

ANOTAÇÕES DE UM BLOG*

JEAN-CLAUDE BERNARDET

Universidade de São Paulo

31/7/2009

O boom do documentário

Nas auras do realismo literário inglês, Samuel Richardson escreveu um romance epistolar: PAMELA (1740). Essa forma permitiria chegar mais perto do vivido, permitiria reproduzir a realidade, permitiria que o personagem-missivista escrevesse suas cartas ainda no calor das situações e dos sentimentos vivenciados. Richardson escrevia depois da publicação de ROBINSON CRUSOE (1719) em que Defoe tinha adotado a forma autobiográfica para ficar o mais perto possível da realidade vivida pelo personagem. Mas, evidentemente, a forma autobiográfica pressupunha um personagem dotado de memória fenomenal, no fundo pouco verossímil.

A forma epistolar superaria esse obstáculo, possibilitando maior fidelidade à vivência do personagem. Mas eis que a forma epistolar também se revela uma convenção literária, e fica patente que se confunde verossimilhança e reprodução da realidade.

O equilíbrio entre um projeto que se consolida no sentido de uma fidelidade cada vez maior à realidade e a consciência cada vez mais aguda dos artifícios e convenções que o sustentam se rompem. E tudo desmorona, o que era “a arte do real” vira uma teia de artifícios.

Empresto essas reflexões ao segundo volume da obra de Paul Ricoeur TEMPS ET RÉCIT (Tempo e narrativa). Ricoeur aponta aqui o que eu chamaria o CICLO INFERNAL, que assola a narrativa literária e depois cinematográfica faz uns três séculos: assola a narrativa desde que passamos a usar dramaturgia e narrativa para retratar “a vida como ela é”: uma “bobagem”, no dizer acertado de Jorge Furtado no seu livro sobre Shakespeare (é bom que se diga: Aristóteles e sua POÉTICA nada têm a ver com essa bobagem). No ciclo infernal um projeto se elabora para se aproximar mais e mais da “vida real”; pouco a pouco ele deixa transparecer os artifícios, convenções, procedimentos etc. Que o sustentam. E aí

* Estes textos foram originalmente veiculados no *Blog do Jean-Claude Bernardet*, que o autor mantém no site da UOL e cujo endereço é <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/>. Embora venham reproduzidos na íntegra, os textos invertem aqui a lógica seqüencial dos blogs, da entrada mais recente para a mais antiga. A idéia foi recuperar a marcha do pensamento, como as anotações sucessivas de um diário. (N. do E.)

explode um ULYSSES (James Joyce). E uma nova onda de naturalismo ou realismo vai se formar, literária, fotográfica, cinematográfica, televisiva. E depois desmoronar.

E, como Prometeu, um novo projeto vai se erguer que, desta vez sim, vai reproduzir a realidade.

O “boom” do filme documentário, que já dura umas duas décadas, é uma nova onda de naturalismo. Citemos filmes como o WILSON SIMONAL ou LOKI no meio de uma extensa filmografia. Seus artifícios e convenções já estão transparecendo, a entrevista por exemplo. E o ULYSSES do filme documentário já explodiu. Seu título é: JOGO DE CENA, que não deixou muitos sobreviventes.

Penso que é necessário perceber as dimensões de JOGO DE CENA. Não é um filme importante e transformador no quadro do cinema documentário brasileiro, é um abalo sísmico de 7 graus na escala Richter no cinema documentário em geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala. JOGO DE CENA é uma explosão transformadora da magnitude que tiveram no passado filmes de Eisenstein ou Godard. Talvez se possa dizer que JOGO DE CENA anuncia o encerramento de um ciclo de cinema que Jean Rouch iniciava há meio século com EU, UM NEGRO.

Pode-se superar JOGO DE CENA? Sim, mas como?

3/8/2009

Eduardo Coutinho & Sophie Calle

Pode-se superar JOGO DE CENA? Se ficamos no quadro dessa modalidade de cinema documentário, não se veem muitas luzes no fim do túnel.

MOSCOU – o filme da palavra encenada ou da encenação da palavra – que Eduardo Coutinho realizou após JOGO DE CENA, mais atesta, me parece, um impasse do que uma superação. Talvez não haja possibilidade atual, ficando no cinema da fala, de ultrapassar o filme de Coutinho. A impressão (que eu tenho) de beco sem saída é intensa (da mesma forma que ULYSSES colocou o realismo num beco sem saída). A não ser que a fala se torne debochada, grotesca, irônica, e neste sentido iríamos na direção de JESUS NO MUNDO MARAVILHA que me parece ser atualmente o único filme brasileiro que consegue dialogar com JOGO DE CENA (imagino que Coutinho, caso o tenha visto, deve detestar o filme de Newton Cannito).

JOGO DE CENA pertence ao mesmo universo estético e cultural que a magnífica instalação de Sophie Calle no Sesc Pompéia: CUIDE DE VOCÊ. Há inclusive um lugar e um momento em que vemos uma multiplicidade de fotografias de mulheres lendo a carta que está no centro da exposição, e ouvimos vozes sem identificar a que corpos elas pertencem. Neste conjunto há um espaço maior onde passam vídeos; um deles mostra uma mulher interpretando a carta ao violão; ela está sentada sozinha numa sala de teatro com poltronas vermelhas vazias. Essa articulação: muitas mulheres, um discurso referente a uma história de vida, corpos e vozes desvinculadas dos corpos, uma sala de teatro: é a síntese do dispositivo de JOGO DE CENA.

Mas CUIDE DE VOCÊ não me deu a impressão de impasse provocada pelo filme: e depois, o que vai ser?

Ao contrário, a exposição de Sophie Calle deixa uma sensação de abertura, de respiração, dá para retomar o fôlego.

Há um contraste sensorial entre o filme e a exposição que já pode fornecer um primeiro elemento de compreensão: o filme é claustrofóbico (no dispositivo minimalista construído por Coutinho, todas as mulheres, por mais diversas que sejam, convergem para o mesmo espaço e ficam na mesma disposição espacial em relação ao cineasta e à sala), enquanto as paredes brancas e o necessário deslocamento do observador na sala de exposição deixam circular o ar.

Ocorre que o filme adota uma dinâmica centrípeta, enquanto a exposição é centrífuga. Diferença essencial. A disposição dos textos e fotos na parte alta de algumas paredes, e portanto de acesso mais difícil para a vista, como que expande os limites do espaço, sugere um espaço em expansão.

E acredito que este seja um dos aspectos fundamentais da exposição. O ponto de partida é uma pequena célula – a carta de ruptura – que reverbera numa multiplicidade de mulheres que a leem e a interpretam. Estas mulheres são filmadas, imagem e som, em diversos ambientes, o que provoca uma multiplicação dos espaços. O espaço onde está o observador se abre, ao limite, indefinidamente.

Além das mulheres que interpretam a carta (interpretar em dois sentidos: a simples leitura já é uma interpretação, além dos comentários que podem ser acrescentados), outras, juristas, tradutoras, linguistas etc., teorizam (digamos assim) sobre a carta, o que multiplica as abordagens e as facetas. Mesmo que não haja nenhuma paleontóloga, esta é potencialmente possível nesse universo em expansão. Mesmo que a exposição não apresente uma tradução da carta para o grego, ela está em potencial no universo em expansão.

Contribui à construção dessa dinâmica a multiplicidade das mídias e meios de expressão que interpretam e refletem sobre a carta: a fotografia fixa, a imagem animada, o texto escrito, a sobreposição de texto e grafismo, a música, o canto, a dança, a performance, o origami etc.

A partir de uma pequena célula, de uma situação de vida documentada por uma carta de ruptura, abre-se um universo em expansão: é uma dinâmica da liberdade.

6/8/2009

Moscou

Concordo plenamente com o comentário de Eduardo Escorel (*Piauí*, 35, 3/8/2009) sobre o último filme de Eduardo Coutinho: MOSCOU é uma catástrofe e um impasse.

A catástrofe, acredito que Escorel a tenha analisado com fina sensibilidade.

Quanto ao impasse, penso que ele deve ser colocado em outra perspectiva que não apenas a carreira de Coutinho ou sua filmografia: ele realizou filmes notáveis, este último infelizmente não é tão bom. Penso que o impasse não é só do Coutinho, mas é coletivo.

JOGO DE CENA põe em dúvida toda a filmografia de Coutinho desde SANTO FORTE (uma coragem excepcional). JOGO DE CENA põe em dúvida todos os filmes documentários baseados na fala como discurso da subjetividade e no relato de histórias de vida. Põe em dúvida a relação entre o corpo falante e a fala da subjetividade (quem emite esta fala? essa fala fala do quê?). Põe em dúvida a relação entre a fala e a subjetividade.

Após a projeção de JOGO DE CENA falei e estranhei (isto é verdade): quem fala? eu? eu quem? O filme desestabiliza a noção de sujeito. Ou eu estou a ver fantasmínhas, ou JOGO DE CENA é de uma trágica radicalidade. O problema não é de Coutinho, mas de todos aqueles que se sentem atingidos por essa trágica radicalidade.

Filmes de que participei, gravados antes de JOGO DE CENA, me parecem hoje pueris. Estou atualmente trabalhando num documentário que envolve discurso da subjetividade e relatos de histórias de vida: simplesmente eu não consigo entrar neste filme. JOGO DE CENA foi longe demais.

A frase de Escorel – “Coutinho é o grande ausente de MOSCOU” – é de uma grande beleza e de uma extraordinária precisão. Coutinho não poderia “ser” presente porque o sujeito está desestabilizado. Quando voltaremos a ser presentes?

Fantasei que, para quebrar o impasse em que JOGO DE CENA nos meteu, Coutinho poderia/deveria sentar diante de uma câmera, em primeiro plano, permanecer em SILÊNCIO, por tempo indeterminado.

13/8/2009

Eduardo Coutinho & Sophie Calle – 2

Foi escrevendo sobre Sophie Calle (Coutinho & Sophie Calle, de 3.8.09) que pela primeira vez pensei em JOGO DE CENA como um filme centrípeto.

Aconteceu o seguinte: num momento do percurso na exposição vi uma condensação do dispositivo do filme de Coutinho, o que aproximou fortemente CUIDE DE VOCÊ de JOGO DE CENA. E logo a seguir, senti uma enorme diferença, quase uma oposição entre as duas obras.

Quando escrevi, me vieram os dois adjetivos centrípeto/centrífugo. De certa forma, usei o filme como interpretante da exposição e vice-versa.

Isto me permitiu abordar o filme sob um ângulo novo para mim. A identidade/oposição entre filme e exposição repercutiu na compreensão da trajetória da obra de Coutinho.

Em JOGO DE CENA, todas as mulheres convidadas convergem, através de uma estreita passagem (a escada), para o ponto onde encontrarão o cineasta, se sentarão e falarão. Isto é uma novidade nos dispositivos dos filmes de Coutinho.

Coutinho, até então, se deslocava, ia ao encontro das pessoas que entrevistaria, fosse a favela de SANTO FORTE ou a multiplicidade dos apartamentos do EDIFÍCIO MASTER.

Se pensarmos em CABRA MARCADO PARA MORRER, percebemos que é essencialmente um filme de deslocamento. Coutinho volta à região onde começou a filmar o primeiro CABRA em 1964. Sai à procura das pessoas que participaram

do filme, encontra algumas. As informações colhidas lhe permitem chegar a Elisabeth Teixeira, e daí sai à procura dos filhos espalhados pelo Brasil. Do ponto de vista do espaço, o segundo CABRA é um filme sem centro. Coutinho não é um centro, é um articulador cujo constante movimento interliga fragmentos de uma história despedaçada.

Não tiro conclusão nem significação. Simplesmente constato que de CABRA MARCADO PARA MORRER a JOGO DE CENA, Coutinho passou de um dispositivo acêntrico (não no sentido de excêntrico, mas no de: desprovido de centro) baseado no deslocamento, para um dispositivo fortemente cêntrico.