parte o dispositivo filmico previsto e a improvisar para conseguirem captar imagens do acontecimento. “A causalidade aparece como sendo apenas uma cor mental, que recebem alguns graus de probabilidade numa sucessão de fenómenos em que é perfeitamente indiferente, e aliás impossível, saber se são, de outra maneira, independentes ou dependentes uns dos outros” (Epstein, 1946: 92-93). Esquecem a ficção. Representam o quotidiano destes pastores e a jornalista passa a ser uma mera personagem entre outras. O observador já não é alguém que está no exterior a observar, passa a ser um experimentador que participa na acção. “ [...] a realidade ultrapassa a ficção à qual abre uma via, introduzindo na construção inicial a parte do acaso que dá forma à tensão narrativa. O observador prevenido (cineasta e/ou antropólogo) é assim submetido à obrigação de se submeter às condições da situação já não observada mas partilhada” (Piault, 2000: 86-87).



**Fig. 7** *Grass: A Nation Battle for Life*  
Merian C. Cooper e Ernest B. Shoedsack, 1925

Segundo Burch (1992: 136), Rouch e Godard foram os realizadores que melhor compreenderam a função criativa do acaso, a que incide na forma. No entanto, desde 1920, há realizadores que não procuram controlar o acaso mas tentam subordinar a câmara ao mundo aleatório da “realidade”: Dziga Vertov, Joris Ivans, Walther Ruttmann, Alberto Cavalcanti e outros.

Em *Kino-glaz (Cine-Olho, 1924)*, Dziga Vertov desenvolve o ponto de vista de uma captação da «vida de improviso», termo que remete para a indeterminação, o imprevisto, o não encenado, o acaso no momento da tomada de vista. Ao utilizar esta expressão, Vertov não quer dizer que usa a «tomada de vista de improviso» de forma gratuita, mas para “mostrar pessoas sem máscara, sem maquilhagem, captá-las com o olho da câmara no momento em que não representam, ler os seus pensamentos desnudados pela câmara. O Cine-Olho como possibilidade de tornar visível o invisível,

límpido o suave, evidente o que é escondido, manifesto o que é mascarado. Substituir o jogo pelo não jogo, a falsidade pela verdade, pelo Cinema-Verdade”<sup>6</sup>.

Durante muito tempo, o cinema tentou eliminar o mundo do acaso. “O interesse em dirigir a câmara para esse mundo incontrollável é bem recente, não apenas com objectivos éticos e informativos, mas também com a consciência de que desse confronto podem nascer estruturas e mesmo formas novas, quando o material obtido é elaborado na montagem, após ter sido pré-determinado já na filmagem, sem que se altere sua natureza profundamente aleatória (o que os documentaristas do passado não conseguiram fazer), e quando é associado a outros materiais totalmente pré-planejados. Trata-se de uma nova visão da interação dialética entre os diferentes tipos de materiais, como a praticada por Godard<sup>7</sup> [...]. Apenas, é examinada aqui de uma perspectiva um tanto diferente” (Burch, 1992: 141-142).

Para Burch, com o advento da televisão descobriu-se que a relação da câmara com a realidade aleatória, dificilmente controlável, era diferente da relação com o espectador. A câmara podia ter o papel de um interlocutor. Podia mesmo assumir vários papéis: interlocutor, espectador passivo, provocador, condutor absoluto dos acontecimentos.

A obra de Godard, a partir de *Uma Mulher Casada* (1964), conjuga-se entre a alternância de papéis da câmara. Neste filme a câmara alterna entre três funções: câmara interlocutor, câmara espectador passivo e câmara condutor da acção. A mudança de papel é bem delimitada por um cartão numerado, indicando a respectiva função que vai passar a assumir.

Em *Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela* (1966), as ambiguidades resultantes da mudança do papel da câmara são mais sistemáticas, constituindo mesmo uma das principais tramas narrativas do filme. Uma vez, a transição é óbvia; outras, só se tornam entendíveis no tempo; outras ainda, muito dificilmente podem ser determinadas, embora a sua passagem seja de certa forma pressentida (Burch, 1992: 146).

---

<sup>6</sup> O conceito de «a vida ao improvisado» é apresentado na revista digital *Manifeste – revue moderne*, no “Manifesto de Dziga Vertov, cine-olho (1923)” in <http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html> [site consultado em 06/09/05].

<sup>7</sup> No cinema, Godard foi o cineasta que mais sistematicamente explorou as misturas de estilos (entrevistas verdadeiras e falsas, falsos documentários com comentários em voz *off*, um falso estilo de jornal de actualidades, ...) e de materiais (quadros de artistas e cartazes publicitários como pontuação, fotografias e imagem em movimento, imagem e ausência de imagem, ...).

Para Jean Rouch, a improvisação<sup>8</sup> com a câmara ao ombro faz parte da sua forma de filmar. Para a explicar, recorre a metáforas.

A metáfora do jazz. Quando improvisa os enquadramentos, os movimentos de câmara, os tempos de rotação, opera escolhas subjectivas baseadas na sua inspiração. A obra-prima “é tão rara, exige uma tal convivência, que apenas a posso comparar a esses momentos excepcionais de uma *jam session* entre o piano de Duke Ellington e o trompete de Louis Armstrong” (Rouch, 1981: 31). Em *Moi, un noir* (1958), os comentários e os diálogos, gravados no momento do visionamento das imagens a partir de uma cópia<sup>9</sup>, foram improvisados. Não havia diálogos escritos. Os dois actores principais, não profissionais, improvisavam tal como um músico num tema de jazz. “Conheciam o tema por tê-lo representado em frente à câmara, e face à montagem davam-lhe uma outra interpretação. Aqui, estávamos verdadeiramente próximos da postura dos jazzmen”<sup>10</sup>. No entender de Burch (1992) este filme de Jean Rouch é um dos exemplos mais notáveis no que diz respeito ao uso do acaso enquanto componente estrutural.

A sólida estrutura de *Moi, un noir* sublinha a natureza aparentemente aleatória do material original, por causa da qualidade de “acabamento” do espetáculo a que assistimos. Longe de ser homogéneo, esse material tem vários níveis de autenticidade, combinados com uma categoria sem precedentes (1959). A imagem (filmada sem som) compõe-se de cenas ora mais ou menos dirigidas, ora mais ou menos improvisadas, ora mais ou menos realmente vividas. Nos dois primeiros casos, tem-se consciência da presença da câmara, enquanto que no terceiro a câmara é ora ignorada, ora esquecida (cena da bebedeira). São transições contínuas de um tipo de relação para outro, por vezes no interior de um mesmo plano, resultando em uma espécie de trajetória de percepção visual extremamente rica. É não é tudo. As relações entre os atores e sua imagem filmada são objeto de mudanças semelhantes, durante a gravação. Ora esquecem-se da presença do microfone, que se torna “espectador”, ora lembram-se dele, que se torna “interlocutor”.

Burch, 1992: 143

A metáfora do ballet. “Para mim, portanto, a única maneira de filmar é andar com a câmara, conduzi-la até onde é mais eficaz e improvisar para ela um outro tipo de ballet

---

<sup>8</sup> Jean-Louis Comolli e Philippe Carles (2003: 35) definem a improvisação como algo que escapa. Escapa aos argumentos, aos programas, aos enquadramentos, às repetições, aos contratos, aos próprios gestos.

<sup>9</sup> Nessa altura, ainda não havia meios para o registo do som síncrono. Só a partir dos anos 60, com o cinema directo, expressão que veio substituir a designação «cinema-verdade», forjada por Jean Rouch e Edgar Morin a propósito do seu filme *Chronique d'un Été*. O cinema directo está ligado ao aparecimento de um material leve e síncrono de captação de imagem e de som.

<sup>10</sup> Este excerto de uma resposta de Rouch a Gilles Mouellic, bem como toda a entrevista, pode ser lido no site <http://www.jazzmagazine.com/Interviews/Dauj/rouch/rouch.htm> [consultado no dia 12/10/05].

onde a câmara se torna tão viva quanto os homens que filma. É «essa» a primeira síntese entre as teorias de Vertov do «cine-olho» e a experiência da «câmara participante» de Flaherty. Esta improvisação dinâmica – que comparo frequentemente à improvisação do toureiro em frente ao touro – aqui como lá, nada é dado antecipadamente, e a suavidade de uma faena, é apenas a harmonia de um travelling executado a andar, em perfeita adequação com os movimentos dos homens filmados” (Rouch, 1996: 44).

A metáfora da pintura. Rouch compara o acto de filmar ao da criação de um quadro surrealista: “Para mim, o cinema, filmar, é como a pintura surrealista: a utilização dos procedimentos de reprodução mais reais, mais fotográficos, mas ao serviço do irreal, do colocar em presença elementos irracionais (Magritte, Dali). O bilhete postal ao serviço do imaginário”. Fazer um filme é “escrevê-lo com os olhos, com os ouvidos, com o corpo<sup>11</sup>”, isto é, “ser simultaneamente invisível e presente, o que nunca acontece no cinema tradicional” (Rouch citado in Prédal, 1996: 57). Os dois filmes de Rouch construídos sobre os temas surrealistas do encontro e do acaso objectivo<sup>12</sup> são *La Punition* (1960) e *Gare du Nord* (1966).

O encontro e o acaso: dois temas que também interessam a Nicolas Philibert<sup>13</sup>. O encontro como uma necessidade do outro. O acaso como “o estar num estado de disponibilidade que faz com que as coisas possam emergir, sentir-se disponíveis a, e não se está sempre disponível a...” (Philibert in *Programmer le hasard*)<sup>14</sup>.

Para Agnès Varda, sobretudo no seu documentário *Les Glaneurs et la Glaneuse (Os Respigadores e a Respigadora)*, o acaso “torna-se um factor de produção inalienável e um elemento estético central”<sup>15</sup>. O encontro casual com um antepassado de Étienne-

---

<sup>11</sup> Jean-Louis Comolli e Philippe Carles (2003: 29), num artigo sobre a relação do cinema com o jazz, falam do corpo como o lugar que recebe e produz as sonoridades do mundo. O olho tem o papel de controlo, o corpo o de escuta.

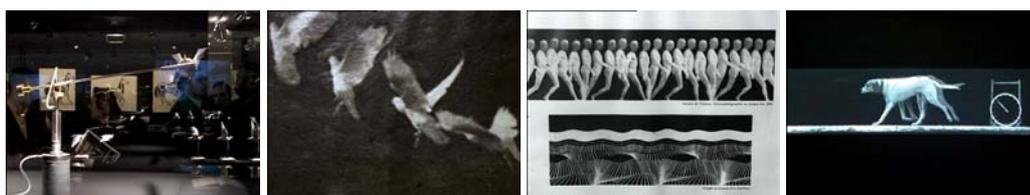
<sup>12</sup> A noção de «acaso objectivo» foi definida por André Breton em *L'Amour Fou* (1937) como «a forma de manifestação da necessidade exterior que traça um caminho no inconsciente humano».

<sup>13</sup> Depois de passar por algumas experiências no domínio do cinema de ficção, Nicolas Philibert volta-se para o cinema documentário. *La Ville Louvre* (1990) representa os bastidores, o lado escondido, subterrâneo do Museu do Louvre. *Le Pays des Sourds* (1992) descreve a cultura e o quotidiano de pessoas atingidas por surdez total. *Être et Avoir* (2002), documentário sobre uma escola da comuna em Saint-Etienne sur Usson, en Auvergne.

<sup>14</sup> Entrevista de Nicolas Philibert ao jornalista Frédéric Straus no bônus do DVD, que contém o seu filme *La Ville Louvre*.

<sup>15</sup> Citado do artigo de Bruno Cornellier «La glaneuse et sa caméra, ou la réinscription de la subjectivité par le numérique» in <http://www.cadrage.net/films/glaneursetglaneuse/glaneursetlaglaneuse.html>

Jules Marey, inventor da cronofografia<sup>16</sup>, que abre uma pequena narração sobre a respiga, desencadeia uma reflexão de Varda simultaneamente profunda e lúdica sobre a origem e a evolução do cinema, da imagem cinematográfica (de que a câmara numérica constitui a última revolução). A respiga surge no filme como uma metáfora do cinema enquanto instrumentação de recolha objectiva de dados científicos que, desde as primeiras experiências realizadas por Marey de registo e decomposição do movimento (animais, pessoas com deficiência...), fez a “respiga”, a compilação, o registo intensivo de documentação (Em França, *Os Arquivos do Planeta*, de Albert Kahn; os primeiros filmes de Ian Dunlop junto dos Aborígenas australianos e de John Marshall junto dos Bosquímanos, de Timothy Ash e Napoleon Chagnon junto dos Ianomani), a comparação e a etiquetagem dos povos à semelhança das ciências naturais como acontecia nos filmes do Instituto do Filme Científico de Göttingen. Esta metáfora da respiga aponta para o que Ribeiro<sup>17</sup> denomina a primeira fase da Antropologia Visual, em que a “função primordial das imagens é documentar”. Este espírito de recolha, de etiquetagem e de apropriação dos “objectos respigados” é um traço comum na história paralela do cinema e da antropologia. Para Piault (2000: 15), o cinema e a antropologia partilham um objecto comum: “a designação do humano através das suas diferentes identificações, a apreensão dos seus limites, das suas variantes, as modalidades da sua inserção e do domínio do meio que o condiciona, as condições gerais da sua adaptação e compreensão do mundo”. Ambos têm um mesmo programa norteado pelas seguintes linhas de acção: a descoberta, a observação, o registo, a conservação.



*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda

**Fotogramas 1, 2, 3, 4** – Étienne Jules Marey, o estudo do movimento e sua decomposição

O acaso possibilita a Varda não só respigar objectos peculiares (um relógio sem agulhas, onde o tempo pára, um quadro de um pintor amador sobre a respiga), mas também cruzar-se, encontrar pessoas extraordinárias que, tendo ou não uma relação com a temática central do filme, a respiga, são integradas no filme, pois a construção da narrativa não é linear. Os planos não estão associados de forma a produzirem uma

<sup>16</sup> Étienne Jules Marey inventa o aparelho cronofotográfico em 1882. O seu projecto assim como o do fotógrafo anglo-americano, Muybridge era de imobilizar o movimento para o decompor.

<sup>17</sup> Vide texto Antropologia Visual e Hipermédia.

unidade temática, uma sequência, mas a desvelarem a subjectividade e sensibilidade de Varda, que se serve da sua pequena câmara DV não como instrumento invisível para mostrar o que observa de forma objectiva, que tem a «tentação fantasmática da objectividade» (Piault, 2000) tal como acontecia nos anos 1960 com o cinema directo<sup>18</sup> (cinema-verdade, Jean Rouch) de suprimir a presença do observador mostrando o outro, o objecto de observação, sem um intermediário; mas como um *medium* que regista o real pro-filmico, uma tecnologia nas mãos da realizadora – no ecrã, dentro do enquadramento – enquanto instrumento privilegiado da respiga e da própria respigadora, que se filma a si mesma, sem narcisismo, no processo reflexivo de se observar a filmar observando a mão no acto de filmar a outra mão.



*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda  
**Fotogramas 4, 5, 6** - Respiga de objectos peculiares

O acaso também foi determinante para alguns realizadores, nomeadamente para a escolha do cinema como o caminho artístico e profissional a seguir. Abbas Kiarostami (2004: 35-36), realizador iraniano, refere-o deste modo:

Comecei o meu percurso artístico por acaso, graças ao meu amigo Abbas Cohendari. Já tinha chumbado uma vez no exame de acesso à Academia das Belas Artes e aceitei um trabalho como funcionário na brigada de trânsito. Um dia estava na sua mercearia e ele perguntou-me se lhe podia fazer companhia na ponte de Tajrish. Respondi-lhe que preferia não o fazer porque estava de sandálias. Então ele sugeriu que calçasse os seus sapatos novos, aceitei e lá fomos nós. Depois da ponte, fomos para casa de Farhad Ashtari. Aí conheci um senhor que se chamava Mohaqeq e que dirigia um atelier de pintura. Fez com que me inscrevesse nos seus cursos, e graças à sua ajuda, consegui finalmente passar no exame de acesso à universidade. Posso dizer que me tornei realizador graças aos sapatos do meu amigo!

---

<sup>18</sup> O cinema directo nasceu quase em simultâneo no Québec, nos Estados Unidos e em França e está ligado a avanços tecnológicos: o aparecimento de novos aparelhos de registo de imagem e de som, portáteis, silenciosos e síncronos. A denominação de cinema em tomada de vistas directa foi sugerida por Mário Ruspoli, em 1963. Nos Estados Unidos, Richard Leacock, antigo cameraman de Robert Flaherty no filme *Louisiana Story*, assistido por David Pennebaker e pelo engenheiro Mitch Bogdonovitch, com uma câmara de 35mm portátil a que fixaram um sistema de sincronização sem fios, rodaram *Primary* o primeiro filme de cinema directo, sobre os bastidores da campanha eleitoral que opunha Robert Kennedy e Lyndon Johnson para a direcção do partido democrático. Em França, o primeiro filme de cinema directo foi *Chronique d'un Été* de Jean Rouch e Edgar Morin.

## **Bibliografia e Webgrafia**

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel (2003), *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, São Paulo, Papirus Editora.
- BRESSON, Robert (200), *Notas sobre o Cinematógrafo*, Porto: Porto Editora.
- BURCH, Noel (1992), *Práxis do Cinema*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- CORNELLIER, Bruno «La glaneuse et sa caméra, ou la réinscription de la subjectivité par le numérique» in <http://www.cadrage.net/films/glaneursetglaneuse/glaneursetlaglanceuse.html> [consultado em 17/10/2003].
- DOUCHET, Jean (1993), «Poursuite, suite et blocage» in *Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique*, 5: 151-162.
- EPSTEIN, Jean (1946), *L'Intelligence d'une Machine*, Paris, Editions Jacques Melot.
- FERNANDES, Noélia da Mata (2003) *A Autoria e o Hipertexto*, Coimbra, Edições MinevaCoimbra.
- Cinemateca Portuguesa (2004), *Abbas Kiarostami*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- JOURNOT, Marie-Thérèse (2005), *Vocabulário de Cinema*, Lisboa, Edições 70.
- PIAULT, Marc Henri (2000), *Anthropologie et Cinéma*, Paris, Nathan.
- RIBEIRO, José da Silva (2001), *Colá S. Jon, Oh Que Sabe! As imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência social e ritual*, Porto, Afrontamento.
- SADOUL, Georges (1985), «Lumière et Méliès» in *Annuaire Général et International de la Photographie*:214.  
<http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/cinema/12.html>

## **Filmografia**

- COOPER, Merian C, Shoedsack, Ernest B. (1925), *Grass: A Nation Battle for Life*.
- GODARD, Jean-Luc (1967), *La Chinoise*.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Histoire(s) du Cinéma*.
- LABARTHE, André S. (1995), *Lumière*, Ardèche Images.
- MELIES, Georges (1896), *L'Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin*.
- MELIES, Georges (1898), *L'Explosion du Cuirassé «Maine» en Rade de La Havane*.
- PHILIBERT, Nicolas (1990), *La Ville Louvre*, Editions Montparnasse.
- ROUCH, Jean (1958), *Moi, un noir*, Costa do Castelo.
- VARDA, Agnès (1999), *Les Glaneurs et la Glaneuse*, Cine Tamaris.
- VERTOV, Dziga (1929), *The Man With a Movie Camera*, Costa do Castelo.
- VERTOV, Dziga (1924), *Kino-glaz (Cine-Olho)*, Continental.
- WILLIAMSON, James (1900), *Attack on a China mission*, Kino Video.