

# Nas margens da narrativa (entre documentário e videoarte)

Leonor Areal

Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa

leonor.areal(at)gmail.com

## 1. Grau zero

Quando o cinema transita da sala de espectáculos para uma sala de museu, já não lhe chamamos cinema, mas outra coisa: vídeo-instalação, videoarte, multimedia, *expanded cinema*, etc. Mas se o ecrã de vídeo cresce à dimensão de uma parede de sala e nos encosta à parede em frente, como se estivéssemos nós mesmos no interior de um contentor-televisão, isso já é cinema. No entanto, a ausência de cadeiras, ou o seu número escasso, indica uma relação subjectiva diferente. Esta forma de cinema convida ao trânsito, mais do que à contemplação.

### 1.1

Pedro Costa – cineasta e também documentarista, formado na escola de cinema - abdicou da montagem pela primeira vez e estendeu-se ao comprido no tempo: as 8 horas que dura um dos filmes que mostrou numa *exposição-video* em Serralves (2005). Depois de *No Quarto de Vanda* (2000), reencontramos Vanda num novo quarto, moderno e branco, acompanhada de Ventura, ambos sentados na cama, com a televisão ao canto, conversando. É um plano geral do quarto, fixo sobre tripé, e pode considerar-se um registo documental em bruto. A câmara está a um canto e regista – com breves interrupções (para mudar a cassete) – o que acontece (ou não acontece) com o conhecimento informado dos protagonistas, mas na ausência de terceiros. Poderia parecer um bruto de *Bigbrother* – distinguindo-se, porém, pois não há montagem e sobretudo porque não há uma recriação de vida num espaço encenado. Há um pedaço de vida real, em tempo real, do qual somos testemunhas

passageiras. O espectador é convidado a assistir à cena, enquanto lhe interessa. O som é pouco perceptível, a conversa mole, a acção estática. À porta o visitante recolhe um folheto agrafado com a transcrição extensa do diálogo. O processo fílmico inverteu-se: o registo documental foi transformado em argumento. A obra resultante é texto.



Noutra sala - "Minino macho, minino fêmea- temos dois ecrãs lado a lado, mostrando o da esquerda imagens de exteriores invadidas por ruídos medonhos de demolição de casas enquanto a vida continua, a panela ferve, as pessoas passam, os operários destroem; do lado direito, imagens de interiores, um quarto habitado e ensurdecido pelo ruído contíguo, pessoas silenciosas no escuro. A câmara fixa sem operador (ou sem interacção visível) regista em tempo contínuo. Mas há variações, sucessão de cenas, saltos de sítio para sítio. E há a simultaneidade das imagens em instalação paralela. Os dois ecrãs lado a lado são já um embrião de montagem, criam uma alternância que é um princípio de história: a história do fim de um bairro.

Na sala seguinte – "Benfica, Colina do Sol e Pontinha" – em duas paredes de projecção que fazem ângulo, alternam duas cenas de interior. Um rapaz numa cama, uma mulher sentada ao lado e Ventura que chega e ouve o que o rapaz conta sobre uma perna acidentada. Quando este vídeo acaba, começa na parede ao lado o (mesmo) homem sentado no chão a contar, a Ventura de pé à janela, como o tinham dado



por morto. As duas projecções sucedem-se como cenas de teatro, o texto dramático escrito previamente é representado pelos actores. Mas o texto parece uma transcrição de uma conversa real (também impressa em folheto). É como uma refundação minimal dos princípios do teatro, a criação da personagem através de um texto incorporado. A recriação de uma situação pela apropriação da palavra.

Noutra sala – “Fontainhas” – por um longo corredor com uma luz ténue ao fundo, aproximamo-nos devagar e a medo (enquanto nos habituamos à escuridão) de um ecrã onde o mesmo Ventura em grande plano fala. Esta forma de instalação torna fortíssima a sua estranha aparição, quase de fantasma. Percebem-se as palavras, mas o discurso escapa-nos na sua vaguidão. Só depois, lendo o folheto, percebemos que o texto não é a voz do próprio, mas a leitura de uma carta de escritor em Auschwitz, o que, de repente, parece de uma violência abusiva. O personagem, extraído do mundo real onde o antes o conhecêramos, adapta e apropria-se de uma forma de expressão que - por analogia - descreve uma condição humana paralela. O paralelo é da responsabilidade do artista, é a sua tomada de posição sobre a vida daqueles

que quis filmar e documentar. A ficção nasce da vontade de explicitar e dar sentido a um real matricial. O efeito de real e de despojamento conseguido nas outras salas, aqui transforma-se num artifício teatral, desmesurado e confusamente político.

As quatro peças são quatro experimentações cinemáticas, quatro caminhos – quatro teses – sobre a expressão no cinema, aqui em exibição museológica, como que postos em vitrinas, onde só falta a etiqueta explicativa. Mas não há etiqueta nem explicação. A violência do representado ultrapassa a demonstração teórica. São situações limite – para as quais não há saída. As personagens estão encurraladas. Esta visão niilista é atirada como um insulto ao visitante. Um dedo acusador desconforta o visitante burguês que vem ao *locus* da cultura e é conduzido às cavernas dos excluídos. Pretende o cineasta gerar má-consciência? Ou libertar-se dela? Talvez, mas sem compromisso para o espectador (que tão depressa entra quanto sai).

O tempo não está ali tomado como factor de recepção. Pois, se o visitante soubesse - antes de entrar nos filmes - que um tinha 8 horas e outro 10 minutos, a sua predisposição para ver um e outro seria muito diferente. Desprevenido, o espectador entra e sai sem chaves de leitura. Como não há cadeiras onde sentar, o tempo de permanência encurta-se. Pois é assim que funciona este *dispositivo*: uma pessoa entra, casualmente, no filme, e sai, aceitando que não verá tudo, pois admite que dura muito. Aqui, é ver viver. A tela de projecção é uma janela sobre outro mundo: aquele. O cineasta não tem um discurso, nem uma história; tem um acontecimento, cuja história se conta a si mesma. Mas afirma um propósito: mostrar aquele espaço, aquelas pessoas, o tempo delas. Não pretende cativar o visitante, nem torná-lo em espectador. O visitante leva e traz consigo sensações, imagens, associações, uma certa vivência que é só sua, e não controlada pelo autor do filme.

A experiência de ir a um museu moderno asséptico como um hospital para assistir à melancolia sem fim de duas pessoas num quarto, ou seus dramas, ou seus sussurros - é brutal. Mas não há nada de desajustado nessa melancolia sem fim num museu asséptico. O que está desajustado são os usos que ele tem: a sacralização controlada da irreverência, o aburguesamento das imagens, a superficialidade total dos conceitos justificativos, o policiamento obsessivo dos seguranças, a opressão medonha do edifício (que não atribuo ao arquitecto, mas às

mil câmaras de *Bigbrother*), tudo isto me incomoda muito mais, quando vejo ali as obras do Pedro Costa, que são inquietantes exactamente pelo descaramento de insultar a instituição e o seu público. Mas o insulto não sei se passa. As pessoas vão ao museu para passear, comer e conversar.

A coragem de apresentar um bruto de 8 horas, de que ninguém vai ver a mesma parcela que outro espectador, parece um gesto talvez vão, ou, no mínimo, a inversão da ideia de cinema. Ou apenas a afirmação total de uma outra ideia de cinema que: ou volta ao ponto original da imagem cinematográfica ou nega a outra ideia de cinema que, sendo preponderante, hoje parece esgotar-se depois de muito *espremida*. É um caminho difícil. O que leva um cineasta maduro a regressar ao grau zero da expressão?

Estas instalações embrionárias são situações quase estáticas. Fatias de vida paradas no tempo. Não há contexto que explique ou desenvolva estes pequenos mundos. Também não há acção. Há só discurso, quando há. E passividade, resignação. Ao dispensar uma construção narrativa, Pedro Costa afirma que não há transformação, que não há evolução. Aqui a encenação do limbo é também o grau zero de um caminho que não sabemos ainda qual será.

## 1.2

Também Kiarostami em 2005 (no Doclisboa) nos mostrou uma instalação: uma sala toda branca, chão, paredes, tecto. Uma projecção vídeo de uma praia, as ondas do mar, movimentos sensíveis de cães ao longe. Este “objecto exigente e transcendente de arte minimalista” (segundo a sinopse dada) dura 75 minutos. *Five* (2004) “desenrola-se languidamente permitindo aos espectadores a liberdade de contemplar cada pormenor”. O que leva uma pessoa a entrar no edifício gigantesco e frio da Culturgest para ficar a olhar para este simulacro de zen? O que leva um realizador extraordinário ao grau zero da expressão?

Quando falo de um grau zero da expressão (por referência ao grau zero da escrita de Barthes), penso em dois aspectos: o acto de regressar - em cinema - ao ponto de partida, o do registo puro, que vive como transposição e reflexo de um real; o acto de abdicar de um discurso



pessoal - expressivo - interior ao cinema, ainda que por meio dele se manifeste uma atitude. É esta atitude que me leva a perguntar como é que Costa e Kiarostami - ambos com uma visão totalmente idiossincrática, pujante e de vanguarda no cinema narrativo – chegaram a uma anulação minimal dessa expressão pessoal.

### 1.3

Pedro Costa regressa à narrativa com *Juventude em Marcha* (2006), onde filma uma comunidade-família transferida do seu bairro clandestino para os novos apartamentos sociais. Este filme vem reunir aqueles quatro caminhos de pesquisa: a passagem do tempo; a alternância dos espaços; os diálogos, rescritos e reditos; os textos encorporados nas personagens. Ventura e Vanda reaparecem, numa cena que já víamos na instalação de Serralves. Centrado naquelas duas figuras e com um argumento baseado nas histórias de vida dos seus protagonistas - que se representam nos seus próprios papéis – quase poderíamos chamar

a este filme um documentário, se não fosse o grau de elaboração plástica e teatral que ele assume. Há uma depuração formal máxima. Cada cena é formada por apenas um, ou dois ou três planos - aquilo que poderemos chamar de *sequência-plano*. A imobilidade do plano acentua o recorte do movimento, o tempo do gesto, a voz que rompe o silêncio – e atinge uma intensidade dramática única. A fotografia, com um exigente trabalho da luz, consegue criar cenários feitos de contrastes fortes e manchas difusas. A composição é perfeita.



Através de uma encenação rigorosa e quase ascética, que entala as personagens sempre entre-paredes, Costa recria uma clausura existencial. O peso das palavras ensaiadas e reditas em tensão, como um esforço de memória pessoal e representação do vivido, encena uma espécie de luto, como diz Vanda: “parece que estou de luto por mim” - única personagem, aliás, cujo discurso espontâneo e não controlado contrabalança a tensão construída e tem a força da vida dita, em vez de escrita. A fusão dos dois registos recria um universo fechado, a que Ventura dá unidade, pela sua personalidade própria e nesse périplo de visita a cada um dos seus “filhos”. As cenas de recuo ao passado (da

barraca reconstituída e do acidente de Ventura) têm a mesma espessura que as actuais e um efeito de sobreposição e anulação do tempo.

Neste filme entre paredes onde falta o ar, cada cena é como uma respiração forçada, como as bombadas para a asma de Vanda. As personagens esperam, não fazem senão esperar, sem saber o quê. Diz Vanda: “também eu queria ter muitas coisas que não tenho” e enumera-as. O quotidiano é feito de visitas aos filhos da desventura, do vazio do bairro deixado para trás, do vazio das paredes brancas em frente, da ténue esperança de Vanda de poder criar a sua filha pequena, nascida a ressacar como a mãe drogada. É o grau zero da existência pintado como idealização – que a (célebre) carta tão repetida evoca (a mesma carta “Nha cretcheu, meu amor” que já aparecia em *Casa de Lava* (1994) e na instalação de Serralves). Pedro Costa busca a perfeição num filme sobre vidas arruinadas. Transforma um quotidiano insolúvel numa obra épica - fundadora de identidade.

## 2. O movimento contrário

### 2.1.

Ainda em Serralves, em 2005, esteve “instalado” um vídeo de Filipa César que se vê em *loop* de 61 minutos, como quem faz o trajecto circular da linha Ringbahn que dá nome ao filme.

Pode dizer-se que Filipa César fez um percurso inverso do de Pedro Costa. Cruzam ambos zonas próximas do território das artes contemporâneas, mas em movimento contrário. O trabalho de Filipa César (vinda da escola de belas-artistas) provém de um tronco das artes plásticas dominante nos últimos anos e que – simplificando - consistiu em largar as tintas e pegar no vídeo, passar do analógico para o digital, ou do material para o virtual, do sensorial para o conceptual.

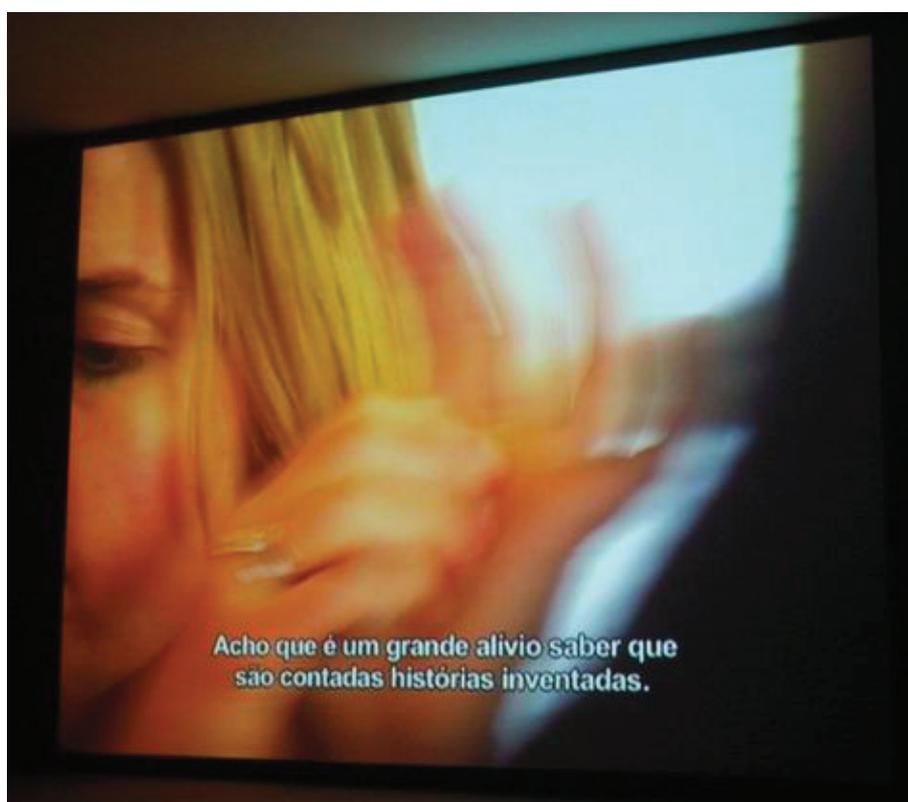
Essa tradição, que já vem dos conceptuais dos anos 60 e 70, atravessa os anos 80 discretamente e explode nos anos 90 e 2000 numa pesquisa múltipla da expressão videoplástica e por uma interrogação permanente dos seus códigos e experiências, através de uma apreensão fenomenológica do medium-video e das suas realidades confusas e ideologias difusas.

O trabalho de Filipa César situa-se num ponto de convergência entre esta tradição e a concepção genética de cinema que se organiza numa linha narrativa e temporal. Este filme está quase mais próximo daquilo que chamamos documentário do que daquilo que chamamos video-instalação. Vê-se como um todo, como uma tese, um filme-ensaio. Mas vê-se igualmente por um momento (2 minutos, 5, 10, 15) como um olhar peculiar sobre a vida, ou como uma metodologia de reflexão.



Sobre as imagens recolhidas na rua e em espaços públicos de pessoas em actividades diversas, ouvem-se duas vozes em diálogo incessante que reflectem sobre os gestos e a comunicação humana a um nível de pormenor intersticial. É uma conversa interessante, viva, improvisada aparentemente mas ininterrupta. As imagens que passam suportam o texto e criam relações de sentido que (ao contrário do que vem dito no folheto da exposição) não parecem casuais mas motivadas e intencionais. Assim, há uma adequação imagem-texto que é provo-

cada e manipulada pela mesma técnica que se usa em documentário e especialmente em televisão – sobrepor um discurso às imagens e dar-lhes um sentido suplementar que elas só por si não teriam. Mas aqui, acontece ainda outra coisa: sendo o discurso por vezes abstracto, derivativo, quase filosófico, são as imagens que vêm elucidar e enriquecer os conceitos. Há um movimento-contrário de confluência entre imagem e palavra que é uma experiência conceptual muito produtiva.



Mesmo se (ainda no folheto da exposição) esses diálogos se baseiam num chamado síndrome de Asperger (de pessoas que apresentam dificuldades em comunicar socialmente), o filme não é sobre esse problema clínico, que acho mera curiosidade ou pretexto. Também não nos é explicado como foi construído o diálogo, quem o improvisou ou escreveu. Na ausência de referenciais e de dados sobre as circunstâncias do real, temos que entender o filme tal como se nos apresenta: um ensaio sobre os códigos inexpressos da comunicação humana. Uma

montagem de imagens e de textos concatenados. Um filme onde estão ausentes as personagens, só existindo figurantes e duas vozes abstractas. Um olhar "crítico" sobre a vida, uma experiência fílmica particular a cada espectador.

Eis um pequeno excerto de diálogo:

*B: Significa isso que tudo funciona com movimentos contrários.*

*M: Ou com um pequeno recuo. Quando te bato, se agora por exemplo te batesse, primeiro levantava um bocadinho a mão e depois batia. E mesmo se o verdadeiro recuo não é perceptível, se é dificilmente observável de fora, poder-se-ia ainda assim observar a ideia ou a inspiração para bater enquanto movimento contrário, porque eu inspiro uma vez para depois expirar e bater.*

*B: E isso só funciona para actos físicos ou também para processos humanos?*

E se "tudo funciona por movimentos contrários", também a recepção de filme não é independente das suas condições materiais de projecção; o facto de haver na sala vários *pufes*, onde nos podemos esticar descansadamente, gera a possibilidade de uma receptividade diferente daquela que uma sala vazia de chão duro nos oferece, ou daquela que temos numa sala de cinema com suas cadeiras alinhadas.

## 2.2

Em 2006, Filipa César apresentou um outro video-documentário projectado numa parede de instalação em cubículo. *Piso Térreo* é um *travelling* de 40 minutos pelas caves da Gulbenkian - uma visão dos subterrâneos, dos alçapões e dos bastidores como nunca o visitante desta instituição viu. Mas este propósito (aparente) programático é suplantado pela força do efeito criado pelo dispositivo minimal (mas não simples) de levar uma câmara sobre rodas em *moto continuo* numa translação pelas actividades que subjazem ao funcionamento do edifício.

A revelação dos espaços interiores, atravessados à altura fixa de cerca de um metro, opera uma secção da realidade, a partir da qual tudo o que nos aparece na imagem - objectos, construções, paredes, pessoas, gestos - indicia, denuncia e sugere metonimicamente o que lhe está fora de campo - visual e sonoro.



A fluidez deste modo de observação mantém-nos agarrados ao ecrã na expectativa de novos objectos, evidências, traços de existência, rastos de gente, indícios de actividade - uma paisagem rica que vamos decifrando de passagem. Os espaços, as formas, os objectos – roupas, caixas, instrumentos, obras de arte, paredes, estantes, livros, *guichets*, máquinas – são os nossos guias nesta viagem, onde surgem ocasionalmente os habitantes deste mundo. A relação sujeito-objecto inverteu-se, as figuras humanas aparecem como utilizadores desse espaço e desses objectos preexistentes, ao contrário da relação, mais comum, que considera os objectos e espaços como utensílio nosso.

E ficamos presos desse movimento encantatório - o *travelling* – que é a essência do cinema como arte do movimento: uma representação do olhar como viagem centrada num ponto subjectivo. O movimento uniforme torna difícil abandonar a viagem, porque a cada segundo descobrimos uma parcela do mundo que só por esse meio conheceremos. Esta visão tão simples é tão forte que é difícil não sair dali impressionado por ela e não arrastar essa sensação de *travelling* pelo mundo exterior: a sensação de que o mundo é exterior, *tout court*.

### **2.3.**

Em jeito de conclusão: vimos como autores de genealogias diferentes – uns vindos do cinema narrativo, outra das artes plásticas – confluem num ponto em que a linguagem do cinema reflecte sobre os seus processos de construção e se depura na sua forma e meios de expressão. O tempo é um elemento da recepção não controlado. O espectador colocado *in situ* é criador de sentidos.