

○ mentir verdadeiro*

Robert Grélier

A Silvio Tandler, diretor brasileiro de cinema, que reencontrará, neste artigo, algumas de nossas preocupações. Um debate que começou no Rio de Janeiro, em 1986, e que prosseguiu em Paris, em cada uma de suas visitas.

Não existem imagens que devam se assemelhar,
em tudo, aos objetos que elas representam.
Porque, de outro modo, não haveria distinção
entre o objeto e sua imagem.
(René Descartes, *Dioptrique Discours IV*)

É possível representar a realidade?

A provocação é uma maneira
de expor a realidade.
(Bertolt Brecht)

O processo que, na França, opôs, de um lado, o diretor Nicolas Philibert (do filme *Être et avoir (Ser e ter)*, 2002), as empresas de produção e de distribuição; e de outro, um professor primário, principal protagonista adulto do documentário, retoma a eterna questão dos limites entre o filme documentário e a ficção. Permito-me citar alguns longos trechos do julgamento de 27 de setembro de 2004, no *Tribunal de Grande Instance*, de Paris, pois se trata, por diversos motivos, de um julgamento exemplar, na medida em que, pela primeira vez, um tribunal define, a partir de um caso específico, as noções de autor e de artista- intérprete.

Se trago à baila esse julgamento, logo no início deste texto, é porque ele nos provoca uma reflexão pertinente sobre os diferentes filmes aos quais iremos nos referir no curso deste artigo, todos eles obras que oscilam entre o documentário e a ficção, o real e o imaginário. O *Mentir verdadeiro (Mentir vrai)*¹, título quase paradoxal, de provocadora ressonância, é tomado emprestado do escritor Louis Aragon.

Mas voltemos à obra de Nicolas Philibert. Após o sucesso obtido pelo filme (distribuído em numerosos países e visto por mais de um milhão de espectadores), Georges Lopez – o professor primário que não somente se deixou filmar com sua classe, mas também acompanhou o filme durante sua campanha promocional – sugere que ele era o coautor de *Ser e ter*, e leva o caso ao Tribunal.

Os autos do processo detalham:

Considerando que o Sr. Lopez sustenta que ele é o autor do texto falado; (...) Mas, considerando que o documentário não contém qualquer texto suscetível de ter sido concebido para as necessidades de uma obra audiovisual, no sentido do Código de Propriedade Intelectual; que se trata de um documentário no qual as palavras do Sr. Lopez se referem, em sua maior parte, em termos de duração, a seu exercício profissional e a sua interação com os alunos e, de outro lado, em menos tempo, a uma entrevista que conta suas origens familiares e sua vocação de professor; e que, portanto, o Sr. Lopez não invoca qualquer texto suscetível de ter sido concebido para os propósitos de uma obra audiovisual (...)

Tendo em vista que o presente entendimento, pelos motivos expostos acima, não considera que as intervenções do Sr. Lopez, no decorrer do filme, constituíam textos, cursos ou métodos suscetíveis de serem protegidos pelo Código de Propriedade Intelectual, tais intervenções não podem constituir uma incorporação ao filme de elementos que permitam ao Sr. Lopez adquirir o estatuto de autor.

Após o que, os juízes deliberam: “Consideramos que o Sr. Lopez deve ter julgado improcedente seu pedido de reconhecimento do direito de autor, com base no artigo L 113-7 do Código de Propriedade Intelectual”.

Após ter perdido sua reivindicação de autoria, “o Sr. Lopez exige os direitos de artista-intérprete da obra oral que constitui seu curso na escola”. Contudo, o Tribunal assim não o entende:

Considerando, porém, que apenas o fato isolado de ter sido filmado não confere a quem o foi a condição de artista-intérprete; considerando que é intelectualmente aceito, hoje em dia, que toda obra documentária (como outras obras científicas ou artísticas), implica uma “construção”, mas que

a existência desse processo de construção não permite de forma alguma confundir documentação com ficção, e muito menos a pessoa filmada no documentário a um artista-intérprete; considerando que o Sr. Lopez só foi filmado no exercício de sua atividade profissional, e no contexto da entrevista acima especificada, na qual ele evocava suas origens familiares e as bases de sua vocação de professor; e considerando que esses dados, que refletem um exercício profissional e um *status* social, sobressaem do fato documentário, o qual, a partir de sua relação com a realidade, tal como é concebido nas artes cinematográficas, exclui a noção de atuação (...)

E o Tribunal decidiu: “Esta solicitação não fundamentada deve ser rejeitada”.

Em conclusão, os autos declaram que “O Sr. Georges Lopez não é o co-autor da obra audiovisual *Ser e ter*”, e estabelecem que “O Sr. Georges Lopez não dispõe de direitos de artista-intérprete sobre o filme *Ser e ter*”.

Resta a questão: o professor participou de um documentário?

Após essa incursão no contemporâneo, retornemos à origem do cinema e, sobretudo, a seus inventores, sobre cujos nomes não pesam hoje qualquer dúvida. Vamos assim descobrir como e com que perfídia, desde o início da aventura, a mentira instalou-se no interior mesmo de uma abundante historiografia. Foi preciso esperar um século para que se descobrissem as torpezas dos dois irmãos Lumière. O interesse de examinar com lupa os filmes e de confrontá-los com a palavra dos inventores suscitava pouco entusiasmo entre os primeiros historiadores do cinema. Com exceção do polonês Jerzy Toeplitz e do americano Jay Leyda, poucos se consagraram à busca do *Mentir verdadeiro*. Com o auxílio de alguns exemplos ocorridos em diferentes momentos, vamos tentar restabelecer os fatos. Porém, antes eu gostaria de falar sobre outro processo, que teve lugar na URSS, pouco tempo após a apresentação do filme de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (*O couraçado Potemkin*, 1925). O espectador se lembra da sequência da lona jogada sobre os marinheiros que se recusam a tomar uma sopa em que bóiam vermes de uma carne estragada. Vendo o filme, um dos marinheiros, persuadido de que ele esteve presente em um desses motins, reclamou junto a um tribunal sua parte como autor. Eisenstein não teve muito trabalho em demonstrar que essa cena jamais teve existência real, e que ela era fruto de sua imaginação. O reclamante, ridicularizado, foi rechaçado.

Esse filme foi objeto de outro desdobramento, desta vez com consequências internacionais: ao sair do Teatro Bolshoi, a 21 de dezembro de 1925, os adidos militares das embaixadas ocidentais em Moscou ficaram impressionados e inquietos com as últimas cenas do filme, principalmente as que mostram o couraçado rebelado conduzir, em sua esteira, o conjunto da frota russa baseada no porto de Odessa. Impressionados e inquietos, sobretudo pelo número surpreendente de navios, de

cuja importância e perigo esses adidos sequer suspeitavam. Ao receberem telegramas enviados pelas embaixadas, os estado-maiores ocidentais ficaram receosos e decidiram aumentar, consideravelmente, o volume e a qualidade de suas próprias frotas. Foi um erro estratégico, devido à credibilidade cega que se atribuiu à realidade contida na imagem. Todos esses governantes ingleses, franceses e outros nada tinham a temer, pois as imagens vistas no filme eram, na realidade, de arquivo, e mostravam a partida de uma esquadra alemã!

O que se passara, então? Quando da filmagem, a frota composta de alguns navios e posta à disposição de Eisenstein pelo governo soviético só deveria se pôr em movimento ao sinal, vindo do cais, do braço levantado pelo diretor.

Ora, o almirante do primeiro navio, ao ver o braço levantado de um assistente, julgou tratar-se do sinal esperado, e partiu... Os operadores não estavam prontos. O fato de ser impossível parar os navios e o alto custo de um novo dia de filmagem fizeram o cineasta se resignar a procurá-las nos arquivos da cinemateca de Moscou. O “Couraçado Potemkin” foi, certamente, muito importante por seu impacto revolucionário, pois foi proibido na França até 1953, mas jamais se poderia pensar que o fosse também sob o ponto de vista do rearmamento dos arsenais ocidentais.

Os arquivos fotográficos ou cinematográficos, se guardam verdades, não podem, em caso algum, dizer “a verdade”. A partir do efeito descoberto por Lev Vladimirovitch Koulechov, nunca mais deixamos de brincar com as imagens, até mesmo com as de arquivos. A história do cinema é cheia de traições mais ou menos confessadas; e os traidores nem sempre são aqueles que julgamos. Em uma época em que os equipamentos utilizados para o registro da realidade não eram muito confiáveis, os realizadores precisavam superar suas deficiências. Assim, em outubro de 1940, o encontro entre Hitler e Pétain na estação de Montoire foi imortalizada em uma foto, embora o fotógrafo tenha simplesmente perdido a cena.

O século dos Lumière

Quando vou ao cinema, gosto de ver ali
o que não posso ver em outros lugares.
(Boris Vian)

Mais de cem anos depois, persiste o mito do antagonismo entre Lumière, o homem do filme documentário, e George Méliès, o inventor da ficção. Na verdade, Méliès é o inventor do cenário. Por não possuir, na época, uma câmera capaz de filmar o acontecimento no momento em que sucedia, ele o reconstituía em estúdio, com os atores. Méliès não visava à autenticidade, ele sabia que fabricava a ilusão. Foi bem mais tarde que se aprendeu a construir a realidade, a tornar o cenário cinema-

tográfico mais real que a realidade. O filme de Marcel Carné, *Hôtel du Nord* (*Hotel do Norte* – 1938), é o exemplo mais flagrante. Os cenários de Alexandre Trauner foram inspirados em um autêntico Hôtel du Nord, de propriedade dos pais do romancista Eugène Dabit, mas que não existia mais no momento da filmagem. O cúmulo da relação mítica do espectador com a realidade é que terminamos classificando como “monumento histórico” um outro Hôtel du Nord, semelhante ao “original”, que os turistas estrangeiros consideram hoje como autêntico.

Para certos historiadores, Auguste e Louis Lumière seriam somente os inventores de uma máquina capaz de traduzir o movimento. Repetimos – o que soa como certeza – que os irmãos Lumière não passariam de dois pequenos inventores, embora dotados de um senso agudo de comércio. Lembro-me aqui de Bernard Chardère – que foi não somente o fundador (com seu amigo e cúmplice, o realizador Bertrand Tavernier), mas também o primeiro diretor do Institut Lumière – e dos longos trechos que escreveu sobre os irmãos Lumière². Esse velho jornalista, historiador e crítico de cinema teve o mérito de consagrar vários estudos à obra dos dois inventores, e foi o descobridor da primeira fraude do cinema. De fato, graças a suas pesquisas, conhecem-se muitas versões do filme inaugural, todas realizadas em diferentes estações do ano.

Desde 1895, data de nascimento do cinematógrafo, acredita-se que o primeiro filme da história do cinema, *La sortie des usines Lumière* (*A saída da fábrica Lumière*, 1895) é um documentário, já que se trata de um verdadeiro documento ao vivo. O que significa que tudo é verdadeiro, porque é natural. Em outras palavras, os trabalhadores e as trabalhadoras saem, realmente, da usina de seus patrões. De fato, “Todo mundo conhece essas imagens: uma porta que se abre e, sob a arcada, um grupo de operários e operárias escapa para a rua. As mulheres usam chapéus de verão, e não se vê sair qualquer veículo”. Mas este será o primeiro filme?

Louis Lumière disse, em 1948, que ele havia rodado esse filme “no fim do verão de 1894”, e seu colaborador Doublier (que na época era um dos jovens aprendizes que saíam da fábrica) precisa: “em agosto”. Ora, nesta data, o inventor do cinematógrafo já havia feito ensaios de filmagem sobre fitas de papel Balagny, fabricado em Monplaisir, que seriam projetadas, por meio de transparência, sobre uma folha de papel para desenho.

Mas ele ainda não dispunha de película, nem de câmera. Ainda em 1894, o mecânico-chefe da fábrica, Charles Moisson, constrói um protótipo a partir dos desenhos planejados por Louis Lumière e, em fevereiro de 1895, fabrica um segundo protótipo para visualização – como descrito no brevê registrado no dia 13 – para um aparelho que serve para a obtenção e a visualização de provas cronofotográficas. Foi somente em 30 de março de 1895 que o inventor vai lhe atribuir o nome

de Cinematógrafo, que hoje designa tanto o aparelho, o suporte, o local ou sala de projeção – quanto o conteúdo.

O dia 19 de março de 1895 – uma nesga de claridade em um mês especialmente rabugento – “permite de fato filmar uma versão de *La sortie des usines Lumière*, e projetá-la, dia 22, em Paris”. Mas teria sido mesmo no dia 19 de março? Muitas hipóteses foram lançadas. Que tempo fazia nesse dia? Parecia haver sol, o que não foi o caso dos dias 18 ou 20 de março de 1895. Alguns exegetas sugerem que a filmagem teria podido acontecer a 10 de março, um domingo, o que poderia explicar o aspecto endomingado das trabalhadoras e trabalhadores. Os burgueses da época não toleravam que seus operários fossem apresentados em suas roupas de trabalho. Para não dificultar o bom andamento da fábrica (não nos esqueçamos de que a família Lumière nada tem em comum com os filantropos do século XIX, herdeiros das idéias do socialismo fourierista), Antoine Lumière, pai de Auguste e Louis, teria solicitado aos trabalhadores que viessem na tarde desse domingo de 10 de março, para fazer figuração no que iria se tornar, depois, o primeiro filme publicitário da história do cinema. Se estava fora de questão para os Lumière mostrar o interior da fábrica, eles concordavam em apresentar a saída de um pessoal enchapelado de branco, feliz em sua condição proletária. Em outro filme, *Le Forgeron (O ferreiro)*, aparece um empregado da empresa Lumière, um funcionário não graduado (ainda não havia essa classificação), um homem que batia em uma bigorna usando uma impecável camisa branca e uma gravata. Ferreiro de opereta, ou desvio da realidade?

Mas de que filme se trata? Mesmo se o sol não tivesse faltado ao encontro marcado no dia 19, as mulheres não poderiam ostentar vestimentas de verão, e, além disso, os homens não se cobririam com um chapéu de palha do tipo *canotier*. Ainda mais, o filme é apresentado em Paris, e a imprensa relata o acontecimento de modo formal, mostrando uma saída de fábrica onde se veem, além de trabalhadoras e trabalhadores, também bicicletas e até um veículo puxado por cavalos! Seria uma segunda versão?

No dia 11 de junho de 1895, em Lyon, no Congresso da Sociedade Francesa de Fotografia, são projetados muitos filmes de Lumière. Tratam todos do mesmo assunto: a saída das fábricas, mas com variações, pois em uma delas, após as operárias e operários, é a vez dos patrões saírem em um carro de empresários... Temos aqui uma terceira versão?

Um mês depois, durante uma projeção em Paris, menciona-se somente a versão do veículo puxado a cavalos. Um esquecimento dos redatores que descrevem o fato, ou a apresentação, pura e simples, da versão universalmente conhecida e classificada como “o primeiro filme”? No entanto, a partir de 28 de dezembro de 1895, no salão indiano do Grand Café do Hotel Scribe, são projetadas, quase continuamente, várias versões.

Cem anos mais tarde, em maio de 1988, essas versões não eram mais conhecidas. Foi então que alguém levou ao Instituto Lumière um pequeno rolo de filme,

com perfurações redondas. Muito estragado, tinha sido descoberto antes da Segunda Guerra em uma lata de lixo. Restaurado, assiste-se agora a uma versão desconhecida. Nela, as empregadas e empregados se vestem com roupas de inverno e a carruagem tem agora um só cavalo. É muito possível que essa fita tenha sido gravada, por exemplo, em abril de 1895, depois da estada de Louis em Paris.

Muito depois desses fatos, foi encontrada uma cópia, certamente registrada por Louis Lumière, esquecida na Cinemateca Francesa. Esta versão já tinha o veículo puxado por dois cavalos (um branco e o outro negro), e parecia-se mais com a primeira, embora tivesse sido apresentada a 19 de março de 1895, em Paris. É certo que falta, nesta cronologia, as versões em papel. Será que ainda existem? A fragilidade do suporte é, sem dúvida, a causa de seu desaparecimento.

Se nos demoramos a contar essa pequena história do primeiro filme do mundo, é que, examinando em detalhes as versões 2 e 3, consideradas, a grosso modo, o filme documentário inicial, nos damos conta de que as trabalhadoras e os trabalhadores já sabem que estão sendo filmados, o que também ocorre pela primeira vez. Não há olhares diretos para a câmera, exceto algumas visadas furtivas. Não se trabalha impunemente em uma fábrica produtora de placas fotográficas sem que se saiba que a manivela girada pelo senhor Lumière, ao lado da caixa de madeira é, nem mais nem menos, uma máquina fotográfica aperfeiçoada, capaz de transformar a pose em movimentos. Pelo menos, é o que se aprende nos dias que antecedem o famoso 19 de março de 1895.

Visivelmente, esses primeiros figurantes criam uma ilusão: representam naturalmente, como se nada de mais acontecesse. A saída da fábrica não foi um acontecimento, filmado de improviso. A câmera não estava escondida, e sim, devia estar postada na calçada em frente à fábrica. Portanto, é uma reconstituição, a primeira *mise en scène* cinematográfica. Durante mais de um século fomos enganados, enquanto que “os atores” e o diretor sabiam da verdade. Quanto aos primeiros, nunca tiveram direito à palavra, jamais foi pedida a sua opinião. Teriam eles se visto projetados em uma tela? A família Lumière, que havia construído o que chamamos o Castelo Lumière – próximo às fábricas, e que abriga hoje o Instituto – não teria tolerado que seu pessoal pudesse participar de uma invenção. Já Louis Lumière deixou a dúvida se instalar, por que não acreditava no futuro de sua invenção, como disse a Georges Méliès, quando este lhe pediu para comprar um de seus aparelhos. E ainda mais: ele afirmou, em 1948, a Georges Sadoul, historiador do cinema: “Só rodei *A saída da fábrica* uma vez...” Não é fácil contradizer Lumière, esse grande nome da história do cinema.

É inegável, todas essas versões têm por objetivo contar uma história com começo e fim, construir uma narração. Podemos continuar a demonstração a partir de outros “filmes Lumière”, igualmente interessantes. Hoje, graças aos equipamentos sofisticados de que dispomos, é possível analisar cada sequência, plano e imagem,

segundo as regras clássicas da composição da pintura. Do mesmo modo, pode-se perceber que há um espaço “fora de campo”, o que nos leva a dizer que houve uma direção de atores. Não foi Méliès que criou a ficção, como se diz tantas vezes, porque o homem de Montreuil – ilusionista que era – utilizou o cinema como “um instrumento aperfeiçoado”.

Tudo isso prova que cada um dos 1.500 filmes produzidos e exportados pelos operadores Lumière a todo o mundo, foi encenação. Que etiqueta se deveria colocar sobre esses milhares de fitas? Documentários? Atualidades? Reconstituições? Ficções? Ninguém pode afirmá-lo atualmente, porque não sendo atualidades abertamente reconstituídas – como o fez Georges Méliès, por exemplo, com seu filme sobre o caso Dreyfus – há, de algum modo, da parte desses operadores, uma tendência a fazer encenações. O certo é que sempre houve uma escolha, da parte de Lumière ou de seus operadores. Jamais se poderá dizer que há ausência de subjetividade, começando pelos temas que já revelam uma maneira de pensar. O operador sempre toma posição, e os filmes refletem a imagem de uma burguesia satisfeita consigo mesma, que coloniza e se enriquece. Só depois é que vêm as escolhas técnicas: enquadramento, tempo, luz, deslocamento dos personagens, em uma composição que tem tudo a ver com o teatro de bulevar, em voga nessa época.

Abraçaríamos então as idéias do cineasta Pierre Perrault, quando afirma: “A ficção nada mais é que um documentário antecipado, o que leva a acreditar que o documentário não é senão um outro tipo de ficção”, ou ainda, “alguns pensam que o homem só existe na ficção”?

Para Robert Flaherty, a felicidade está sobre os bancos de gelo

O amor é uma celebração.

Robert Flaherty celebra o espírito livre dos povos,
celebra seu próprio combate pela liberdade de realizar seus filmes.

Mas, acima de tudo, ele celebra um fato novo, estranho
e, talvez, de mau augúrio na história (e na história da arte):
é saber que a libertação do espírito – que vem da experiência de toda grande arte –
chega a nós por meio de um “meio de massa”,
em uma era da máquina, através da mediação de uma máquina.
(Frances Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker*)

Robert Flaherty nasceu no Michigan, de origem irlandesa, filho de um prospector que chefiava a exploração de uma mina, na região dos “Grands Bois”, ao norte do Canadá. Ainda criança, ele acompanhava seu pai, vivendo meses na companhia de índios ou de esquimós. Ali nasceu seu gosto pela natureza e os grandes espaços. A partir dos 25 anos, ele explora a região do Grande Norte e chega a viver com os esquimós quase três anos, não continuamente. Depois disso, ele vai explorar a

baía de Hudson e descobrir jazidas de ferro, notadamente na Terra de Baffin e nas ilhas Belcher. Durante suas peregrinações ele tira milhares de fotos, que utilizará mais tarde. Durante sua terceira expedição, de 1919 a 1921, seu diretor lhe sugere levar consigo uma câmera. Entusiasmado, ele filma seus companheiros de viagem, principalmente o esquimó Nanuk. Flaherty quis, com esse filme, dar um testemunho de sua infância junto a esse povo e da vida no Grande Norte. Ele trouxe, dessa estada, 25.000 metros de película rodada. Mas esses quilômetros de negativos em película foram destruídos em um incêndio, pouco tempo depois de sua chegada à sala de montagem, em Toronto. Robert Flaherty não pareceu se lastimar da perda irreparável e se desinteressou mesmo de uma cópia positiva que escapara à destruição. Segundo sua esposa, ele pensava que “esse registro era muito ruim, e que não havia continuidade entre as cenas, tudo era uma sequência de cenas disparatadas”. Essas frases, ditas em 1964 pela viúva do diretor, terão sido pronunciadas para justificar o que aconteceu a seguir?

Como a primeira filmagem tinha custado muito caro, Robert Flaherty não queria mais perder acidentalmente tanto dinheiro investido. Ele persuade, então, o responsável em Nova Iorque pela empresa francesa *Les fourrures Révillon Frères* a aceitar o projeto de um filme sobre os territórios fornecedores de peles. Sem desanimar, ele parte novamente para o Grande Norte para reencontrar o esquimó Nanuk e seus amigos *Wetalltoug*, *Toukalouk* e *Littel Tomy*, do grupo *Itivimut*. O cineasta localiza Nanuk quase no mesmo lugar em que o tinha deixado, no ano anterior. Por exigências do roteiro, o jovem solteiro Nanuk foi então dotado de uma mulher, *Nyla*, e de um filho, *Allegoo*.

Se temos poucas informações sobre a primeira filmagem, há muitos dados sobre a segunda, considerada por todos como sendo a inicial. Robert Flaherty, apoiando-se em sua memória e em notas de seu diário de filmagem, pede a Nanuk e a sua família postíça que reproduzam as cenas registradas em película alguns meses antes. Assim, Nanuk representa Nanuk e vive relações de ordem familiar. Pode-se considerar a primeira fase de produção como sendo um ensaio para o filme que conhecemos. O homem não perde sua espontaneidade porque não há 36 maneiras de caçar sobre a terra gelada. Pode-se, no entanto, supor que seu comportamento fosse diferente, porque já não havia mais o espanto da descoberta desse branco que o dirigia. Com notável disciplina, ele se prestou aos desejos do diretor. É provável que “o ator” recebesse uma melhor remuneração que da vez anterior. Mas Flaherty jamais tocou nesse assunto, nem nas despesas referentes a essa nova produção.

Construído como um filme de ficção, *Nanuk of the North* (*Nanuk, o esquimó* – 1922) é o primeiro embuste do cinema documentário. O que não impede o historiador Barthelémy Amengual, redator do verbete do *Dicionário do Cinema*, da Larousse, de escrever: “Assim nasce Nanuk, o Esquimó, que inventa o gênero documentário. Antes dele, o cinema, na prática, só conheceu o documento bruto, orientado para

o pitoresco ou o sensacional”. Entretanto, esse mesmo autor está próximo de uma contradição quando escreve, poucas linhas após: “Flaherty se precaveu contra o famoso olhar objetivo, vindo de fora, e muitas vezes tão próximo do ponto de vista do entomologista – “tratava-se de seres humanos, e não de insetos: ele também não descarta a *mise en scène*”. Hoje, ainda, *Nanuk*, de Robert Flaherty, é considerado pelos etnólogos cinematográficos como o primeiro filme etnográfico, ainda que despreze a verdade. Pode-se perguntar por quê alguns preferem o mito à realidade?

A fim de nada perder, o diretor dobrou, triplicou as tomadas de cenas, tratando o esquimó como um verdadeiro ator. Robert Flaherty tinha trazido com ele o equipamento para desenvolver, editar e projetar essa segunda versão. Assim, ele poderia ver e verificar, gradativamente, o que realizava, e se houvesse ocasião, mostrar as primeiras imagens a Nanuk, explicando-lhe as falhas a evitar na filmagem do dia seguinte. Ao controlar suas imagens cotidianamente, Flaherty continuava dono de sua obra, como um diretor de estúdio que refaz suas tomadas até que obtenha a melhor delas. Quanto mais gravações, maior sua liberdade na hora da montagem. “A outra razão para montar o filme no extremo norte”, diz Flaherty³, “era poder projetá-lo para os esquimós, a fim de que eles compreendessem o que eu fazia, e trabalhassem comigo como colaboradores (...)”. Argúcia ou vontade de se apagar atrás de seus personagens? Além disso, o tempo não era sempre favorável, obrigando às vezes o diretor a adiar ou até a modificar a cena desfocada. O sol brincava frequentemente de esconde-esconde e, nessa época, a sensibilidade das películas não era a mesma de hoje. O “roteiro”, ou pelo menos o que se poderia assim chamar, exigia registrar imagens no interior do iglu construído por Nanuk. Como não era possível colocar ali holofotes com um gerador elétrico, Flaherty contornou a dificuldade retirando a calota gelada do teto. Foi assim que todas as cenas intimistas, principalmente aquelas em que a família está mergulhada em sono profundo, foram rodadas a céu aberto!

Após muitas semanas de um trabalho exaustivo, milhares de metros de película foram gravados. Com infinitas precauções, Robert Flaherty volta, no maior segredo, a montar seu filme.

Esse filme que conhecemos, *Nanuk, o esquimó*, é então uma obra inteiramente construída, na qual o esquimó Nanuk e sua família postiça estão no centro de acontecimentos apoiados na realidade, mas ainda assim produzidos, em uma narração inventada em todos os seus pontos, e que nem sempre corresponde à cronologia dos dias e das estações, nos quais a pesca torna-se milagrosa sob a objetiva da câmera. *Nanuk, o esquimó* beneficiou-se praticamente dos mesmos recursos financeiros que qualquer produção americana da época. Flaherty também foi favorecido por muitos meses de montagem e por um lançamento publicitário à altura de seu orçamento.

“Dois anos após a finalização do filme”, diz ainda Frances Flaherty, em uma conferência em 1964, “Nanuk e sua família morreram de fome, como inúmeros de seus compatriotas, mas nessa época o filme já estava dando a volta ao mundo. A

notícia da morte de Nanuk foi divulgada em Tóquio e em outros países longínquos.” Em seguida, Madame Flaherty afirma que “Nanuk foi um grande sucesso comercial, e o dinheiro é o negócio de Hollywood”, como se seu marido não tivesse se dado conta da venda de seu filme para a *Famous Player!*

Alguns críticos, fascinados pelo exotismo do filme, afirmaram que Robert Flaherty não tinha idéias preconcebidas, antes de filmar, e que ele não tinha um roteiro escrito. Mas para quê ele precisaria de um, sabendo-se que estava – repitamos – há quase três anos nesse lugar, e que já havia rodado um primeiro filme? Um roteiro seria, neste caso, inútil. Em seguida, saberíamos que a quase totalidade de seus outros filmes tinha sido previamente escrita, e que se beneficiava de roteiros copiosamente anotados. Sem dúvida, foi por esta razão que o crítico e cineasta inglês Paul Rotha ousou escrever: “Os heróis de *Nanuk* e de *L’homme d’Aran* (*O homem de Aran*, 1934) eram figuras de cera, representando os papéis de seus antepassados”.

Robert Flaherty manteve-se nesse caminho, sempre ansioso por mostrar a luta do homem contra a natureza hostil, mesmo se às vezes ele tivesse de mudar de idéia durante a filmagem, como foi o caso do filme *Moana*. Métodos de trabalho idênticos aos usados para fazer *Nanuk*: esperar o evento gravando quilômetros e quilômetros de película. Pode-se imaginar Flaherty bonachão, paciente e, ao final, pedindo a seus “intérpretes” que refizessem o gesto que a ele parecia o mais patético e o mais significativo para traduzir seu pensamento. “Robert Flaherty fazia seus filmes a partir das pessoas” diria Madame Flaherty, “mas o quê levam elas dessa exploração?” É o que iremos ver a partir de outro filme, *O homem de Aran*.

No espaço da recriação

O primeiro objetivo do cinema é ensinar as pessoas a ver todas as coisas como novas, a abandonar o mundo banal em que vivemos, como cegos, e a descobrir, enfim, o significado e a beleza do universo.
(Vsevolod Poudovkine)

No fim do século XIX, o poeta e dramaturgo William Butler Yeats (1865-1939 – Prêmio Nobel de Literatura de 1923) havia pedido a um jovem autor dramático, John Millington Synge (1871-1919), que fosse para o arquipélago de Aran e ali aprendesse o gaélico e recolhesse contos e lendas dessa região inóspita. De 1898 a 1902, entranhado na vida cotidiana dos habitantes, John Millington Synge escreveu *Les îles Aran* (*As ilhas Aran*). Foi a partir desse livro que Robert Flaherty, amante de obras em que o real e o lendário se cruzam para criar estranheza e mistério, decidiu ver esse local mais de perto, para realizar seu filme *L’homme d’Aran*. Mais de 30 anos depois, o diretor americano descobriu a ilha quase no mesmo estado que a descreveu

o poeta Synge, em uma situação econômica ainda mais difícil. Após a recessão de 1929, os Estados Unidos haviam proibido a imigração, fonte apreciável de recursos para os ilhéus. Mas isso não bastava para o cineasta habituado a travestir a realidade. Ele mostrou a rudeza dos trabalhos executados pelos habitantes para sobreviverem em uma terra ingrata, onde só nasciam batatas, mas também acrescentou elementos totalmente externos à ilha. Narrador e poeta, ele sempre gostou de modificar a realidade para atravessar o muro invisível que separa o documentário da ficção. Lá, ele não teria a desculpa do incêndio da película inflamável.

Assim, ele recriou, em seu filme, uma caçada ao tubarão-peregrino, que os pescadores não praticavam fazia já um meio século, julgando-a muito perigosa e de duvidosos resultados. E ninguém conseguia interromper o cineasta demiurgo em seu entusiasmo criativo. Ele pesquisou tudo o que era preciso saber sobre essa pesca e seus métodos ali utilizados. Sobre o aspecto da documentação, ele queria ser inatacável, mas teria sido sem dúvida preferível que ele se preocupasse mais com a ética de seu trabalho, do que com se agarrar a pequenos detalhes documentários. Pensaria ele que o espectador não perceberia nada?

Depois de ter reunido, com grande dificuldade, atores e figurantes (como se poderia chamar de outro modo esses araneses que ele contratara? Mas voltaremos a esse ponto), Flaherty fez com que eles tomassem o caminho do mar. Orgulhoso por obter “sua” caçada ao tubarão-peregrino, o cineasta, ignorando os perigos que ameaçavam seus atores-pescadores, deu o sinal de partida em meio a forte tempestade.

O escritor Nicolas Bouvier, que viveu muitos meses em Aran, conta, em belíssimas páginas, a relação que Robert Flaherty manteve com os habitantes da ilha. Permito-me, aqui, pedir-lhe emprestadas as informações que se seguem:

Quanto pior o tempo, mais ele queria filmar. Em uma terrível sequência de tempestade, onde se vê uma mãe, os cabelos desfeitos, jogar-se nas ondas enormes para salvar seu marido, cujo barco acabara de afundar sobre ele, essa mãe – uma selvagem e soberba atriz – por um triz não se afogou.

É impossível ver hoje essas imagens sem pensar que elas tenham sido manipuladas; isso, de fato, não aconteceu, esse naufrágio não estava previsto.

Bouvier, nessa última frase, resume toda a ambiguidade e o paradoxo do cinema de Robert Flaherty. A saber, o cineasta é traído pela ficção e a realidade é mais forte que tudo. Mas será isso suficiente para apagar em nós o rótulo de manipulador que ele traz em si, como uma marca indelével? Não, certamente. Nicolas Bouvier, em seus cuidados éticos, dá a palavra a uma das testemunhas que entrevistou na década de 1980:

Eu tinha um pequeno papel como figurante, atuando no meio da falésia. Tínhamos descido para a praia para ver o que se passava. Isso não tinha sido

previsto. Foi um milagre que esse filme tenha sido finalizado sem uma morte. Essa mulher, Maggie – a mãe – vive ainda hoje. Ela só deixa seu leito por duas horas, a cada manhã, e não quer ver ninguém. Ela pensa que toda a Terra a viu nesse minuto de agonia, e ela ficou constrangida. Em todo caso, ela não quer mais ouvir falar dessa história.

Voltemos agora à questão da remuneração dos ilhéus de Aran. Ao se comportar como um produtor de Hollywood, Robert Flaherty estabelece, irrefutavelmente, uma relação de dependência dos araneses para com sua liderança. Pelo pagamento de suas atuações, os pescadores se transformam em atores e, por isso, devem se curvar aos desejos do cineasta. Eu gostaria de retornar, em relação aos filmes *Ser e ter*, *Nanuk* e *O homem de Aran*, à questão da remuneração, e não do custeio, pois este aspecto financeiro me parece contribuir para estabelecer o limite que separa o filme documentário da ficção. De fato, o pagamento de uma remuneração modifica a relação entre o realizador e o participante, por meio de um elo de sujeição criado pelo diretor, levando a uma transformação do estatuto de participante ao de artista-intérprete. O filme documentário muda, então, de categoria, e dá lugar a uma obra ficcional caracterizada por um *Mentir verdadeiro*. Todos esses atores e figurantes são, nesse momento, passíveis de trabalhar além da remuneração. E quando o cineasta decide que eles devem enfrentar a tempestade, mesmo que o perigo seja grande, eles não podem recusar. A maior parte deles estima que Robert Flaherty tenha enriquecido às suas custas, mesmo que não tenha sido este exatamente o caso. Para pessoas extremamente pobres, a projeção de *O homem de Aran* em todo o mundo significa que os lucros devem ter sido substanciais. E quando, no fim dos anos 1940, o diretor retorna à ilha de Aran, a grande maioria dos que participaram do filme o acolhe de modo um tanto frio, e alguns recusam até reencontrá-lo. Entretanto, as quantias postas à disposição de alguns habitantes da ilha lhes permitiram tornar-se proprietários de sua casa e de um pedaço de terra.

Mais ou menos ao mesmo tempo que Nicolas Bouvier preparava seu livro sobre a Escócia, um jovem cineasta francês chegou a conclusões semelhantes. Ao interrogar os sobreviventes da filmagem – incluindo Maggie, que foi convencida a falar – sabe-se hoje que *O homem de Aran* só tem de documentário o nome. De fato, Robert Flaherty foi muito censurado por seus ardis, ou seja, por sua adulteração da realidade. Nanuk, em 1920, já não caçava mais com um arpão, e sim com um fuzil. Alguém disse que ele era o “Viollet-le-Duc da antropologia”.

Para responder a essas censuras, Flaherty tenta se justificar: “quando ainda era possível, tentei recriar, para a memória, um documento sobre essas pessoas, querendo fazer visível a faísca humana que as distingue de todas as outras...” Ele concretizou sua impostura quando, na apresentação ao público de cada um de seus filmes, fazia crer que ele só teria reproduzido a realidade. Ora, a *mise en scène* está presente em

toda a obra de Flaherty. A dialética do enfrentamento do homem contra a natureza hostil é dominada pela presença constante da morte, conferindo a cada um de seus filmes uma dimensão trágica, como em uma peça dramática.

Flaherty não é o único a brincar assim com a simulação. Luis Buñuel, cineasta do onirismo, pretendeu ter realizado um único documentário, *Las Hurdes* ou *Terre sans pain* (*Las Hurdes* ou *Terra sem pão*, 1933). Veremos que ele não o conseguiu.

Um Luis Buñuel pode esconder um outro

Ao rodar um curta na região da Extremadura, Yves Allégret, acompanhado de sua mulher e do fotógrafo Eli Lotar, foi detido e preso pela polícia espanhola. Ninguém sabia o motivo de sua detenção, mas talvez suas atividades políticas, no início dos anos 1930, estivessem na origem desse episódio. Com a intervenção de Édouard Herriot, a equipe é liberada, mas expulsa da Espanha. Depois de terem recuperado o equipamento, decidem deixar a Península Ibérica no primeiro barco que partisse para as ilhas Canárias, onde filmaram *Ténérife* (*Tenerife*, 1932). No retorno à França, com centenas de metros de película gravada, Yves Allégret pede a seu amigo Jacques Prévert que escreva um comentário para ser lido em *off*. Esse texto amplia a força da imagem, é rude, frio, implacável, e em nada a embeleza. Allégret não trapaceou – o que não foi o caso de Luis Buñuel. Alguns anos mais tarde, este se lembra da viagem de Allégret para realizar *Las Hurdes*, e contrata o mesmo fotógrafo, Eli Lotar, que usa, emprestada, a câmera de Allégret. Quanto ao comentário, Pierre Unik vai se recordar do que escreveu seu amigo Jacques Prévert, do grupo surrealista.

Entretanto, *Las Hurdes* foi, durante longos anos, considerado o modelo do filme-testemunho, até que se descobriram as tomadas não utilizadas pelo diretor. Tremenda tempestade.

Terra sem pão (Las Hurdes)

A imagem do documentário não é a realidade,
mas a memória da realidade.
(Pierre Perrault)

Em 1966, Conchita Buñuel, irmã de Luis Buñuel, durante uma mudança de casa, descobre, no sótão, algumas caixas de filmes. Pergunta sobre elas ao seu irmão, que lhe diz serem coisas do passado, sem qualquer interesse para ele.

Buñuel lhe propõe, inclusive – já que se trata de película inflamável – que queime os filmes no pátio da casa de Calenda, com uma de suas fotos, para demonstrar que ele passava um risco sobre esse período. Conchita, que conhecia o caráter

imaginativo de seu irmão, não o atende, e leva essas caixas do passado a Marcel Oms, historiador e professor de cinema na Universidade de Montpellier, e autor de um livro sobre Buñuel⁴. Após um exame minucioso, Oms compreende que se trata de filmagens do curta-metragem *Las Hurdes* ou *Terre sans pain*. Após haver, de ponta a ponta, reagrupado os elementos fílmicos por analogias temáticas, Oms organiza uma projeção pública desse material, a 2 de abril de 1966, no festival *Confrontation II*, que ocorre no Palais des Congrès de Perpignan. *Confrontation* é uma manifestação anual cujo objetivo principal é revisitar a História por meio de filmes, ficções e documentários controversos. Foi durante essa noite inesquecível que ficou clara a esperteza de Luis Buñuel. O documento implacável não era senão a máscara de uma filmagem espinhosa. A vida miserável dos habitantes da região da Extremadura, que até então havíamos visto como captada ao acaso por uma câmera intrometida e indiscreta, era na verdade uma série de imagens montadas por um diretor sem escrúpulos, obtidas em cenas longamente repetidas por protagonistas pasmados, que pouco compreendiam do que lhes era pedido. Esses homens e mulheres geograficamente isolados jamais haviam visto um filme e não tinham a menor idéia do que estavam para fazer. No decorrer desses rolos de filmes, percebia-se que cada tomada de cena era renovada sob diversos ângulos, muitas vezes com uma iluminação adicional calculada e sofisticada.

À luz dessas sobras de filmagem, podemos analisar muitas cenas:

1. A emocionante sequência da morte da criança, seguida de seu enterro, foi objeto de uma preparação, como o provam os numerosos planos não utilizados. A cena foi repetida até com um caixão vazio. Os homens encarregados de transportar a base do caixão foram orientados a atravessar o riacho várias vezes para repetidas tomadas, até que o operador de imagens tivesse achado um ângulo adequado para ampliar o toque patético da cena.
2. Quando o comentário em *off* anuncia: “só consomem a carne de cabra quando uma delas se mata, o que às vezes ocorre quando o sol está alto e os caminhos muito íngremes”, não importa que qualquer pastor de cabras diga que cabras são animais cujos pés são os mais firmes. Os filmes atestam, inclusive, que a equipe técnica teve de empregar inúmeras artimanhas para fazer caírem esses animais caprichosos, que recusavam a morte. Todo um arsenal de gestos e alaridos teve de ser utilizado, para se tentar desequilibrar as cabras. Por fim, um homem – o próprio Luis Buñuel – resolve abater uma cabra com sua arma. Assim, Pierre Unik, o autor do comentário, confirmaria uma imagem falsa.
3. Há, no filme o plano de um asno, morto por um enxame de abelhas saídas de colméias caídas na terra. Mas não temos sequer uma prova de que esse animal foi realmente morto assim, ainda que nos planos reencontrados seja possível distinguir as mãos nuas de apicultores manipulando enxames de abelhas amontoadas. A obra ficcional de Buñuel está cheia de cenas em que caminham insetos ou pequenos

animais. E ele retomará, alguns anos mais tarde, essas mesmas sequências com enxames de abelhas agitadas, em *La Jeune fille* (*A jovem*, 1960).

4. Quando, nos filmes, ouvimos alguém dizer: “surpreendemos a vida cotidiana dos habitantes...”, isso não tem a ver com a realidade, porque o grande número de tomadas de cena filmadas sob diferentes ângulos, os inícios paralisados, as repetições previstas, as mudanças de campo e contracampo, trazem a prova de uma colaboração entre os habitantes locais e a equipe de produção.

5. Nas cenas rodadas em La Alberca, e descobertas por Conchita Buñuel, vê-se, repetidamente, uma claquete sobre a qual foram escritos, a giz, os números de planos e de tomadas, demonstrando que havia, sem dúvida, um corte preestabelecido, determinado por escrito pelo diretor, que usou o recurso de muitos ensaios, antes de determinar o que lhe conviesse. Nessas mesmas imagens, vê-se sempre o trabalho da protagonista desse curta: seguindo as ordens do diretor, ela é capaz, depois de um riso natural, de dar a seu rosto toda a gravidade e o patético exigidos por seu trabalho de Mater Dolorosa.

6. A legendária crueza do diretor espanhol não se faz esperar, já que se podem ver muitas sequências em que mãos decapitam galos. Essas cenas não foram mantidas na montagem final, talvez porque Buñuel, logo depois, as julgasse sanguinárias ou muito ligadas aos seus fantasmas pessoais. E elas, além disso, comprometiam o aspecto documentário que o diretor queria conferir a seu filme. E não faltaria quem lhe observasse que os habitantes da Extremadura jamais adotaram esse gênero de prática bárbara.

Em conclusão, o estudo e a observação atentos do conjunto desses documentos não utilizados na montagem planejada por Buñuel, deixam pressentir que *Las Hurdes*, como o afirma o comentário em *off*, nada tem de acidental ou de espontâneo. Ao contrário, houve, realmente, para cada cena gravada, uma preparação, uma concepção das imagens – ou seja, uma *mise en scène*, para não dizer uma manipulação. Para demonstrar algo, a artimanha do diretor irá até o ponto de substituir as imagens de crianças doentes, condenadas à morte, por outras imagens “mais eloquentes”, tomadas em outro lugar. Com mandato do governo da jovem República espanhola, Luis Buñuel tinha a preocupação de sensibilizar a população, para colocar em relevo a perda de importância do mundo rural, mas a guerra civil não lhe deu tempo sequer para montar esse curta-metragem. *Terre sans pain*, apesar disso, continua a ser uma obra insubstituível. Mas por que seu realizador sentiu necessidade de trapacear para nos convencer?

Muito mais tarde, um outro espanhol, Basilio Martín Patiño, tendo em vista seu longa-metragem *El grito del Sur: casas viejas* (*O grito do Sul: casas antigas*, 1933), cujo tema era uma revolta camponesa na Andaluzia, inventou e fabricou um falso filme documentário, que fora rodado no momento desses acontecimentos por um diretor britânico e uma equipe da Soyuz-Kino soviética. O efeito reconstituição foi de uma veracidade tão gritante que foi preciso esperar muitos anos para que sua falsidade

fosse descoberta. Entretanto, o espectador atento poderia perceber que um único operador não podia estar presente, ao mesmo tempo no campo dos revoltosos e no dos opressores! Como escreveu o cineasta Jean-Louis Comolli: “A verdade é sempre uma construção. No cinema, tudo, mesmo a menor banalidade, torna-se exemplar, e por isso, coloca, sistematicamente, o espectador na exemplaridade”.

O canto dos rios

É preciso considerar a obra de arte como
um fragmento da vida de um homem”.
(Ortega y Gasset)

No verão de 1932, 45.000 mineiros belgas – dos quais 30.000 oriundos da região do Borinage, iniciam uma greve contra uma diminuição de salários. Joris Ivens está na URSS como o primeiro cineasta ocidental convidado a ali trabalhar. Ele não pode, assim, filmar a greve do Borinage, que durou muitos meses. Sem se preocupar muito com isso, em 1933 ele faz um filme, com seu amigo Henri Stork, cineasta belga mais próximo do catolicismo que do marxismo do holandês, com os destaques da greve. Em 1965, um pouco ingênuo e confiante no que me dizia o cineasta, escrevi em meu livro⁵:

Várias partes foram refeitas. Em particular, a tentativa de expulsão de casa de um mineiro, por um oficial de justiça, com o apoio de policiais, e a manifestação nas ruas, que já havia ocorrido, mas que os mineiros aceitaram refazer para a câmera. “Para o registro das imagens”, diz Ivens, “esta reconstituição passava a ter um novo significado. O aparelho tornava-se um testemunho, em lugar de ser, principalmente, o eixo de tais manifestações. Mas durante a filmagem dessa sequência, a polícia tentou intervir. Foi preciso a vigilância dos mineiros, que passaram a câmera de mão em mão, para salvar o filme”.

Ora, o que Joris Ivens se esquece de dizer, se de fato a reconstituição da manifestação foi ameaçada pelas forças da ordem (para um policial, a ficção seria mais verdadeira que a natureza), é que a totalidade do filme foi reconstituída com o apoio dos mineiros licenciados e de alguns amigos dos diretores, como o médico, o oficial de justiça e outros.

O mais crítico é que gerações de espectadores no mundo inteiro pensaram estar vendo um filme documentário. É inconcebível que Ivens, realizador de documentários tais como *Le Pont, Pluie* ou *Zuiderzée* (*A ponte* [1928], *Chuva* [1929] ou *Zuiderzée* [1930]), possa enganar pessoas, extraindo toda a verdade das palavras

do poema de Paul Éluard, a quem eu tinha, em confiança, dado destaque, em meu ensaio:

Digo o que vejo,
o que sei,
o que é verdadeiro.

Em 1935, sem a aprovação de Henri Stork, Joris Ivens criou para seu filme uma nova versão sonora, à qual ele acrescentaria sequências rodadas na URSS. Cenas quase idílicas, como o costume da época o exigia. Essa versão circularia alguns anos antes da Segunda Guerra, e depois, furtivamente, desapareceria, embora ainda possa ser vista em algumas cinematecas. Em 1964, Henri Stork, refez uma versão sonora, mais próxima do original, eliminando todos os acréscimos da “versão soviética”. Os tempos haviam mudado, e não se tratava mais do paraíso soviético!

Nesse mesmo ano, 1964, Joris Ivens roda *Le Mistral (O Mistral)*. Neste filme, sobre o vento que brota no *Mont Ventoux* e que se lança sobre o vale do Ródano até as costas mediterrâneas, são recolhidas várias histórias pitorescas. Uma delas, contada pelo poeta Jacques Prévert a Joris Ivens, fala de uma vigília de Natal, em Saint Rémy de Provence, na qual uma senhora foi, literalmente, despojada de suas jóias pelo vento Mistral, que estava muito forte nesse dia. Antes de entrar na igreja para a missa de meia-noite, a senhora recuperou, uma a uma, as pérolas de seu colar. Naturalmente, um acontecimento como esse não se repetiria em pouco tempo. No entanto, ele foi reconstituído e agregado ao conjunto de outras sequências derivadas do real. Poucos espectadores perceberam a esperteza. E, no entanto, havia ali, mais uma vez, uma cena de ficção. Agora, sabendo disso, podemos nos interrogar sobre os outros filmes de Joris Ivens. Teria ele mentido em outros momentos?

Cinema verdade/cinema mentira

A beleza virá no momento oportuno,
para habitar aquilo que é honesto e lúcido,
e profundamente sentido...
(John Grierson)

O inventor da palavra documentário, John Grierson, não foi enganado por sua audácia. Ele jamais caiu na armadilha teórica que o proibiria de ser exigente em relação à realidade. Ele próprio um cineasta e, se necessário, produtor, sabia do que falava quando afirmou: “Na maior parte do tempo, o cineasta vai proceder a uma recriação das condições naturais, o que lhe permite a exposição de um modelo tão perfeito quanto possível. A câmera não espia, não surpreende, ela recompõe, em

colaboração com o objeto”. Claramente, Grierson justificava a reconstituição, ou seja, a *mise en scène*, cujo nascimento, como vimos, remonta aos irmãos Lumière e que persiste até nossos dias, sem que algum espectador se sinta perturbado. Entretanto, o bicho da fruta anunciado por Grierson deveria alertar mais de um historiador, nos anos 1960, quando Edgard Morin, a partir do Festival dei Popoli, de Florença, lançou a fórmula que fez história: o cinema-verdade⁶. Nessa época, ao se reler Grierson e outros autores, dever-se-ia ter questionado o tema com mais profundidade.

A expressão “cinema-verdade” fez pular o cineasta Louis Malle. Sem hesitar, durante sua famosa filmagem de quatro meses na Índia, ele chamou o cinema-verdade de cinema-mentira. Pelo fato de a expressão provocar risos em grande número de críticos, o cineasta Mario Ruspoli propôs, em março de 1963, ao MIPETV de Lyon, a expressão “cinema-direto”. Para o diretor do curta *Hommes de la terre* (*Homens da terra*), tratava-se de fazer um cinema de registro direto sobre a realidade, sobre o vivido pelas pessoas.

No início, cinema-direto significava filmar diretamente, sem roteiro, sem idéia preconcebida. Depois, percebeu-se que o termo, desmoralizado, nada mais queria dizer. A televisão iria dar um fim a essa palavra. Nós não dizíamos “diretamente de nossos estúdios, do teatro X, da corrida da França?” Mas como dizê-lo a propósito de novos modos de difusão, sempre à mercê de uma nova montagem? Nesse caso, o direto não é senão um simulacro de realidade e, por consequência, de verdade. No inconsciente coletivo do telespectador é admissível que não se possa enganar ninguém com a ajuda da montagem. O tempo da tomada de cena cobre um tempo real. Depois, assim que as coisas mudaram, as câmeras de cinema – já substituídas por câmeras de televisão – iriam permitir uma montagem no local. Isto é, o diretor poderia escolher a cena a ser divulgada simultaneamente à transmissão. O vídeo confirmaria, pouco a pouco, essa situação, aumentando consideravelmente a possibilidade de manejo das transmissões. Porém, cada vez mais o “direto” foi considerado, pelas autoridades governamentais, um perigo. Insidiosamente, a maior parte das emissões de televisão – aí compreendidas as emissões de variedades – são veiculadas após terem sido previamente gravadas.

O cinema direto viveu sob o domínio de uma voz onipresente. Desde que se dialoga e que se tenta restituir a palavra do outro, sob qualquer forma por ele adotada – seja por meio de escritos, imagens, sons – surge a questão do que se deve gravar. A palavra do outro é tão importante, tão pura, que se deve transcrevê-la integralmente, com suas hesitações, falhas, erros cronológicos e de interpretação? O que foi vivido pela imagem, o será também pela voz. Do mesmo modo, com a mesma falta de respeito, instalou-se o *Mentir verdadeiro* do som. Substituir a palavra de alguém que se vê, pela voz de um outro tornou-se um exercício de montagem que todo mundo reprova, mesmo se cada um o emprega. Já a partir de um comentário lido⁷, Chris Maker o havia demonstrado: a objetividade também não é justa.

Testemunha disso é a famosa sequência de *Lettre de Sibérie (Carta da Sibéria, 1957)*, em que repetindo a cada vez a mesma cena, Marker edita três comentários diferentes:

Iakutsk, capital da República socialista soviética de Yakoutia, é uma cidade moderna, onde os confortáveis ônibus postos à disposição da população cruzam sem cessar os possantes Zym, triunfo do automóvel soviético. Na alegre emulação do trabalho socialista, os heróis trabalhadores soviéticos, entre os quais nós vemos passar um pitoresco representante das regiões boreais, aplicam-se a fazer da Yakoutia um país onde é bom viver.

Ou então:

Iakutsk, de sinistra reputação, é uma cidade sombria, onde enquanto a população se aperta penosamente em ônibus de cor vermelho sangue, os poderosos do regime expõem, insolentemente, o luxo de seus Zym, veículos aliás caros e desconfortáveis. Na posição de escravos, os infelizes trabalhadores soviéticos, entre os quais vemos passar um inquietante Asiata, aplicam-se a um trabalho bem simbólico: o nivelamento por baixo!

Ou simplesmente:

Em Iakutsk, onde as casas modernas ganham espaço, pouco a pouco, sobre os velhos bairros sombrios, um ônibus – menos lotado que os de Paris nas horas de rush – ultrapassa um Zym, excelente veículo, cuja raridade o reserva para os serviços públicos. Com coragem e tenacidade, e em condições muito duras, os trabalhadores soviéticos, entre os quais vemos passar um Yakut que sofre de estrabismo, esforçam-se por embelezar sua cidade, que tem precisão...

E Chris Marker finaliza com essas palavras: “Mas a objetividade também não é justa. Ela não deforma a realidade siberiana, mas ela a paralisa; pelo menos pelo tempo de um julgamento, por aí ela a deforma. O que deve contar é a força da diversidade”.

É verdade que antes do surgimento da fala no cinema, era-se tão orgulhoso da objetividade da reprodução fotográfica que um banqueiro, Albert Khan, auxiliado por um geógrafo, Jean Brunhes, teve a idéia de criar *Les archives de la planète (Os arquivos do planeta, em 1912)*, despachando pelo mundo inteiro fotógrafos e operadores cinematográficos, para capturar costumes e hábitos dos povos. A mais de 60 anos de distância, as milhares de fotos, os quilômetros de películas gravadas escaparam, apesar de uma classificação impecável, dos estereótipos da objetividade documentalista.

Muitas vezes os fotógrafos eram mais sensíveis do que as placas que utilizavam. Eles nos transmitiram, sem querer, uma parte de seu olhar. É o que, em suma, nos diz Marker, quando continua e assina fotos e filmes com um JE onipresente.

Quando a ficção substitui o documento

A fotografia é o imaginário
a partir da natureza.
(Henri Cartier Bresson)

Os filmes sobre os quais nos debruçamos não são as únicas entradas da antologia do *Mentir verdadeiro*. Eles foram, por mais de um século, filmes-etapas que demonstram bem a constância da mentira. São apenas alguns exemplos, mas eles são bem mais numerosos do que se pensa. Nosso objetivo foi o de mostrar a perenidade da mentira mantida na imagem cinematográfica e televisual. Não havia câmera para a tomada do Palácio de Inverno em São Petersburgo, e menos ainda em Odessa, para a revolta dos marinheiros do *Couraçado Potemkin*, ao qual me referi. Entretanto, as cenas rodadas por Vsevolod Poudovkine para seu filme *La Fin de Saint-Petersbourg* (*O fim de São Petersburgo*, 1927) foram, numerosas vezes, utilizadas como documentos de atualidade, sem que seja creditado o autor dessas imagens. De outra forma, não houve jamais um massacre em 1905, nas escadarias de Odessa, mas isto não impediu que numerosos realizadores de filmes documentários subtraíssem, de Serguei Eisenstein, a famosa sequência do *Couraçado Potemkin*, e de mostrá-la a milhares de espectadores, como um verdadeiro documento do acontecimento. Sabe-se, hoje, que foi durante a filmagem que Eisenstein imaginou a cena. Foi preciso esperar o ano de 1977 para que Chris Marker, o esgrimista da verdade, denunciasse a impostura em sua sequência de introdução de sua longa-metragem *Le fond de l'air est rouge* (*O fundo do ar é vermelho*, 1977). Pelo fato de não ter havido uma câmera para filmar os campos de extermínio nazistas, e muito poucos cineastas na liberação desses campos, alguns se dedicaram a retomar cenas inteiras do filme da polonesa Wanda Jukubowska, *La Dernière Étape* (*A última etapa*, 1948), como sequências documentárias. O aval da diretora, ela mesma uma deportada política, bastou, sem dúvida, para autenticar esse primeiro filme, rodado nos locais do Holocausto. Sabe-se que foi o exército soviético que libertou o campo de Auschwitz-Birkenau, a 27 de janeiro de 1945, e que diante do horror da descoberta, não houve senão poucos filmes rodados nesse dia. Foi então que, pelos fins do verão de 1945, os soviéticos tiveram a idéia de fazer novamente representar, por figurantes poloneses recrutados entre a população dos arredores e, sem dúvida, por soldados soviéticos, mais uma vez, a liberação desse campo. Tratava-se de um cuidado de propaganda, certos estavam

os soviéticos de mostrar ao mundo o acolhimento caloroso dos prisioneiros por seus libertadores. O filme nunca foi explorado integralmente, mas numerosas sequências foram acrescidas às de filmes documentários. E hoje, quem é capaz de determinar o verdadeiro do falso, anulando a famosa frase do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, “a verdade é concreta”?

Do lado americano, não foi diferente. Sydney Berstein, encarregado de filmar a libertação do campo de Bergen-Belsen pelas tropas aliadas, solicitou os conselhos de Alfred Hitchcock. E aplicou, então, os métodos de trabalho hollywoodianos. Como se se tratasse de um roteiro, ele constrangeu os deportados menos debilitados a repetir, muitas vezes, os mesmos movimentos, como se eles fossem atores.

Ao contrário de todos os cineastas de que falamos até aqui, sei que somente o suíço Richard Dindo reconhece que, em todos os filmes documentários que realiza, ele não tem escrúpulos em recorrer a todos os elementos postos à sua disposição: ficção, reconstituições, testemunhos. Dindo não engana o espectador: todos esses empréstimos ficcionais são sempre genericamente creditados.

Realidade = verdade?

A imaginação é o meio de conhecer a realidade.
(Gaston Bachelard)

Até agora falamos muito da realidade, mas no filme, o que ela representa? A realidade captada pela objetiva e fixada sobre a película é a mesma que a coisa vista pelo olhar do homem, que se servindo de seus dois olhos para ver, tenta reter, em sua memória, esse fulgor a 1/25 por segundo? Certamente que não. O aparelho de filmagem, ainda que muito automatizado, não pode, em caso algum, substituir a perfeição e a sensibilidade subjetiva do olho humano. Um erro de diafragma ou de sensibilidade da película é, imediatamente, registrado por uma câmera, enquanto que o olho, sem qualquer aprendizagem, adapta-se muito rapidamente a todas as diferenças que percebe. O exemplo da contra-luz é, sem dúvida, o mais impressionante. O olhar distingue numerosos detalhes imperceptíveis a uma objetiva, mesmo que ela faça um acentuado “zoom”, que juntará apenas tudo em imagens obscuras.

Depois, intervém a montagem, que para o melhor ou o pior, é uma manipulação suscetível de colocar tudo em questão: a ordem como a desordem, o horror e a fantasia, o silêncio e a algazarra. A este respeito, Pierre Perrault, cineasta de Quebec, afirma que “a montagem, para ser válida, deve fazer um relato da filmagem, sem procurar dela se apropriar, esforçando-se por fazer-lhe justiça”. O diretor de *Pour la suite du monde* (*Pela sequência do mundo*, 1963) compreende que, assim, a montagem não deve alterar a essência da filmagem, evitando uma manipulação muito flagrante – mas como isso é possível? Já a acumulação de imagens enquadradas sob diferentes

ângulos obriga a uma escolha. Certamente, a montagem deve respeitar – sem alterar – as intenções do cineasta, mas será isso suficiente?

O cinema-realidade

Se o homem, às vezes, não fechasse com convicção os olhos,
acabaria por não ver o que vale a pena ser guardado.
(René Char)

Antes da realidade televisiva, conhecemos, nos anos 1960, o cinema-realidade. Muitas vezes aqui abordamos o problema da reencenação nos filmes. Se, para a maior parte dos cineastas citados, trata-se de dissimulações mais ou menos reconhecidas, o mesmo não acontece com o cineasta britânico Peter Watkins, que desde seu primeiro filme deixa clara essa opção. Com *Culloden*, Watkins contraria o princípio do documentário, condenado a falar exclusivamente do presente, já que relata o real, enquanto que a ficção é chamada a tratar do imaginário, ou seja, do invisível. Assim, toda a obra de Watkins sofrerá o mesmo tratamento: ao final, uma reconstituição de um acontecimento, passado ou futuro. Na reconstituição é como se ali estivéssemos, graças a uma ou mais câmeras que registrariam tudo o que é possível ver. Para tornar tudo ainda mais verdadeiro, Watkins recorre a uma película em preto e branco, de baixa definição, como nos primeiros tempos do cinema. É tão convincente que todos os canais franceses de televisão recusaram seu filme sobre a Comuna de Paris, uma película que podia dar ideias aos que tinham intenção de mudar o mundo. E é tão bem sucedido que, ao sair nas telas de cinema o filme *La bombe* (*A bomba*, 1965), onde se veem claramente detalhes da cidade de Londres arrasada após um bombardeio atômico, a crítica abriu fogo contra um diretor que ousava falar de apocalipse nuclear. Nessa época, só se acreditava na energia nuclear “limpa e sem perigo”. Watkins antecipou a questão em todos os sentidos, e imitando o documentário, deslocou, com uma mesma jogada de dados, para a ficção, a qual sobrepôs ao seu relato. Perturbador, não classificável em qualquer das categorias existentes, Peter Watkins usou a imaginação, ainda que sendo criterioso com o fato histórico, deixava transparecer sempre uma insatisfação. Foi muito avançado para seu tempo, e hoje não é mais lembrado, apesar de sua obra vigorosa.

Depois de 1895, a multiplicação de filmes e programas de tele-realidade demonstrou a importância da imagem sobre a costura entre os textos. Para além do impacto sobre o público das imagens da explosão das torres gêmeas, amplamente difundidas, observou-se que a situação apresentava semelhanças com o roteiro de muitos filmes-catástrofe holywoodianos. Por meio do acontecimento televisionado, a catástrofe abandona a ficção para entrar no mundo real.

Nova Iorque, 11 de setembro⁸

Todos esses personagens são verdadeiros,
pois que eu os imaginei.
(Boris Vian)

A infidelidade para com a crua realidade assume diversas maneiras, na forma de possibilitar as falsificações imaginadas pelos autores. Além da mentira mais usual, o diretor pode também recorrer à omissão, tão grave quanto a não verdade, porém ainda mais dissimulada. Em nossa época, de “desinformação aplicada”, é moeda corrente o deslocamento das imagens por meio de comentários em *off*. Ninguém, entretanto, aprendeu a pertinente lição de Chris Marker em *Lettre de Sibérie*. A maneira de um renomado jornalista da televisão apresentar qualquer matéria é, em geral, a garantia de autenticidade. Esse tipo de jornalista, felicíssimo por oferecer na bandeja a seus telespectadores o aguardado furo jornalístico, não sente necessidade de verificar a origem e a veracidade da matéria, sobretudo se esta for sensacional. Por que, então, iria ele suspeitar dos autores de um filme documentário? Ele, o jornalista, viu e escolheu a matéria justamente em função de seu impacto. Na maior parte dos casos, ele mesmo estimulou a compra dessa matéria, e se não participou das negociações financeiras, ele deu ali seus conselhos. Entretanto, no passado, houve “barrigas” imperdoáveis, das quais a mais célebre foi a do falso ossário de Timisoara, na Romênia. Até aí, tratava-se de alguns jornalistas descobertos em flagrante delito de mentira, mas hoje essas inverdades se espalham pela superfície do planeta.

A 11 de setembro de 2002, um ano após o atentado contra as torres gêmeas, 132 canais de televisão no mundo difundiram o mesmo filme. Por que esse filme era tão importante para ser divulgado simultaneamente em cinco continentes? Por que era ele tão excepcional? O filme *New York, 11 Septembre (Nova Iorque, 11 de setembro, 2002)* foi dirigido por dois jovens franceses, os irmãos Jules e Gédéon Naudet, e difundido na França no *France 3*, no programa *Des racines et des ailes* (Raízes e asas), que teve nessa noite uma audiência de mais de seis milhões e meio de telespectadores. Desde a entrada do apresentador, produtor do programa, a mentira se instala, sem necessidade. Por que Patrick de Carolis precisou dizer que esses dois jovens franceses “passaram o chapéu” nos restaurantes nova-iorquinos para financiar seu filme? Jules e Gédéon Naudet não eram obscuros imigrantes em busca do *green card* (o documento de trabalho necessário para um emprego e um visto permanente, nos EUA), pois são filhos do jornalista que era correspondente do grupo Hachette-Filippacchi Médias naquele país, além de terem vendido à Agência Gamma, por boa quantia, depois do 11/9, uma cópia do filme, mostrando o choque do primeiro avião contra o World Trade Center. Depois disso, esses jovens fizeram parceria com uma equipe da CBS, durante oito meses, para montar seu filme. Pode-se perguntar por que Patrick de

Carolis precisou transformar uma história, quase banal, em um sonho americano para o leitor de revistas de “gente como a gente”? Era preciso iniciar essa noite com um conto de fadas? O produtor quis, com esse delírio, dizer que a América é sempre a América? Que apesar de atentados e atos terroristas, ela continua, contra tudo e contra todos, o único país em que o migrante pode ser bem sucedido?

O filme está construído como uma tragédia shakespeariana, em três atos distintos:

- Antes do dia 11 de setembro: a localização dos personagens.
- Durante o atentado: a complexidade do drama.
- Depois do atentado: a guerra sem descanso para erradicar o terrorismo.

Para integrar esses três temas, temos a história de um jovem bombeiro novaiorquino contada à maneira do cinema hollywoodiano, um herói anônimo que, em poucas horas, se torna um super-herói. Não é um super-homem, porque deve ser reconhecido pelas centenas de milhões de telespectadores. Ele poderia ser o vizinho de andar, aquele que as pessoas encontram a cada manhã, quando saem, como ele, para o trabalho. Ele é o homem que vai salvá-los do incêndio.

Ato I

O imaginário é já o real –
antes dos resultados.
(René Char)

O primeiro plano do filme abre-se, em câmera baixa sobre as duas torres, banhadas por um pôr-do-sol resplandecente. São imagens usuais, dignas do início do cinema americano em Cinemascope. É então que nos contam que o quartel dos bombeiros está situado a sete ruas das duas torres. Depois, uma nova sequência, apoiada por um fundo musical propositalmente dramático, sobre o qual se ouve o ronco de aviões, mostra a rua, onde transeuntes olham, sem grande inquietação, o voo de um Boeing. Outra sequência: a imagem de uma torre em chamas e o som das sirenes de ambulâncias. O que está acontecendo? Os dois diretores mantêm o suspense, como em qualquer filme B fantasioso. É então que a voz em *off* fala da proeza realizada pelos irmãos Naudet e os bombeiros: “Tudo foi filmado em vídeo, do começo ao fim, no interior das torres. Um vídeo rodado pelos dois irmãos, meus amigos, autores de documentários”. Quem diz isso? É o comandante dos bombeiros, James Hanlon, que, por um passe de mágica financeiro, torna-se aqui co-produtor do filme.

Flashback com imagens de um centro de formação de bombeiros, onde um cartaz de papelão anuncia: 9 de junho. Os dois diretores escolhem seu personagem para o filme que planejam, sobre o trabalho de bombeiros profissionais americanos.

O escolhido, Antonios Benatatos, apelidado Tony, declara: “Sempre quis me tornar um herói, e este é o único trabalho que me permite isso”. Esta declaração não foi uma surpresa para Jules Naudet, que escolheu o melhor herói do futuro, entre 89 candidatos. A voz em *off* volta, antecipando o que Tony espera: “Eles têm combatido os piores incêndios que se possa imaginar, mas em breve esses homens serão confrontados com o impensável. Tony deve se preparar para isso.” Sobre esse texto grandiloquente, somente imagens banais, em que Tony limpa e lava caminhões, embora, na tela, o diretor nos advirta que Tony, na espera de que algo ocorra, está nervoso. Durante uma refeição com os jovens recrutas do quartel de bombeiros, a mesma voz anuncia, em tom quase profético: “Divertiram-se toda a noite, véspera do 11 de setembro”.

Nesse dia (mas quem pode afirmar que se trata de 11 de setembro de 2001?), sobre as imagens aéreas das duas torres, a voz de uma rádio local anuncia um belo e radioso dia. No chão, os valentes bombeiros atuam para fechar as fendas de uma saída de gás. Volta a inquietação. Um momento importante, que já percebemos no começo do filme: o olhar mudo e fora do quadro dos bombeiros. Fim do primeiro ato. “Ação” pode bradar o diretor.

Atos II e III

Non se questiona um homem emocionado.
(René Char)

Um avião entra no campo visual como se o esperássemos, e se choca com o World Trade Center. “Soube, desde logo, que não era um acidente”, diz o bombeiro Tony. O cineasta também afirma: “Entro na torre e escuto gritos, vejo gente quase queimando, eu não podia filmar isso. [...] Havia cadáveres por quase todo o hall, como se o avião tivesse se esmagado contra a torre. Percebi que seria muito pior nos andares superiores”. Encadeia-se uma sequência de cortes, tomados no exterior da torre em chamas. Planos que os dois diretores operadores de câmera não poderiam rodar, visto que “um estava no hall de entrada da torre norte, e o outro, no quartel, ao lado de Tony”. Entretanto, os autores reivindicam a paternidade de todos os planos mostrados no filme. Para tornar a coisa ainda mais real, ou seja, para mostrar com força o caos que reinava nesse momento, nenhum dos planos é bem centrado, o enquadramento é sempre enviesado, como se o operador fosse obrigado a fazer acrobacias para realizar seu trabalho, pulando sobre cadáveres, por exemplo. E para melhor impressionar o espectador, à chegada dos primeiros socorros, o cineasta interpreta mais uma vez o que está vendo e filmando: “Eles tinham um olhar que dizia: ‘é preciso esperar algo de muito duro’”.

Ouvem-se muitas vozes em *off* que se revezavam em atingir, profundamente, a emoção do telespectador, com edulcoradas referências e reflexões. Assim se

sucedem as vozes do comandante-bombeiro James Hanlon – que, recordemo-nos, é co-produtor do filme – as vozes dos bombeiros – misturadas às dos locutores de rádios locais – e as dos dois diretores. Esse conjunto complexo de vozes, após certo tempo, torna-se inaudível, um magma de sons superpostos. A intensidade da emoção está no auge, no momento que ao drama das torres junta-se o de caráter íntimo. A dificuldade que sentem os bombeiros para retirar os feridos e mortos da torre em chamas não basta para angustiar o espectador. É preciso administrar-lhe uma overdose de suspense, fazendo-lhe crer que Jules Naudet não sabe onde se encontra seu irmão, embora ele tenha certeza de que Gédéon está filmando Tony no quartel. Este, inexperiente, não pode estar no local do atentado, Jules sabe bem disso, mas ele prossegue, em tom lamuriante, seu comentário mentiroso: “Sei que vou morrer, e não tenho senão um pensamento na cabeça: Jules. Prometo a mim mesmo que, se sobreviver, serei um irmão melhor para ele”.

Dissemos que a montagem tinha durado oito meses. Daí que a mensagem queixosa de Jules não foi gravada diretamente, e sim meses após a tomada das cenas. Pode-se perceber a arrogância desses cineastas de “documentários”, que ousam acrescentar uma segunda mentira. Gédéon Naudet muda de atitude, e por seus recursos telepáticos, deixa o quartel dos bombeiros e vem “ajudar” seu irmão ansioso. Ele chega como que por acaso, justamente no momento em que o segundo avião se choca com a torre. Sua voz nos informa: “quando o segundo avião bateu no prédio, vi o medo; o medo estava em todos os rostos. Havia pessoas do mundo inteiro nessas ruas. O mundo inteiro estava lá, entre o quartel e o World Trade Center”. Os irmãos Naudet se preparavam para vender seu filme aos 132 canais de televisão? Essa derrapagem verbal entre o particular – a falsa busca de um irmão – e o universal – a fraternização globalizada – resulta, de maneira cínica, em uma chantagem emocional.

Compartilhamos aqui o mesmo espírito que Jean-Marie Colombani, diretor do jornal *Le Monde*, que ousou encabeçar seu editorial por esta frase ridícula: “Somos todos americanos”. Uma ameaça igualmente capciosa como essa falsa fraternidade se infiltra sorratamente: a impossibilidade de se contestar o conceito de “represálias” formulado pelos Estados Unidos. No interior da torre norte, Jules, com a luz de sua câmera, ajuda os bombeiros a se deslocarem, enquanto que de fora, seu irmão Gédéon grita: “Eu sou um simples civil! Não sou bombeiro! Não tenho conhecimentos médicos, mas como operador de câmera, posso fazer uma coisa: testemunhar”. Para acentuar seu papel de fotógrafo que age em zona de perigo, ele limpa a objetiva de sua câmera enquanto anda pelas ruas de Manhattan.

Impedido de continuar a filmar por uma ordem de serviço dos bombeiros, Gédéon não pode mais se aproximar das torres. Volta ao quartel, onde sua voz nos descreve como o jovem bombeiro Tony está vendo as imagens da catástrofe na televisão. Enquanto seu irmão continua no *hall* da primeira Torre, Gédéon tenta nos

mostrar o pouco que vê: bombeiros que vão e vêm, sem saber muito sobre sua tarefa. Já que Jules não pode mostrar feridos nem mortos, e que lhe é proibido atravessar as portas do imóvel, ele declama, sempre em tom dramático: “os escombros caem e as pessoas se jogam pelas janelas. Quando se ouve esse ruído, é uma vida que se extingue; e o ruído é de tal modo forte, que não se pode ignorá-lo”. Devemos reconhecer que o talento de escuta de Jules Naudet é impressionante, pois ele é capaz de distinguir entre a queda de um bloco de cimento e a de um corpo. Temos de acreditar em sua palavra, visto que nenhuma imagem confirma suas declarações. É então que, para assinalar que estamos em tempo real, e para explicar o desenvolvimento do “espetáculo”, o diretor retoma a cronologia, nos dizendo: “são 10 horas”, e depois, “são 10 horas e 20 minutos”.

Porém o re-encontro dos dois irmãos no quartel é objeto de um plano, associado com abraços “espontâneos”, envolvido em uma bonita declaração: “Ontem você tinha um irmão; hoje, Jules, você tem 50!”.

No quartel dos bombeiros, os soldados do fogo relaxam do estresse, mas aos poucos a tensão aumenta, com uma crescente agitação à volta dos que trabalham no resgate, que embarcam em um ônibus, acompanhado por um dos cineastas, e se dirigem todos para o local do atentado.

Durante o trajeto, a voz do cineasta nos prepara para uma visão apocalíptica. Sobre o local das torres gêmeas, as cores desaparecem e cedem lugar ao preto e branco, o que reforça o aspecto atemorizador da cidade. Manhattan não existe mais, e uma cidade fantasma pouco a pouco assume seu lugar. Só há imagens de aflição e de sofrimento. Estamos à beira da asfixia. Tudo concorre para fazer crer que mesmo os bombeiros não compreendem o que se passou. Eles vagueiam pelas ruínas, sem saber o que devem fazer. Além disso, a música acrescenta uma dimensão hiperbólica. De novo a câmera enlouquece, se agita e realça, como que para demonstrar que este lugar é um imenso campo de ruínas caóticas. A câmera acompanha o andar solene de um bombeiro, sem que se veja seu rosto. Em breve ele é seguido de um colega, e depois de numerosos outros bombeiros, que marcham com passo cadenciado, como se se tratasse de um exército que se prepara para combater um inimigo não identificado, mas que se adivinha escondido sob as cinzas e o pó. Todos esses planos são entrecortados por entrevistas, gravadas depois, certamente em um estúdio, visto que o cenário é sempre o mesmo. Conversas em que se aprende a identidade do inimigo: “percebi uma coisa que eu, pessoalmente, sempre tinha tentado negar: o mal, o mal absoluto, existe”, exclama Tom Shipard.

O filme termina com os aplausos da população aos bombeiros, enquanto que uma voz neutra desfia uma lista com os nomes dos salvadores mortos no exercício de sua coragem, tendo como fundo sonoro o hino americano. Finalmente, sobre as paredes, nas proximidades das torres, veem-se centenas de fotos de desaparecidos.

Que pensar desse filme, cujo comentário foi, certamente, gravado *a posteriori*, e não naquele momento? Mesmo que os autores se defendam, trata-se de um objeto inteiramente manipulado. Mas como explicar que nenhum jornalista de televisão tenha tido tempo para analisá-lo? Por que tal unanimidade frente a um produto tão duvidoso?

Por outro lado, a *mise en scène* sugestiva e evocatória de uma catástrofe – claramente provocada por um inimigo que quer se bater contra o povo americano – adota um ponto de vista unívoco: os americanos são vítimas inocentes. E isso porque eles têm o direito sempre ao seu lado, e porque não cessam, em todos os continentes, de levar aos países o seu modelo de democracia. Somadas a essa montagem ficcional, as vozes em *off* reforçam a identificação dos telespectadores com a intermediação da primeira pessoa. Não há qualquer distância entre o vivido pessoalmente pelos dois cineastas e o povo americano. Instala-se, então, certa empatia por parte dos dois cineastas para com o governo americano. Tony, o jovem recruta, diz: “Sei que agora me resta a escolha entre isto e as Forças Armadas. Eu amo salvar vidas, não tirá-las. Mas depois do que vi, se meu país decidisse me enviar para matar, eu o faria”. O fim não justifica os meios?

New York, 11 Septembre, é um perfeito exemplo do filme de propaganda, já que recusando a análise e as causas desse atentado, os irmãos Naudet – ao privilegiarem a emoção e ao explorarem a dor das vítimas – desprezam a reflexão dos telespectadores. Na sequência dos exemplos tirados da história cinematográfica, este filme de televisão é o modelo perfeito do *Mentir verdadeiro*.

Tão longe quanto a realidade, a realidade televisiva

Quinta feira, 26 de abril de 2001, cinco milhões de telespectadores viram, no canal francês M6, o primeiro capítulo da série *Loft Story*. Para a maioria, tratou-se de um fenômeno novo, o *reality show*. Para outros, era nada mais, nada menos que uma “tele lata de lixo”. Em que consiste esse novo conceito de televisão? Em colocar, para viverem juntos – cinco mulheres e seis homens, de 20 a 28 anos, escolhidos entre 38.000 candidatos – em um lugar fechado, totalmente isolados do mundo durante 70 dias. Vinte e seis câmeras e 54 micros instalados próximos ao local vão permitir aos telespectadores seguir, cotidianamente, as “conversas” e as brincadeiras dos “aprisionados” voluntários. No fim dos 70 dias, haverá somente um único candidato, o vencedor, que levará o prêmio maior. Os outros terão sido eliminados durante várias semanas, sob critérios escolhidos tanto pelos “moradores” como pelos telespectadores, que participam, por telefone, das decisões.

Esse novo programa se inscrevia na lógica dos *reality shows*, em que os participantes se atropelam para desvendar sua intimidade a milhões de telespectadores. Nada mais que um produto coerente com uma programação ilustrativa de um

modo internacional de conceber e realizar o *marketing* televisivo. Longe de ser uma revolução, como os promotores querem fazer crer, o *reality show* aparece como uma sequência de fórmulas estruturadas a partir de grandes programas populares dos anos 1980. Na mídia especializada e em outras, a totalidade dessas emissões são promovidas como se vende um carro ou um perfume. Novo, representativo, são as palavras muitas vezes usadas pelos publicitários. Com uma ponta de demagogia, os anunciantes falam da expectativa do público (a base oculta de uma demanda de mercado). É evidente que o canal de televisão visa, antes de tudo, seus interesses econômicos, pelo aporte substancial de capitais publicitários. O sucesso sem precedentes de *Loft story* teve, como efeito imediato, aumentar, em grandes proporções, a irresponsabilidade de crianças, adolescentes e pais perante o fenômeno televisão, trazendo, em consequência, a ausência de responsabilidade diante de todos os outros fenômenos da sociedade. Depois da M6, foi a vez da TF1, outro canal comercial, que após ter criticado seu concorrente direto, criou seu próprio *reality show* com o programa *Kho lanta* e outros produtos semelhantes. Depois, *Star Académie* ofereceu, aos adolescentes, a oportunidade de se tornarem estrelas da canção.

Com essa entrada ruidosa da tele-realidade, quanto temos nela, exatamente, de realidade? Somos constrangidos a dizer que esse tipo de TV nada tem de realidade, se não o nome. Não é nos fazendo entrar num *loft* – seja em transmissão direta, durante alguns minutos, seja produzindo truques, em uma montagem habilmente realizada – que se obtém uma parcela do real. A experiência, tentada há alguns anos por Andy Warhol, de se filmar durante 24 horas, já mostrou os limites desse ato gratuito. *Loft Story* é uma simples ficção, porque desde o início há uma grande dose de manipulação, por parte dos sócios capitalistas do programa. Os participantes não farão o que devem, e sim, pelo menos, o que lhes é sugerido. Enganosamente, eles se agarram ao molde das convenções, dos clichês já vistos na televisão. Assim, todo mundo fica satisfeito: eles mesmos, os telespectadores e os canais de televisão que produzem esse sistema quase ininterrupto. Em tal situação, nenhuma iniciativa ou escapulida são permitidas. Há uma espécie de plano que não é roteiro, mas uma continuidade, e que é formalmente proibido de desafiar. Não se quer a improvisação, sob pena de ser excluído do jogo e expulso do *loft*. Este é semelhante a um estúdio de gravação de um filme para a TV, em que o ator deve se dobrar aos pedidos do diretor. A regra é: jamais infringir as regras prescritas pelos produtores, que estão lá para “ajudá-lo”.

A partir daí, um dos diretores, Philippe Barthenotte⁹ publicou o relato de muitos anos de trabalho a serviço das empresas de produção cujas emissões de tele-realidade são divulgadas pelas cadeias TF1 e M6. Suas palavras confirmam a combinação dos papéis representados pelos aprendizes de atores. Muitos deles, aliás, fizeram queixas contra seus “patrões” por não pagamento de obrigações salariais, e obtiveram ganho de causa, e até reparação.

No século XX, Lumière, Flaherty e Buñuel foram os precursores de um deslocamento. E, na globalização da informação, o *Mentir verdadeiro* não seria insidiosamente institucionalizado?

Robert Grélier
Crítico e escritor francês

Notas

* Texto publicado na primavera de 2005, na revista *Travaux et jours* (número 7), editada pela Université Saint Joseph de Beyrouth. Revisto e corrigido em 20 de fevereiro de 2009 e traduzido para o português em maio do mesmo ano. Tradução de Lúcia Thereza Lessa Carregal.

1. Louis Aragon. *Titre d'un essai* (“Título de um ensaio”). Editora Gallimard.

2. *Les sorties des usines Lumière – Jamais deux sans trois* (*As saídas das fábricas Lumière – jamais dois sem três*). *Revue de cinéma: Positif*, n. 340, jun. 1989, e *On commence quand? Les 20 premières années du cinéma français*. Acte d'un colloque (“Quando começar? Os vinte primeiros anos do cinema francês – Ata de um colóquio”), Sorbonne, 1993.

3. Relato sobre a projeção dos primeiros fragmentos do filme para os esquimós, em *The World of Robert Flaherty* (*O mundo de Robert Flaherty*). Londres: Editora Victor Gollanez, 1963.

4. *Terre sans pain de Luis Buñuel – Des images inédites* (“Terra sem pão, de Luis Buñuel – Imagens inéditas”, 1932). Dossiê elaborado por Marcel Oms. Archives n. 43. Institut Jean Vigo e Cinémathèque de Toulouse.

5. Grélier, Robert. *Joris Ivens*. EFR, 1965.

6. Por sugestão do produtor Anatole Dauman, conhecido pelo modo de promover seus filmes, utilizou-se o título do artigo “Por um novo cinema-verdade”, no momento da apresentação em Cannes (1961) do filme *Chronique d'un été* (*Crônica de um verão*), de Jean Rouch e Edgar Morin. Devemos assinalar que foi no número 506, de janeiro de 1960, do semanário *France-Observateur*, sob a rubrica: *L'observateur littéraire* (O observador literário) que Edgar Morin empregou essa expressão pela primeira vez, intitulado seu relatório sobre o Festival Etnográfico de Florença: “Por um novo cinema-verdade”. O estranho é que esse termo é traduzido literalmente da experiência de Dziga Vertov, que intitulava seus filmes de atualidade Kino-Pravda. De fato, se Pravda significa “verdade”, em russo, não era por isso que Vertov pretendia fazer cinema-verdade. Segundo sua explicação, as atualidades que ele filmava não passavam da versão cinematográfica do jornal do Partido Comunista bolchevique da URSS.

7. *Commentaires* (Comentários). Chris Marker. Édit. du Seuil.

8. Somos gratos pelas informações sobre este filme a Soazick David, que publicou nos *Cahiers du Circav* n. 15 um artigo intitulado *Tours de passe-passe à propos de New York, 11 Septembre de Jules et Gédéon Naudet* (“Um passe de mágica sobre Nova Iorque, 11 de setembro de Jules e Gédéon Naudet”). Revista “*Image(s) et Sociétés*». Dossiê

coordenado por Michèle Chandelier e Isabelle Roussel-Gillet. Édit. L'Harmattan. Todas as frases do comentário são extraídas do filme.

9. *La tentation d'une île (A tentação de uma ilha)*. Édition Jacob Duvernet, 2009.

Resumo

Este artigo discute se é possível representar a realidade e observa, na tradição do Cinema, como a provocação autoral é uma forma de construir a realidade. Além da tradição histórica do documentário, analisa algumas outras formas de registro usadas pela televisão para trapacear, driblar e criar mentiras verdadeiras ou verossímeis. No século XX, Lumière, Flaherty e Buñuel foram os precursores deste deslocamento entre a ficção e a realidade que será na globalização da informação insidiosamente institucionalizado.

Palavras-chave

Documentário; Configuração da realidade; Mentir verdadeiro; Provocação autoral.

Resumé

Cet article discute la possibilité de donner une image de la réalité (de configurer le réel), et comment dans la tradition du Cinéma, la provocation de l'auteur est une façon de mettre la réalité sur ses pieds. Au-delà de la tradition historique du documentaire, il analyse quelques exemples d'enregistrement utilisés pour tricher, falsifier et créer des mensonges véritables et vraisemblables. Dans le XX^e siècle, Lumière, Flaherty et Buñuel ont été les précurseurs d'une derive qui sera insidieusement institutionnalisée dans le cadre de la globalisation de l'information.

Mots-clés

Documentaire; Configuration de la réalité; Mentir vrai; Provocation de l'auteur.