

# Quando o documentário pensa Frederick Wiseman

Carlos Melo Ferreira

*Escola Superior Artística do Porto*

carlosmf@esap.pt

**Resumo:** No cinema, em geral, e no documentário em especial, é muito difícil dissociar o filme de preocupação social do filme de carácter político. Numa obra fundamental do documentarismo contemporâneo, Frederick Wiseman filma algumas das instituições mais relevantes da sociedade norte-americana com uma declarada preocupação social, mas também com um olhar ético e a expressão de um pensamento político.

Palavras-chave: Documentário, social, político, narrativa, montagem, pensamento.

**Resumen:** En el cine en general y, en particular, en el documental es muy difícil separar la preocupación social de la película del carácter político. En su obra fundamental del documental contemporáneo, Frederick Wiseman filmó algunas de las instituciones más relevantes de la sociedad norteamericana con una declarada preocupación social, y también una mirada ética y una expresión de pensamiento político.

Palabras claves: Documental, social, político, narrativo, montaje, pensamiento.

**Abstract:** In the cinema in general and particularly in documentary it is very difficult to separate the social concern of one film from its political nature. In his fundamental work in contemporary documentary, Frederick Wiseman shot some of the most relevant institutions of American society with a declared social concern but also with an ethical look and an expression of political thought.

Keywords: Documentary: social, political, narrative, editing, thought.

**Résumé:** Dans le cinéma en général, et dans le documentaire en particulier, il est très difficile de dissocier le film de préoccupation sociale du film de caractère politique. Au cours de son travail fondamental dans le domaine du documentaire contemporain, Frederick Wiseman a filmé des institutions parmi les plus importantes de la société américaine avec une préoccupation sociale déclarée, mais également avec un regard éthique et l'expression d'une pensée politique.

Mots-clés: documentaire, social, politique, récit, montage, pensée.

**Q**ue o cinema pode ter também uma vocação social e até mesmo política é um dado relativamente precoce da sua história. Mais do que as *actualidades* dos irmãos Lumière ou as denominadas *ce-*

*nas da vida real*, que terão tentado explorar o novo invento e registar imagens novas e atractivas, foram os filmes de alguns dos primeiros grandes realizadores de cinema, como David W. Griffith e Charles Chaplin, os que primeiro assumiram conscientemente uma preocupação social e um tom político (Sadoul, 1947-1966; Bordwell et al., 1985). Além disso, sabe-se como as vanguardas dos anos 20 tiveram um carácter marcadamente político, quer em França quer sobretudo na Rússia soviética, e como o documentarismo afirmou, neste contexto e a partir dele, uma vocação política e também social tanto na União Soviética como no Reino Unido, logo a seguir na Europa, especialmente na Alemanha.

Pensando na questão em abstracto, é muito difícil distinguir no cinema uma dimensão, a social, sem a outra, a política. Mas haverá também que reconhecer que o espectador, mesmo o espectador comum do cinema, pode investir um sentimento e até um pensamento político e social nos filmes a que assiste. Todavia, será preciso ter presente que, além dos grandes nomes do cinema soviético mudo – Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexandr Dovjenco, Dziga Vertov -, mesmo em Hollywood grandes clássicos como John Ford e King Vidor imprimiram a diversos dos seus filmes um tom e um carácter político, ao ponto de poder mesmo dizer-se que um género tão popular como foi, no seu tempo, o *western* apresentou frequentemente uma perspectiva social e política da história americana, o que a partir da década de 30 também aconteceu com os filmes de Frank Capra sobre a sua própria época – a da *Grande Depressão* (Deleuze, 1985).

Atentando, porém, no documentário, que aqui agora nos interessa, será de destacar o uso predominantemente social e político que dele fizeram os cineastas da denominada *escola documentarista britânica*, como John Grierson, Paul Rotha e Basil Wright, críticos da indiferença de Robert Flaherty, que veio a desembocar no *documentário de propaganda* durante a II Guerra Mundial - um campo trabalhado no cinema desde a guerra anterior e, na década de 20, sobretudo pelo cinema soviético, seguido na de 30 pelo alemão por razões que haveriam de levar, precisamente, àquele conflito devastador: a revolução russa de 1917 e a ascensão dos nazis ao poder.

Com uma história como esta atrás de si, a que haveria que acrescentar no documentário a denominada “Escola de Nova Iorque”, fora

do documentário o neo-realismo italiano (Sadoul, 1947/1966), o documentário só poderia resolver-se no pós-guerra em torno de grandes questões sociais e políticas, aliás com o recurso a equipamentos de imagem e de som cada vez mais aperfeiçoados.

Dois percursos são de salientar pela importância cinematográfica mas também social e política que tiveram: o de Jean Rouch a partir de 1947 e o de Frederick Wiseman a partir de 1967, o primeiro indissoluvelmente ligado ao continente africano, o segundo indissociável dos Estados Unidos da América.

Sem tentar estabelecer prioridades ou supremacias, a este nível de todo em todo injustificadas, haverá que reconhecer uma vocação serial em ambos os projectos fílmicos, que se traduz em Rouch nos filmes iniciais, rodados em África entre 1947 e 1957, e mais tarde nos da série do "Sigui" (1965-1974), em Wiseman na natureza do seu próprio empreendimento, que tem em vista o estudo da sociedade americana através de filmes dedicados a algumas das suas principais instituições.

Porque o caso do cineasta francês é relativamente mais conhecido na justa medida do seu interesse e do seu carácter pioneiro, dedique-se alguma atenção ao caso de Frederick Wiseman, sem com isso esquecer ou minimizar o que de fundamental começou a ser feito por documentaristas norte-americanos a partir da década de 50, já com o progressivo recurso a equipamentos mais leves: Richard Leacock, Don Alan Pennebaker, os irmãos Albert e David Maysles, Jonas Mekas, no âmbito de uma nova prática do documentário que ficou conhecida como *cinema directo*, para o que aqui fica a devida e indispensável chamada de atenção.

Não se considera que seja mais *cinema político* aquele que como tal se apresenta à partida, como os *biopics* de figuras políticas, que muitas vezes delas se servem como pretexto para explorar elementos ocasionais de popularidade ou de impopularidade, do que o documentário que obedece a um projecto sistemático, de grande fôlego e de grande alcance, como é o de Frederick Wiseman. Muito pelo contrário, na sua dimensão social e política, não alardeada mas assumida, o cinema deste cineasta ocupa-se da realidade da sociedade norte-americana em que se movem as grandes figuras políticas que os *media* e também o cinema tornaram e continuam a tornar populares. Sem pretenderem encenar, como nos primórdios do cinema tinha sido feito pelas aludidas

*cenar da vida real* e nos primórdios do documentário tinha sido parcialmente praticado por Robert Flaherty, os filmes dele tratam do pulsar da vida americana aí onde ela se manifesta de forma mais sensível nos mais diversos sectores, alguns deles mal conhecidos também devido às ideias distorcidas que sobre eles o cinema fez passar, na criação de uma imagem que os *media*, por sua vez, frequentemente se limitam a repetir e ampliar.

Um breve apontamento sobre a obra do cineasta permitirá perceber como ele cartografou a sociedade americana do seu tempo ao longo de mais de 40 anos em termos sociais mas também políticos.

Nascido em 1 de Janeiro de 1930 em Boston, Massachussets, Frederick Wiseman fez o curso de Direito, área em que leccionou durante algum tempo, e iniciou-se no cinema com um documentário sobre um hospital-prisão psiquiátrico, que esteve impedido de circular fora de circuitos restritos durante mais de 20 anos (*Titicut Follies*, 1967), três anos depois de ter produzido *The Cool World*, de Shirley Clark. Dedicou-se desde então a filmar instituições tão relevantes e simultaneamente tão mal conhecidas como um laboratório científico (*Primate*, 1974), o exército americano (*Basic Training*, 1971; *Manoeuvre*, 1979; *Missile*, 1987), a polícia e os tribunais (*Law & Order*, 1969, e *Juvenile Court*, 1973), um convento (*Essene*, 1972), hospitais (*Hospital*, 1970, e *Near Death*, 1989 - mas também *Blind e Deaf, Adjustment & Work e Multi-handicaped*, 1986, feitos para o Instituto para Surdos e Cegos do Alabama), a produção e o consumo de carne (*Meat*, 1976), escolas (*High School*, 1968, e *High School II*, 1994). Em cada um desses filmes o cineasta deu não apenas uma visão do interior daquilo que filmava mas estabeleceu uma perspectiva que define um olhar político, com uma irrecusável dimensão social e até ética, no documentário.

Não se ficou, todavia, por aí. Em filmes invulgares, que foram sempre obras de um grande qualidade cinematográfica e documental, ele filmou também o lado lúdico, mais atraente e mais conhecido da sociedade norte-americana: *Central Park* (1990) e *Garden* (2005), sobre o famoso Madison Square Garden, *Aspen* (1991) e *Belfast, Maine* (1999) sobre cidades e as respectivas populações (o primeiro sobre uma conhecida estância de turismo, o segundo um dos seus filmes mais perfeitos), *Model* (1980) e *The Store* (1983), *Zoo*, (1983), *Racetrack* (1985) e *Ballet* (1995).

Mas além disto, que é muito, que é imenso e constitui mesmo o núcleo da sua obra do ponto de vista cinematográfico, Wiseman dedicou documentários a questões especialmente delicadas e até controversas: os serviços sociais (*Welfare*, 1975), a habitação social (*Public Housing*, 1997), a violência doméstica (*Domestic Violence*, 2001, e *Domestic Violence 2*, 2002), uma assembleia legislativa estadual (*State Legislature*, 2006), deixando em cada filme a marca de um pensamento pessoal inequívoco de carácter político sobre realidades sociais que merecem não apenas ser documentadas pelo cinema mas também ser objecto de debate sério e bem documentado.

Para dizer as coisas de forma breve e clara, o pensamento político que atravessa os filmes deste cineasta não tem nada a ver com a demagogia populista de um outro documentarista americano hoje em dia célebre, Michael Moore, antes se define pela coerência e pelo rigor tanto fílmico como ético, deixando sempre ao espectador o espaço para completar, com a sua reflexão e opinião pessoal, cada um dos filmes a que tenha assistido.

Contudo, Wiseman não parte para os seus filmes movido por ideias prévias, para além daquelas que resultam do conhecimento comum e do estudo prévio de cada uma das realidades que vai filmar. Pelo contrário, movido até pela natureza documental do seu trabalho, ele tem sempre a possibilidade de acolher nos seus filmes o inesperado e o imprevisto, o que o próprio dispositivo documental permite e o seu espírito de curiosidade e investigação favorece.

Deverá mesmo referir-se que ele *filma sempre em película e a dois*, com um operador de câmara e dirigindo ele próprio a captação do som, o que torna o dispositivo fílmico dos seus filmes especialmente móvel e apto a todo o tipo de aproximações e regulações de distância. Todavia, vai ser *na montagem, de que ele pessoalmente se ocupa sempre*, que vai ser definida de maneira mais precisa a forma final do filme (o cineasta filma sempre muito mais película do que aquela que utiliza na montagem final, que tem, assim, uma primeira fase de selecção/eliminação) e também o seu próprio pensamento, através do estabelecimento da sequencialidade, das durações, das reiteraões e correspondências, especialmente tratadas nos inícios e finais de filme, de uma forma que permite entender como no documentário, mesmo e até em especial no

melhor documentário, a montagem é muito mais do que uma mera operação técnica.

Aí, na montagem, se poderá entender que reside e resiste um dos segredos maiores dos filmes do autor.

## Distâncias e durações

Há um lado imediatamente atraente no documentário, que é aquele em que se estabelece um ponto de vista sobre a figura humana, e esse é um aspecto sempre muito forte nos filmes de Wiseman, já que ele regula o ponto de vista e a distância em função dela, do assunto e do respectivo contexto espacial. Ainda que fosse só por isso (e não é), assistir a um filme do cineasta é sempre uma experiência fascinante e enriquecedora, porque ele sabe sempre criar a distância justa, um pouco mais perto que o comum, um pouco mais longe que aquilo que se poderia esperar, numa constante manifestação de curiosidade e de respeito, sempre movido também pela definição do seu pessoal ponto de vista.

Desse modo, a inscrição da figura humana no espaço é sempre muito precisa nos filmes dele, função do espaço concreto, interior ou exterior, em que ela se move em cada momento. Essa profunda adequação do ponto de vista e da distância ao que é filmado, fruto da intuição mas também da reflexão, está sempre relacionada quer com a estética de cada filme quer com o respeito por aqueles que filma: em geral, nem demasiado longe, para que não perca significado, nem demasiado perto, para não se tornar abusivamente indiscreto – o cineasta filma sempre com autorização, mesmo se concedida *a posteriori*, daqueles que são filmados.

Contudo, vão ser a natureza dos assuntos filmados e a inscrição daqueles que filma no respectivo espaço sociológico que se vão encarregar de definir o carácter social, sociológico e antropológico, dos filmes dele. De facto, em cada um deles ele dedica uma enorme atenção ao meio em que aqueles que filma se movem, por forma a caracterizar cada uma das personagens e definir cada um dos ambientes de modo preciso, para que cada um deles surja com exactidão e se tornem também,

e por isso mesmo, claramente perceptíveis para o espectador. Uma atenção que abrange, como é devido, a palavra.

Por exemplo, em *Public Housing*, ele trabalha naturalmente contra os estereótipos do cinema comercial americano (e da televisão) enquanto filma a realidade, o alojamento social num bairro negro de Chicago.

Existe nesse filme uma narrativa implícita, até dramática, e para além de aqueles que são filmados estarem quase sempre a falar, verifica-se exemplarmente a importância do ruído ambiente, música incluída. Do ponto de vista visual, a câmara não evita a proximidade, até à intimidade do *grande-plano* e do *plano de pormenor*, sem ter nunca a atitude nem a função da câmara de vigilância.

As *sequências* são normalmente *longas* mas com *vários planos* e com *movimentos de câmara*, porém sem evitar o *plano fixo de longa duração* (a duração total do filme é de 195 minutos). O olhar do cineasta revela-se o de um observador atento, sem nunca assumir qualquer traço de *voyeurismo*. Apelos como aqueles a que se assiste no filme em relação a uma pedagogia da prevenção das drogas, à iniciativa individual contra o desemprego e ao voluntariado inserem-se perfeitamente numa imagem dos Estados Unidos passada ao longo do século XX, sem que os problemas sejam escamoteados nem as dificuldades ignoradas, mas não impedem a elaboração de um olhar ético e político do cineasta no filme.

A questão da duração dos planos e dos filmes torna-se mesmo decisiva para entender a dimensão não apenas social mas também política dos filmes do cineasta.

Efectivamente, Frederick Wiseman faz por regra filmes longos, chegando a ser mesmo muito longos, e em cada um deles trabalha ao pormenor a duração de cada plano. Ora os *planos* dos filmes dele podem ser, em função do assunto tratado, *longos* e são também frequentemente *fixos*, como que para concentrar a atenção sobre o que filma e de acordo com o que filma. Se algum princípio pode ser aqui vislumbrado, é o de que um plano só deve acabar quando se esgotou aquilo que havia a dizer (i. e. a mostrar), daquela distância e daquele ponto de vista, naquele momento.

Como é fácil de entender, esta enorme atenção ao plano torna ainda mais importante o trabalho de montagem, que vai não só dizer onde começa e acaba cada plano mas também como ele se vai articular,

em contiguidade e em distância, com os restantes planos no interior do filme no seu todo. Poderá entender-se melhor esta questão se se perceber que o cineasta tem todo o material filmado e até o próprio filme na cabeça quando parte para a mesa de montagem, e durante esta, ao definir as sequencialidades, as continuidades e descontinuidades, as reiterações ele vai não apenas construindo a narrativa do filme como apurando o seu olhar, o seu ponto de vista social e político. Por exemplo, um filme como *Racetrack* atinge um enorme equilíbrio formal, que chega a torná-lo empolgante, graças à montagem e ao ritmo que ela cria, tal como é através da montagem que o realizador, *que sistematicamente recusa quer a intervenção pessoal no filme sob a forma de perguntas, quer o comentário exterior, comenta cada filme, em cada um deles introduz ora o desconforto, ora a crítica, ora a ironia.*

Um filme superior como é *State Legislature* permite compreender bem o sistema de Wiseman quanto a esta questão. Ao propor-se filmar a actividade de um corpo legislativo estadual, no caso o do estado do Idaho, ele propôs-se não deixar de fora, durante as filmagens, nada que pudesse interessar para aquilo que tinha em vista: registar a actividade dos membros daquela assembleia legislativa durante o seu funcionamento. Assim se compreende que este seja um filme que, apesar da sua duração excepcionalmente longa (217 minutos), decorre quase sempre no interior do edifício do Capitólio, embora percorrendo diferentes espaços no interior dele – da sala do Senado às das comissões que acompanha mais de perto, ao gabinete do presidente, mas também até aos átrios, escadarias, corredores.

Deste modo, e porque a distância e o ponto de vista são sempre adequados, plano a plano vamos acompanhando não só cada membro da assembleia legislativa, o que cada um deles diz e pensa, como também o respectivo estado emocional e mesmo o clima que se vive em cada reunião. Tudo isto devido ao extremo rigor com que Wiseman filma, até à exaustão, cada reunião e cada um dos seus participantes, dando espaço e tempo para que cada um dê conta daquilo que pensa, sente e tem a dizer.

No interior de uma obra documental de carácter vincadamente político, *State Legislature* como que vem culminar e também explicitar todo o percurso fílmico anterior de Wiseman ao registar e documentar a actividade política numa das suas mais importantes sedes próprias. Se dúvi-

das existissem sobre a natureza política da obra e do olhar do cineasta (e elas eram escassas), este filme expressamente centrado numa importante instância política bastava para as dissipar. Mas repare-se que mesmo aqui ele não tem a preocupação de sobrepor o seu comentário pessoal às imagens e aos sons que regista. Pelo contrário, ele quer é que aquilo que aparece no seu filme seja relevante, representativo da actividade que ele se propôs filmar, para que plano a plano, sequência a sequência e no seu todo o filme fale por si mesmo, numa linguagem de documentário cinematográfico que seja inteligível para o espectador. Isso não impede, porém, que cada uma das escolhas fílmicas do cineasta tenha a importante dimensão e o claro significado político que efectivamente tem. O que exige é que o espectador entre no espaço e no tempo do filme, se aproprie daqueles que são mostrados por forma a entendê-los plenamente tanto na sua dimensão humana, pessoal, como nas suas implicações políticas – e as duas questões são, aqui como nos outros filmes de Wiseman, indissociáveis.

Aliás, em *State Legislature* como em *Public Housing* e nos outros filmes do cineasta a narrativa insinua-se interior do documentário. Na verdade, uma narrativa composta por diversas narrativas parcelares atravessa cada um dos filmes dele, com personagens que parecem convergir para o que dizem, sentem e representam numa dimensão temporal em que se desdobram diferentes episódios, que estabelecem no seio de uma narrativa comum diferentes linhas narrativas que se tornam presentes e perceptíveis.

Não haverá motivo de espanto em que isso surja de forma particularmente clara em *State Legislature*, já que ao filmar seres que vivem, agem e falam Wiseman constrói com eles, em larga medida através da montagem, pequenas narrativas que acompanha e desenvolve de forma circunstanciada, tal como decorreram na realidade e sem lhes acrescentar qualquer elemento ficcional. É apenas a vida de cada um que, ao dizer-se, ao exprimir-se e expressar-se, no seu simples decorrer social se torna narrativa, o que pode ser captado e aproveitado pelo documentário e levado a atingir uma outra dimensão, fílmica, através da montagem, como acontece na generalidade dos filmes do realizador e neste em particular.

## Objectivo e subjectivo

É isso que leva a que este como os outros filmes do cineasta não se limite a ser uma simples gravação, um simples registo, mas se torne numa realidade fílmica diversificada, inteligente e complexa na sua construção. Ao fim de certo tempo já conhecemos algumas das principais figuras daquele debate político, a maneira de ser e de pensar de cada um, e dos debates simples aos mais complexos é o próprio sistema político que, com as suas referências fundamentais, vemos desfilar diante de nós.

Assim, vemos serem argumentadas e defendidas questões das novas tecnologias na sua relação com a privacidade, ser defendida a liberdade de expressão para todos, serem discutidos os salários dos professores, o registo dos autores de ofensas sexuais, a situação dos imigrantes indocumentados perante uma situação concreta, a licença de condução, a homenagem à herança americana na sua relação com os dez mandamentos, o ensino da História dos Estados Unidos e a população prisional numa primeira parte, que termina com imagens nocturnas do exterior, mas também com imagens diurnas, com o fabuloso plano em que o edifício do Capitólio se vê reflectido numa parede em espelho. Contudo, vai ser a partir daí que o filme vai entrar num crescendo dramático e emocional, com a discussão sobre os fumadores passivos, que levanta questões de saúde pública, de liberdade de empresa, de liberdade de escolha e de direito de propriedade privada, que culmina com o momento, absolutamente fulcral, em que um senador afirma que é da liberdade e da responsabilidade, dos direitos mas também das responsabilidades que eles implicam que resulta a grandeza do sistema político americano, seguida da discussão sobre a obesidade, o nutricionismo e a educação do consumidor, e da discussão da liberdade de escolha da idade com que os pais enviam os filhos para o jardim-infantil (ambas na sala do Senado), com a discussão da liberalização dos preços das linhas fixas locais, a da declaração da vítima (ou do representante dela) na pena capital, a do registo dos empresários de construção civil e das licenças de actividade, com o fabuloso interrogatório de um declarante por um senador a partir do qual se instaura um regime de imagem com base em panorâmicas rápidas entre os dois interlocutores, que vai continuar na conversa no gabinete do presidente sobre

transportes públicos e culminar na discussão sobre as novas escolas que querem funcionar com base no lucro. Muito tensa, na sequência das anteriores, crispada e contida, a discussão final, sobre o estatuto matrimonial e que pode pôr em causa a confiança no sistema judicial, é um dos momentos mais intensos, mais dramática e filmicamente conseguidos de toda a obra do cineasta.

E note-se que o filme, que se inicia e encerra na sala do Senado, com a evocação emocional dos doentes no início, de quem morreu no final, sempre acompanhada da invocação divina e no último caso seguida de música, é construído com base em alguns *planos gerais* e *médios*, do exterior mas principalmente do interior do edifício – átrios, escadarias, corredores, gabinetes, onde decorrem alguns dos debates mais importantes do filme, como o que trata da apresentação de um novo robot, o da situação dos imigrantes ilegais, o da Virtual Allucinations, o dos empresários da construção ou o diálogo, fulcral porque crítico, sobre a votação das chamadas telefónicas –, mas também com frequentes e por vezes longos *primeiros planos* e mesmo *grandes planos* de quem fala e de quem ouve (e aqui é a pura arte da montagem de Wiseman a funcionar), sempre justos na distância a que colocam aqueles que são filmados. Cada discussão é apresentada de seguida, sem interrupções ou desvios, até um determinado momento, que em diversos casos é o de uma votação, como sucede com o registo dos empresários, o controlo local sobre as escolas independentes e o estatuto matrimonial, com as suas implicações constitucionais, no debate final.

Mas planos da assistência aos debates, de crianças que dançam ou cantam, de encarregados da limpeza ou da segurança, de funcionários, de visitantes (o militar que recebeu a Purple Heart), de conversas de corredor sobre o sentido de um voto surgem ao longo do filme, entre os debates que são mostrados, em especial nas comissões, permitindo traçar um quadro muito completo daquele espaço onde se exerce um poder legislativo estadual muito relevante no sistema político-constitucional dos Estados Unidos da América. Aqui, como sempre em Wiseman, a ubiquidade da câmara é a ubiquidade do olhar e implica a ubiquidade do espectador.

E se pensarmos que uma simples imagem contém sempre em si mesma uma dimensão e uma hipótese de leitura narrativa, dimensão e hipótese de leitura essas que variam quando em vez de uma temos

duas imagens, não teremos motivo para nos espantarmos quando deparamos no documentário, frequentemente entendido como um género cinematográfico *não-narrativo*, com uma *dimensão narrativa*. Agora que essa narrativa seja *implícita ao documentário*, sem depender de uma voz que do exterior a introduza no filme, e seja aproveitada de forma sistemática, como faz Fred Wiseman, de modo a captar a realidade filmada até à sua mais recôndita manifestação e até se transformar em narrativa dramática, tem que ver com uma prática atenta e superior do cinema e do documentário que passa, de forma estruturante, pela montagem.

Mas haverá que ter presente que há dois pontos fundamentais neste filme central, o ponto mais alto da obra do cineasta. O primeiro, político, é lançado logo de início: o que ali está em causa é o sistema de governo representativo, com todas as explicações sobre o funcionamento daquele Senado (três meses durante o ano) em comparação com o funcionamento de outros (a profissionalização na Califórnia) – o que é precedido pela apresentação da questão sobre a possível ligação dos senadores aos financiamentos que os apoiaram. O segundo, fílmico, explicita-se na construção do filme por intermédio da montagem, com recurso à metáfora, figura essencial na expressão do pensamento também no cinema, segundo Gilles Deleuze, e de que Eisenstein foi um cultor especialmente feliz (Deleuze, 1983, 1985). De facto, é através não só da metáfora mas também da metonímia e da sinédoque que o cineasta põe o seu filme a pensar e a pensar o sistema que filma enquanto ele funciona, sem deixar por isso de transmitir com fidelidade o pensamento daqueles que individualmente filma. E se pensarmos que Wiseman filma imagens e sons, entre os quais palavras, que são centrais em filmes como *Public Housing* e *State Legislature*, podemos dar-nos conta de como o trabalho fílmico dele é menos linear e mais completo que o daqueles que trabalharam apenas com imagens (e, eventualmente, música e intertítulos), como fez Eisenstein nos seus filmes iniciais, que além disso eram de ficção.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> E recorde-se que o genial cineasta russo, um dos inventores de uma linguagem cinematográfica, nunca pôde montar o único documentário que filmou, o célebre e assombroso *Que Viva México!*, que por isso permanece como um dos maiores mistérios da obra dele apesar de as suas imagens poderosas falarem por si mesmas (Deleuze, 1983).

Note-se que, quando assim o entendeu, o cineasta enfrentou mesmo o filme de ficção, o que sucedeu em *Seraphita's Diary* (1982) e em *The Last Letter* (2002). E sobre *State Legislature* refira-se que as questões discutidas durante o filme surgem de forma narrativa e da mesma forma se ligam umas às outras, no quadro das relações entre aqueles que são filmados na sua actividade habitual, embora no decorrer dos próprios diálogos surja a informação, preciosa e muito precisa, de que aqueles representantes eleitos exercem funções apenas durante alguns meses, passando o resto do ano nas suas terras respectivas, do que decorre, como se compreende no próprio filme, uma maior proximidade e um maior conhecimento dos problemas locais.

Ora a integração de uma dimensão narrativa enriquece os filmes do autor, porque permite-lhe deter-se com mais atenção e mais em pormenor em cada circunstância, em cada situação, construí-las filmicamente de forma mais completa e íntegra. Talvez que seja mesmo essa outra faceta implícita nos por vezes longos planos dos filmes dele que, na criação de uma narrativa diferenciada em cada filme vai impor que cada um deles seja mais, muito mais que uma mera sucessão de imagens, embora muito boa, uma sequência de momentos arrancados à realidade da própria vida mas apresentados pelo olhar e pela sensibilidade, também social e política, do seu criador. Assim se justificará que as escolhas do cineasta relativamente ao plano e à sua duração e na montagem se apresentem sempre como ditadas por razões de respeito pela realidade no que ela, no seu próprio devir-actual, em si mesma contém de mais autêntico e de mais verdadeiro, simultaneamente simples e complexo, mesmo se contraditório.

*Dispensando sempre a encenação da realidade, Wiseman encena com a câmara de filmar e com o equipamento de som e cria na mesa de montagem.* Mas o que justifica essa encenação e essa criação do cineasta é tentar chegar a descobrir e transmitir uma essencial ambiguidade das coisas e dos seres, perante a qual ele toma o partido de fazer um filme em que não se coíbe de deixar impresso e expresso um ponto de vista, o seu, o qual, contudo, não se impõe de maneira que impeça um outro ponto de vista ao espectador. De facto, embora conduzido pelo cineasta este mantém a liberdade de formar a sua própria opinião perante o que cada filme dele mostra, o que é mesmo convidado

a fazer ao longo deste já longo monumento sobre a vida americana (e não só sobre ela) que a obra do cineasta é.

## Ponto de fuga

Mais ainda, a organização formal dos documentários de Frederick Wiseman torna-os, graças à montagem, não apenas narrativos e dramáticos, mas musicais e poéticos. Eles são, assim, música para os olhos e para todos os sentidos, poesia para a emoção e os sentimentos, sem deixarem de ser uma prosa racional para a inteligência e a reflexão. Serão, assim, o mais próximo que o documentarismo esteve da forma operática, mesmo da cantata profana, que em *State Legislature* atinge a maior perfeição e a maior abstracção na obra dele.

Ao trabalhar desse modo, o cineasta equaciona cada um dos seus filmes em termos problemáticos, que questionam aquilo e aqueles que filmam e que, ao questioná-los, não propõem respostas acabadas, antes exigem sempre que quem a eles assiste os complete, lhes responda também.

Ele não pode, por isso, ser acusado de trabalhar a partir de ideias feitas, ou sobre *clichés*, já que aquilo que pretende em cada um dos seus filmes é precisamente combater as ideias feitas e desfazer os *clichés*, embora reservando-lhes sempre o lugar que merecem. Dessa circunstância decorre um especial interesse dos seus filmes, que permitem mapear toda uma série de grandes questões da sociedade americana (e não só dela) e fornecem, para permitir o acesso a cada uma delas, uma série de *chaves de leitura* que têm, porém, que ser usadas individualmente por cada espectador.

Não se poderá mesmo reduzir cada um dos seus filmes a uma mera formulação de prós e contras, já que neles a realidade da vida e dos seres escorre sem se cristalizar, movendo-se ao seu próprio ritmo, que cada filme procura acompanhar e restituir ao interpretá-lo.

Por esse motivo os filmes de Wiseman apresentam um especial interesse social, pois captam acontecimentos socialmente relevantes em algumas das instituições mais relevantes do seu país no momento em que decorrem, sem os distorcer nem os manipular, antes respeitando-os na sua integridade e na sua complexidade própria.

Se o estabelecimento do ponto de vista, das distâncias e das durações tem em si mesmo implícito um lado político, vai ser a montagem que vai estabelecer e explicitar melhor a dimensão política de cada filme, sem ter a pretensão de se estabelecer como julgamento final e definitivo, antes como proposta a apresentar ao espectador. É certo que o realizador deixa sempre expresso um ponto de vista, ético, social e político, em cada filme, mas em especial nos seus filmes de maior duração o espectador pode aperceber-se de uma infinidade de outros pontos de vista que o material fílmico contém e proporciona, que permanecem à disposição de quem os quiser utilizar. Essa será mesmo uma das principais razões da grandeza da obra e do cineasta.

Perante isto, não se queira, no entanto, ver nos filmes dele aquilo que neles não está, já que esses filmes não obedecem a um propósito de crítica sistemática e demolidora nem devem, por isso, ser vistos como tal. Eles limitam-se a adiantar elementos de uma realidade social determinada, elementos relevantes e representativos dela, sem obediência a um propósito de denúncia (salvo em *Titicut Follies*) ou de propaganda. Em cada um deles há uma dimensão ética, social e política pessoal, em que o cineasta pensa e nos transmite esse pensamento ao questionar o sistema, mas em cada um deles está também presente uma fortíssima dimensão humana que impede que se apliquem ou façam intervir julgamentos sumários e/ou definitivos sobre esse mesmo sistema. Ora é justamente isso que torna a obra de Wiseman uma das mais inteligentes e pertinentes do cinema e do documentário dos últimos 40 anos.

Será, contudo, preciso ter presente que o lado simultaneamente descomprometido e impiedoso dos filmes do cineasta só tem sido possível, como os seus próprios filmes, graças à completa independência em que ele sempre trabalha, o que assegura produzindo ele próprio cada um dos seus filmes, livre de pressões ou constrangimentos, sempre com a preocupação de obter a autorização daqueles que quer filmar e sem ter que prestar contas do seu trabalho a ninguém a não ser a si próprio e aos espectadores. Ao trabalhar arredado de constrangimentos, nomeadamente de carácter comercial, ele tem podido erigir uma obra pessoal fundamental e exigente, que constitui um testemunho invulgar sobre o seu próprio país e o mundo, atravessado por um sopro narrativo que chega a ser épico sem deixar de ser também crítico.

Além disso, e por isso mesmo, Frederick Wiseman não é um cineasta decorativo. Não usa, por exemplo, a cor ou a música fora dos propósitos precisos do documentário, como elementos composicionais - a música nos filmes dele vem sempre do interior do plano ou do fora de campo e a cor não pretende comentar, por si mesma, a realidade filmada, procura antes respeitá-la. Nos filmes do cineasta é a realidade filmada que conta mas, contra os cânones que se pretendem estabelecidos na teoria do cinema, ele não tem problemas em fazer intervir o corte e a montagem na imagem e no som, uma vez que aí encontra elementos formais fundamentais do cinema e da sua linguagem, perfeitamente compatíveis com o respeito da realidade - mais, indispensáveis para aceder ao âmago dela, para além da sua intrínseca ambiguidade, reduzindo-a mas respeitando-a. É, assim, através da montagem que ele estabelece recorrências e correspondências em cada filme, por exemplo entre o seu início e o seu final, como acontece em *State Legislature*, como é com ela que ele constrói metáforas, figura central da expressão do pensamento no cinema.

Cineasta superior, um dos maiores cineastas vivos e o maior documentarista actual, Fred Wiseman ganha muito se os seus filmes forem mostrados sequencialmente, como está a contecer durante o ano de 2010 no MoMA – The Museum of Modern Art, de New York, que os adquiriu para a sua colecção permanente, sem que cada um deles perca quando visto isoladamente. Ponto de referência ético e político do documentarismo e do cinema, o cineasta sabe perfeitamente ser objectivo e subjectivo, testemunha fiel e pessoal, rejeitando qualquer traço de demagogia, sempre tão fácil quando o social e o político estão em causa. Talvez por isso, porque não cede à facilidade nem à manipulação, a sua obra não tem ainda a larga divulgação que sem dúvida merece nem é ainda objecto do estudo atento e descomprometido por parte das Ciências Sociais e Humanas que sem dúvida justifica, no que ela em si mesma encerra de processo de um sistema que questiona durante o seu funcionamento.

Esclareça-se que o cineasta também dedicou filmes à presença americana no exterior, *Canal Zone* (1977) e *Sinai Field Mission* (1978), e a realidades não americanas: o já aludido *The Last Letter/La dernière lettre*, *La Comédie Française ou L'amour joué* (1996) e *La danse – Le ballet de l'Opéra de Paris* (2009), curiosamente todos filmados em

França, em que demonstra como a arte e a cultura universal e os respectivos intérpretes fazem parte da realidade que lhe interessa filmar. Já em 2010 apresentou o seu último filme concluído, *Boxing Gym*, sobre o boxe, na Quinzena dos realizadores do Festival de Cannes, uma obra com várias particularidades: é um dos seus filmes mais curtos (91 minutos), antecede um novo filme sobre a dança, sobre o famoso Crazy Horse, o que o coloca entre dois filmes sobre o corpo, ocupa-se da violência, presente noutros filmes seus, mas desta vez de uma violência ritualizada.

As fontes de inspiração mais importantes de Frederick Wiseman são a cultura americana, em geral, e a literatura norte-americana do século XIX, em especial – Nathan Hawthorne, Edgar Allan Poe, Herman Melville.<sup>2</sup>

## Conclusão

Uma ética da verdade e da exigência

O documentário tem tido e continua a ter, mesmo no caso do filme científico, uma enorme responsabilidade social e política, que resulta da sua própria natureza fílmica. Nas mais diversas situações, em especial em situações socialmente mais difíceis como aquela que se vive actualmente em termos globais e locais, ele pode assumir-se como testemunho fundamental sobre um determinado *estado de coisas* social mas também político. A vantagem maior que ele tem sobre o cinema de ficção é a de poder apresentar a realidade tal como ela é, na sua maior verdade e sem artifícios, mesmo quando ela é penosa e difícil, conflitual.

Agora o cinema de Frederick Wiseman eleva as possibilidades de testemunho e de expressão do documentário a um nível invulgar, porque os filmes dele obedecem a uma criação cinematográfica superior e participam de um projecto de estudo e documentação da realidade social sistemático e único na sua dimensão e no seu alcance.

---

<sup>2</sup> Recorde-se, a este respeito, que Gilles Deleuze remete a literatura americana do século XIX, citando Melville, para um significado equivalente ao do que foi denominado por Franz Kafka no século XX como *pequenas nações e literaturas menores* (Deleuze, 1993).

Em cada um dos seus filmes e em toda a sua obra está presente uma realidade social e política determinada em múltiplos dos seus aspectos concretos e, mais que um ponto de vista, uma reflexão pessoal, criadora e sem contemplos, de carácter ético, social e político. O pensamento que nessa reflexão fílmica pessoal ganha forma questiona e questiona-se sobre os valores fundamentais da democracia americana e da humanidade, devendo ser colocado ao mesmo nível dos grandes pensamentos filosóficos e políticos contemporâneos.

Deste modo, os filmes e o cineasta merecem a divulgação, o respeito e a admiração devidas às grandes obras de arte, nomeadamente da arte cinematográfica, mas também às grandes reflexões sociais e políticas do nosso tempo, pela qualidade, rigor e exigência ética que revelam.

## Referências Bibliográficas

BORDWELL, David, Staiger, Janet e Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985, 1988.

DELEUZE, Gilles (1983): *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983 (edição portuguesa *A Imagem-Movimento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, 2010);

DELEUZE, Gilles (1985): *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 (edição portuguesa *A Imagem-Tempo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006);

DELEUZE, Gilles (1993): *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993 (edição portuguesa *Crítica e Clínica*, Lisboa, Século XXI, 2003).

SADOUL, Georges (1947-1966): *Histoire du Cinema Mondial – Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1999 para a edição definitiva (edição portuguesa *História do Cinema Mundial – das origens aos nossos dias*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983).

## **Filmografia**

de Frederick Wiseman:

*The Cool World*, de Shirley Clark (1964 – produção Frederick Wiseman)

*Titicut Follies*(1967)

*High School*(1968)

*Law and Order* (1969)

*Hospital*(1970)

*Basic Training* (1971);

*Essene* (1972);

*Juvenile Court* (1973);

*Primate* (1974);

*Welfare* (1975);

*Meat* (1976);

*Canal Zone* (1977);

*Sinai Field Mission* (1978);

*Manoeuvre* (1979);

*Serephita's Diary* (1980);

*Model* (1980);

*The Store* (1983);

*Racetrack* (1985);

*Multi-Handicapped* (1986);

*Deaf* (1986);

*Adjustment & Work* (1986);

*Missile* (1987);

*Blind* (1987);

*Central Park* (1989);

*Near Death* (1989);

*Aspen* (1991);

*Zoo* (1993);

*High School II* (1994);

*Ballet* (1995);

*La Comédie-Française ou L'amour joué* (1996);

*Public Housing* (1997);

*Belfast, Maine* (1999);

*Domestic Violence* (2001);

*The Last Letter/La dernière lettre* (2002);

*Domestic Violence 2* (2002);

*The Garden* (2005);

*State Legislature* (2006);

*La danse – Le ballet de l’Opéra de Paris* (2009);

*Boxing Gym* (2010),

*Que Viva México!*, de Sergei M. Eisenstein (1931/1932).