

O ESTILO DOCUMENTAL

DE ROB ROMBOUT

No crepúsculo da sua vida, numa entrevista concedida à revista *Art in America*, o fotógrafo americano Walker Evans explicava assim a sua abordagem fotográfica: «Quando se diz “documentário”, é preciso ouvir a palavra com um ouvido subtil. Dever-se-ia dizer “estilo documental”, porque documentário designa, por exemplo, a fotografia judiciária de uma cena de crime. Isso, sim, é o verdadeiro documento. A arte não tem qualquer utilidade, o documento tem. Por conseguinte, a arte nunca é um documento, mas pode adotar-lhe o estilo. É o que eu faço¹.» Para compreender esta subtilidade, é preciso lembrar que a palavra «documentário» foi objeto de múltiplas controvérsias semânticas e que o sentido que lhe foi dado ao longo do tempo continua a animar inúmeros debates, ao ponto de suscitar por vezes a sua rejeição. Na origem simples adjetivo derivado do substantivo «documento», o seu sentido emancipou-se progressivamente do seu ascendente para designar um modo de representação da realidade, primeiro pela fotografia (desde finais do século XIX), depois pelo cinema (a partir dos anos 1920, embora a palavra apareça algumas vezes antes)². Surgiu, contudo, uma nuance consoante o meio a que se fazia referência. Em fotografia, «documentário» designava uma produção não artística, quando, em cinema, designava uma prática não ficcional. Contemporâneo dos pictorialistas, Eugène Atget nunca deixou de afirmar que as suas fotografias não eram senão «documentos» e que o seu trabalho não era animado por nenhuma intenção artística. Devido à sua descoberta por Man Ray, que publicou uma das suas fotografias na capa de *La Révolution surréaliste* em 1926, o seu reconhecimento como mestre da fotografia foi tardio. Os fotógrafos alemães e soviéticos da «nova visão» reconheceram-no imediatamente como precursor da sua conceção modernista da fotografia, isto é, simultaneamente documental e artística. Após a sua morte em 1927, Berenice Abbott, assistente de Man Ray, comprou o conjunto dos negativos e levou-os para os Estados Unidos, onde os deu a descobrir a Walker Evans. Evans acabara de passar alguns meses em Paris onde, com algumas veleidades de se tornar escritor, se apaixonara pela literatura francesa, Baudelaire e Flaubert em particular.

1. «When you say “documentary”, you have to have a sophisticated ear to receive that word. It should be documentary style, because documentary is police photography of a scene and a murder. That’s a real document. You see art is really useless, and a document has use. And therefore art is never a document, but it can adopt that style. I do it.» Leslie Katz, «Interview with Walker Evans», *Art in America*, n.º 59, março-abril de 1971. – 2. E hoje muitas outras práticas artísticas, como o teatro, a banda desenhada, o cinema de animação, etc., que colocam novos problemas, ainda mais complexos.

Com um e com outro aprendeu muito, mas uma coisa tornou-se essencial aos seus olhos: o estilo. Uma vez postas de lado as suas aspirações literárias em favor de uma fotografia que fosse simultaneamente artística e documental, fortemente inspirada por Atget, toda a sua obra ficará marcada por isso. A ideia de um «estilo documental» deve, pois, ser compreendida como o produto deste percurso: Evans queria ser reconhecido como artista criando um estilo fotográfico novo, diretamente inspirado pelo documento, pela sua frieza, pela sua distância, pela sua frontalidade, pela sua nitidez, pela sua clareza³.

Em cinema, a noção de estilo documental é mais complexa. Bill Nichols, numa obra hoje reputada a que voltarei mais adiante⁴, prefere falar de «modos» documentais, o que implica a abordagem global do cineasta tanto em relação ao que filma como em relação ao espectador. Nesta perspetiva, a questão do estilo torna-se secundária. Uma razão justifica, contudo, o regresso à noção de estilo a propósito de certos filmes ditos documentários: quando a forma prima sobre o conteúdo. É o caso do cinema de Rob Rombout.

Este neerlandês nascido em Amesterdão em 1953 e instalado em Bruxelas desde 1975 elaborou ao longo do tempo um projeto que responde a uma intenção fundamental: fazer obra em cinema. Pouco interessado na ficção pura e tendo começado a carreira a realizar reportagens para uma televisão sindical (Canal Emploi, em Liège), liberta-se muito depressa dos procedimentos rotineiros que sulcam o campo televisivo para realizar filmes que respondem cada vez menos às expectativas desse meio profissional e cada vez mais às suas exigências artísticas pessoais. Ao contrário das reportagens e dos documentários mais correntes, afasta os temas candentes, ignora a atualidade, os problemas de sociedade e as temáticas em voga e constrói os seus filmes sobre objetos inesperados, por vezes até puros pretextos. O conteúdo não é secundário, mas está sempre submetido a uma série de escolhas formais fundamentais (e a outras tantas rejeições) que calibram pouco a pouco a sua estética até constituírem aquilo a que convém chamar um estilo.

Um dos seus filmes é especificamente consagrado ao cinema documental: *Permission* (1999. [QR48]). O cineasta é convidado para um festival que se realiza em Perm, uma cidade dos montes Urais. No comboio que o leva, Rombout, de frente para a câmara, fala das interrogações dos jovens cineastas russos, que andam em busca de uma nova forma de linguagem e que querem fazer filmes sem que haja uma mensagem a fazer passar nem se sinta um encomendador: «Uma das questões que se colocam é saber se, num documentário, se pode fazer montagem, se se

3. Numa obra notável sobre a questão, Olivier Lugon alargou a expressão de Evans a uma vasta produção fotográfica que se estende de 1920 a 1945 e engloba um grande número de fotógrafos, entre os quais August Sander, Albert Renger-Patzsch, Paul Strand, Ralph Steiner, Berenice Abbott, os fotógrafos da FSA e, claro, o próprio Evans, mas também usos anónimos como a ilustração e a fotografia de família. Os critérios estéticos que justificam estas escolhas são extraídos da literatura fotográfica da época: o respeito da especificidade do meio, a clareza, a luminosidade, a nitidez. Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, «Le champ de l'image», 2001. – 4. Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001, cap. 6.

podem cortar as imagens, se se podem reagrupar de tal maneira que outras pessoas lhes encontrem um sentido, se se pode intervir na realidade, se não se está sempre a manipular?» O festival chama-se *Flahertiana*, em homenagem a Robert Flaherty, um cineasta que Rombout aprecia de modo particular. É uma escolha deliberada por parte dos organizadores, para quem o «princípio de partida» do documentarista americano, o seu «trabalho sobre a personagem» são muito importantes; a preferência concedida a este cineasta é claramente justificada pela rejeição do cinema de Vertov. O diretor do festival, Pavel Pechenkin, diz de Vertov que ele tem «uma relação de clip» com o cinema. «Foi contratado pelo regime comunista porque criava um espaço-tempo artificial no ecrã.» Sobre estas palavras, Rombout coloca a célebre sequência de *O Homem da Câmara de Filmar* que mostra o operador de câmara a colocar o seu aparelho entre os carris no momento em que o comboio chega, uma sequência cuja continuidade espaço-temporal é, de facto, subvertida pela montagem. Pechenkin prossegue as suas explicações com afirmações que André Bazin não teria renegado: «No festival anterior, falámos do facto de a montagem e o filme documentário serem duas coisas contraditórias. Se queremos que a verdade apareça no ecrã, então não se deve fazer montagem. Cada corte que se faz na montagem é, na realidade, uma mentira. É uma marca, parece-me, muito característica de Flaherty. Quanto menos cortas, quanto menos montas, melhor será o filme. É o princípio do nosso festival.» Rombout deixa falar os seus interlocutores e não replica. No entanto, ele faz exatamente o contrário do que eles pensam. Preocupa-se pouco com as questões éticas que prescrevem uma conduta aos documentaristas e formalizam os seus filmes de maneira dogmática. Pouco importa o pretenso respeito do real e a procura de uma verdade que nenhum filme pode atingir, pois ele está sempre determinado pelo ponto de vista do cineasta. Como Orson Welles quando dizia «*Eye for I*», Rombout proclama o primado do seu próprio olhar e explora todas as possibilidades da linguagem cinematográfica, o enquadramento, a escala dos planos, a mise en scène, a pose, a montagem arbitrária e até mesmo a ficção, para fazer um filme que seja, antes de mais, não uma pura criação (isso seria uma ficção), mas um olhar subjetivo sobre o mundo. Tal como Walker Evans na fotografia, Rombout não faz cinema documental, mas filmes de estilo documental. A nuance é essencial.

Em *Amsterdam Stories USA*, Rob Rombout e o seu correalizador Rogier van Eck percorrem os Estados Unidos e param em todos os lugares chamados Amsterdam. Numerosos planos de fachadas de casas, de bares ou de lojas, filmadas frontalmente, à distância, parecem inspirados pelas fotografias de Walker Evans. Os dois realizadores descobrem que o fotógrafo, no início da carreira, passou por Amsterdam, no estado de Nova Iorque, onde tirou, em 1930, uma única fotografia [QR27]. Mostra uma rua ladeada de fábricas têxteis. A do lado esquerdo desapareceu. Um poeta que vive na cidade, Stephen Haven, fala-lhes dessa imagem única tirada pelo fotógrafo, a quem censura ter ficado exterior ao lugar, ter ignorado todo o contexto social daquelas fábricas, não ter ouvido o zumbido dos teares, o tilintar da campanha que assinalava as pausas, e não se ter preocupado com a sorte



Amsterdam Stories USA / East.

dos operários. Por outras palavras, não ter «documentado» um problema de sociedade. A censura é infundada: não era essa a intenção de Evans, cuja única preocupação era fazer uma fotografia «de estilo documental» que participasse no seu projeto artístico pessoal. Também não é a preocupação de Rombout e Van Eck, que circulam entre as fábricas desativadas sem fornecer qualquer explicação sobre as causas da crise que as fez desaparecer nos anos 1950. Não é esse o seu projeto. Também eles não documentam. Em contrapartida, filmam em forte contrapicado a fachada da fábrica, de vidros partidos, onde, estranhamente, no último andar, uma rapariga aparece a uma janela. No plano seguinte, no interior, ela caminha lentamente por um vasto piso vazio, diante das janelas tapadas com plásticos azuis. A sobreimpressão torna o seu corpo transparente como um fantasma. Uma breve ficção imiscuiu-se. [QR27]

DOCUMENTÁRIO, FICÇÃO

É ponto assente: quem reflita um pouco que seja sobre a natureza do cinema já não poderia contestar a ideia, finalmente admitida, de que há em todo o filme documentário uma parte de ficção e em todo o filme de ficção uma parte documental. A velha distinção que os historiadores clássicos faziam remontar à diferença entre os filmes dos irmãos Lumière e os de Méliès é hoje obsoleta, pelo menos nos termos que utilizavam e que opunham

radicalmente duas maneiras de fazer cinema. Se esta distinção é hoje mais árdua de operar, tantos são os filmes que contribuem para a enevoar, não deixa de ser verdade que a diferença continua a subsistir entre «estas duas maneiras de interrogar

o mundo e de dar conta dele⁵»: de um lado, o imaginário domina o filme criando um mundo inventado no qual o espectador poderá imergir com maior ou menor prazer e, em certos casos, reconhecer as suas próprias preocupações, os seus desejos, as suas angústias e até as suas aspirações a um mundo diferente do seu; do outro, o real impõe-se ao filme e determina com maior ou menor força a representação que o cineasta quer dar dele, seja ela verídica ou não. Com efeito, embora a questão da verdade continue a ser fundamental quando se trata de cinema documental, não é, contudo, fundadora desta prática: há um século que, de *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922) ao recente *Hold-up* (Pierre Barnérias, 2020), uma quantidade de filmes que se reclamam do documentário não deixam, nem por isso, de estar recheados de mentiras. Inversamente, uma quantidade de ficções, sejam romancesas, teatrais ou cinematográficas, mostraram que eram perfeitamente capazes de enunciar verdades.

Se a antiga clivagem entre documentário e ficção já quase não tem sentido hoje, sabe-se, em contrapartida, que todo o filme, seja ele qual for, por diversos meios fílmicos e perifílmicos⁶, propõe um pacto a que o espectador adere ou não, segundo as suas expectativas e os seus gostos cinematográficos. Este pacto ficcional pede que se acredite na possibilidade do universo imaginário representado (a *diegese*), que se aceite o carácter factício do cenário ou da representação dos atores (variável consoante os géneros), uma certa proporção de inverosimilhança (recorrente em Hitchcock, nomeadamente), mas também outras coisas mais implícitas, relativas às escolhas de *mise en scène*, à montagem, ao ritmo, ao som, aos efeitos especiais ou à música. O pacto ficcional de um filme neorrealista não é o de uma comédia musical, o que David Lynch propõe não é o de Ozu. Um espectador pode aceitar ser arrastado pelas inverosimilhanças de David Fincher, mas não pelas de Wes Anderson, e inversamente. O mesmo se passa também no cinema documental, onde a diversidade das propostas é sem dúvida menos vasta mas igualmente determinante. O pacto documental não implica aí apenas admitir a realidade do mundo representado, pede igualmente que se aceite a maneira como ela é tratada, a forma de filmar (ao ombro ou não), a relação com os homens e as mulheres que o cineasta encontra, a sua presença efetiva no seu filme, as suas intervenções inevitáveis sobre a realidade, a transparência ou não da montagem e uma certa parte de *mise en scène*. O pacto documental proposto por Flaherty não é o do cinema direto nem aquele a que nos convida Michael Moore.

Todos estes tipos de filmes, tanto documentários como de ficção, a que se juntam as inúmeras declinações intermédias, levam o espectador a adotar, consoante

5. Geneviève Jacquinot, «Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres», *Cinémas. Revue d'études cinématographiques. Journal of Film Studies*, vol. 4, n.º 2, inverno de 1994, p. 64. – 6. Chamo «perifílmico» àquilo a que as teorias literárias chamam peritexto (ou paratexto): tudo o que, em torno do filme propriamente dito, o designa como filme, caracteriza a categoria ou o género a que pertence, orienta a sua receção e contribui para clarificar o pacto que o espectador assina com ele antes de o ver. Trata-se, ao mesmo tempo, do trailer, das críticas do filme difundidas pelos media, dos cartazes, fotografias e comentários afixados à entrada da sala de cinema, das apresentações por um animador cultural, das informações impressas na capa de um DVD, etc.

os casos, uma leitura ficcionalizante ou documentarizante, para retomar a terminologia de Roger Odin⁷. O que lhe permite igualmente, se assim o desejar, aplicar uma leitura ficcionalizante a um filme documentário ou uma leitura documentarizante a um filme de ficção. Pode ver *JFK*, de Oliver Stone, como «uma história verdadeira», quando este filme, certamente documentado, propõe uma explicação plausível, logo fictícia, do assassinio do presidente dos Estados Unidos. E *Moi, un noir* de Jean Rouch como a história fictícia de um Edward G. Robinson africano que vive em Abidjan, quando o subtil dispositivo narrativo nada esconde da realidade quotidiana dos jovens nigerinos que foram procurar trabalho na Costa do Marfim. Os entrelaçamentos entre documentário e ficção, tão tortuosos quanto inúmeros, pedem análise, não para deles fazer o inventário (tarefa laboriosa e inútil), mas para deles extrair as propostas mais originais e inovadoras, por vezes até experimentais, que nos lembram que o cinema é uma arte em constante evolução e que certos cineastas, decerto minoritários face à massa dos produtores de imagens, não cessam de explorar novos territórios, de inventar novas formas cinematográficas e de construir novas relações entre o filme e os seus espectadores. Rob Rombout é um desses cineastas.

O PACTO FÍLMICO

À primeira vista, os filmes de Rob Rombout pedem uma leitura documentarizante. Contudo, olhando-os com atenção (olhando-os duas vezes em vez de uma só) e interrogando-nos sobre os métodos de trabalho do seu autor, verifica-se que, na maioria das vezes, os termos do contrato proposto perturbam a expectativa do espectador. Muito rapidamente, este diagnostica entorses de toda a espécie àquilo que julgava ser a conduta habitual de um filme documentário (que não existe, mas muitos estão convencidos de que a conhecem). No início da sua carreira, Rombout fez uma escolha decisiva: realizar filmes documentários com um «fausto ficcional», como escreve com graça Jacqueline Aubenas⁸, ou seja, com os métodos (à falta dos meios) da ficção. Em 1990, quando tentava, com dificuldade, introduzir uma personagem fictícia no documentário que começava a rodar (*Nord Express*), compreendeu que estava a seguir um caminho errado e que a «docuficção» que tinha previsto, e que a televisão ainda pratica abundantemente, não era senão uma colagem, no seio de um mesmo filme, de dois modos cinematográficos concebidos e desenvolvidos separadamente. Compreendeu no mesmo momento o que verdadeiramente lhe interessava: integrar completamente estes dois modos um no outro, tratar a realidade no modo da ficção, encenar personagens reais, convidá-las a contar a sua história, integrar esses relatos num quadro narrativo e, com tudo isso,

7. Distinção proposta por Roger Odin em diversas obras, nomeadamente em *De la fiction*, Bruxelas, De Boeck Université, «Arts et cinéma», 2000. – 8. Jacqueline Aubenas, verbete «Rob Rombout» em *Dic Doc. Le dictionnaire du documentaire. 191 réalisateurs*, Bruxelas, Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles, 1999, p. 357.

construir o seu próprio filme. Uma escolha decisiva que irá orientar todo o seu trabalho ao longo dos trinta anos seguintes e implicará todo um procedimento de criação: planificar o filme, elaborar uma estrutura, recolher relatos, associar rostos e paisagens, desenhar perspectivas, traçar linhas, associar cores, combinar sons (ruídos, vozes, música) para compor uma banda sonora e, desde 1999, desempenhar nele o seu próprio papel. Um tal método de trabalho produz filmes cujo contrato proposto ao espectador, a que chamaremos, à falta de melhor, «pacto fílmico», é mais complexo do que aparenta.

Pode-se, antes de mais, qualificar os filmes de Rob Rombout de «documentários de criação». Uma expressão que se tornou corrente, mas que é simplista e um pouco absurda, uma vez que subentende que haveria documentários que não seriam criações. Esta designação tipicamente francófona, sem equivalente nas outras línguas e sem qualquer valor teórico, foi forjada pelos produtores e pelos cineastas independentes (são muitas vezes os mesmos) quando, na década de 1970, a televisão se tornou o principal vetor de difusão do cinema documental. Tratava-se então de demarcar os seus filmes da produção televisiva corrente, que tinha imposto havia muito o modelo didático como única prática do documentário e tinha insuflado perniciosamente no espírito dos telespectadores a ideia, falsa evidentemente, de que um documentário devia naturalmente ser «objetivo» e, por intermédio de uma voz *off* dominante, enunciar uma «verdade» quanto à realidade filmada. Em 1970, o crítico francês Louis Marcorelles escrevia que, se os Leacock, Perrault e outros defensores do cinema direto recusavam o rótulo de documentaristas, era porque o termo tinha perdido a sua força: «Nas mãos de milhares de tarefeiros, “documentário” tornou-se, como se diz em França, sinónimo de “docucu”, rotina mortal, alienação suplementar da sociedade de consumo, arte de filmar e de falar muito, por comentário interposto, para nada dizer e nada mostrar⁹.»

Ao acrescentar a palavra «criação» a «documentário», reafirmava-se o que a televisão fizera esquecer: que um filme documentário é sempre, como dizia Jean Vigo, um «ponto de vista documentado», isto é, uma representação do real tratada e organizada por um olhar inevitavelmente pessoal. Que esse ponto de vista esteja escondido ou, pelo contrário, posto em evidência em nada altera o seu poder estruturante, que torna relativa toda a enunciação de uma verdade e ilusória toda a veleidade de objetividade. Para estes cineastas independentes, designar os seus filmes como «documentários de criação» era também uma maneira de reivindicar a liberdade de neles instilar uma parte de subjetividade deliberada, sob qualquer forma. Por fim, esta designação punha em destaque uma vantagem que os produtores independentes podiam oferecer aos cineastas e que as televisões lhes recusavam: o tempo. O tempo de filmar mas também, como dizia Chris Marker, de não filmar, isto é, de

9. Louis Marcorelles (em colaboração com Nicole Rouzet-Albagli), *Éléments pour un nouveau cinéma*, Paris, Unesco, 1970, p. 42.

observar uma situação e de se impregnar dela para poder depois dar melhor conta dela com a câmara. O tempo, também, de desenvolver um tema para além das durações prescritas pelos canais de televisão (26 ou 52 minutos), calculadas em função dos anúncios publicitários. Por muito desajeitada que seja, a distinção que a expressão «documentário de criação» inscreve no discurso sobre o cinema documental é, pois, justificada. Seria, no entanto, mais feliz preferir-lhe a designação «documentário de autor», que diferenciaria este tipo de produção dos documentários institucionais (televisivos, didáticos, turísticos, industriais, etc.)¹⁰.

Pode-se, em seguida, caracterizar o pacto fílmico de Rombout em relação aos seis modelos identificados por Bill Nichols¹¹ no conjunto da produção documental: o modo observacional (*observational mode*); o modo didático (*expository mode*); o modo poético (*poetic mode*); o modo participativo (*participatory mode*); o modo reflexivo (*reflexive mode*); o modo performativo (*performative mode*). Identificam-se depressa os que não lhe dizem respeito. Rombout não faz filmes didáticos (*expository mode*) nem cinema direto (*observational mode*). O seu cinema está totalmente afastado dos filmes ou dos programas de televisão que explicam o mundo privilegiando o comentário em voz *off* ilustrado pela imagem. Está nos antípodas dos filmes realizados a partir dos anos 1960 por Perrault no Quebeque, Drew, Leacock, Pennebaker, Wiseman e os irmãos Maysles nos Estados Unidos, Rouch, Marker, Ruspoli, Depardon e Philibert em França (para citar apenas estes), que filmam «ao vivo», câmara ao ombro, a fim de investir um lugar ou um grupo sem dar muito nas vistas, que registam centenas de horas de película e constroem o filme na montagem. Rombout faz exatamente o contrário: não filma ele próprio, detesta o acaso, a câmara está fixa num tripé, os técnicos são numerosos, a rotação é minuciosamente preparada e a pré-produção pode durar vários anos (oito para *Amsterdam via Amsterdam*, onze para *Sur les traces de Robert van Gulik*). O modo participativo, que supõe uma interação entre o cineasta e aqueles que filma, como o pratica Claude Lanzmann em *Shoah*, por exemplo, parece também muito diferente da sua prática documental. No entanto, fala longamente com as suas personagens antes da filmagem, de maneira a afinar as intervenções deles pelas suas próprias preocupações. As suas perguntas são cortadas na montagem, a interação deixa de ser visível e o espectador ouve um testemunho que lhe parece enunciado de forma livre e espontânea – o que não é de todo o caso. Os três últimos modos de Nichols (que insiste na possibilidade de os diferentes modos estarem presentes num mesmo filme)

10. Na Bélgica, país onde Rombout vive e trabalha desde 1975, a expressão «documentário de criação» impôs-se no início dos anos 1980, quando o governo da Federação Valónia-Bruxelas (instância política francófona que tem a cultura entre as suas prerrogativas) criou os primeiros «ateliers de produção», que são o Centre bruxellois de l'audiovisuel (CBA) e a Wallonie Image Production (WIP). Estas «estruturas de acolhimento», acessíveis tanto aos jovens cineastas como aos realizadores confirmados, têm por missão apoiar financeiramente projetos de realização (sobretudo documentários, sem excluir por isso a ficção, o cinema de animação ou os filmes experimentais) que testemunhem uma escrita original e um olhar de autor. Brandida na origem como uma bandeira identitária, tanto pelo governo como pelas direções dos ateliers, a expressão continua hoje bem enraizada nos discursos oficiais sobre o cinema documental na Bélgica francófona, quando, paradoxalmente, a redução progressiva dos orçamentos atribuídos aos ateliers limita cada vez mais o financiamento deste tipo de projetos. – 11. Bill Nichols, *op. cit.*

parecem mais presentes. Há seguramente uma pesquisa sobre as formas plásticas, sobre o enquadramento, a simetria, as linhas e as cores, que caracterizam o modo poético (voltarei a isso mais adiante). Todo o filme *Perm-mission* inscreve-se no modo reflexivo. À margem da sua temática principal, *Les Passagers de l'Alsace*, *Le Piège de Kerguelen*, *Amsterdam via Amsterdam* e *Amsterdam Stories USA* contêm também sequências que questionam o cinema, a relação entre ficção e realidade, a montagem como conexão. Por fim, desde 1997, Rombout aparece nos seus filmes, onde o vemos caminhar ao lado das suas testemunhas, visitar lugares, conversar com Rogier van Eck no carro que os leva através do continente americano, contemplar a paisagem, partilhar uma refeição num bar e até fazer palhaçadas com um elefante-marinho na ilha de Amesterdão. A sua voz um pouco desajeitada, com o seu sotaque neerlandês característico, ocupa cada vez mais a banda sonora para enunciar um comentário por vezes muito irónico. A sua presença liga de certo modo os seus filmes ao modo performativo, mas sem a dimensão autobiográfica que caracteriza este modo e sem que esta implicação acrescente uma parte de conhecimento ao tema tratado.

«Não pinto o ser, pinto a passagem.» A célebre frase de Montaigne¹² figura em epígrafe de *Les Passagers de l'Alsace*, filme que se pode considerar um manifesto da sua prática cinematográfica. A frase vale para o conjunto da sua produção, cujos protagonistas são todos passageiros, uns a bordo de comboios ou de navios, outros que não fazem senão passar diante dos nossos olhos. Como muitos documentaristas, Rombout filma em viagem, parte à descoberta de horizontes longínquos e recolhe relatos de vida. É o duplo herdeiro dos antigos exploradores holandeses que partiram à descoberta de terras distantes e dos documentaristas viajantes que, de Robert Flaherty a Chris Marker, foram filmar ao outro lado do mundo. Com uma grande diferença, porém: nele, o lugar de destino é secundário, por vezes mesmo puro pretexto, como quando, com Rogier van Eck, parte pelo mundo fora a filmar todos os lugares que têm o nome de Amsterdam. A viagem é um fio condutor que estrutura fundamentalmente os seus filmes. Se Rombout afirma que *Amsterdam Stories USA* é um *road movie* através dos Estados Unidos, que *Nord Express* é um *railroad movie* de Paris a Moscovo e *Transatlantique*, *Queen Elizabeth 2* um *sea movie* que conta a travessia do Atlântico no maior paquete do mundo, não se trata por isso de partir à aventura sem saber o que vai filmar nem de compor o filme na montagem a partir de centenas de horas de rushes. A preparação minuciosa, o reconhecimento prévio dos locais, as escolhas estéticas *a priori*, por vezes muito restritivas, contribuem para conter a rotação, deixando ao mesmo tempo acontecer uma parte de imprevisto e permanecendo disponível para os encontros fortuitos. Um

12. Citar Montaigne em epígrafe do seu filme-manifesto é uma ideia curiosa da parte de um cineasta que não pratica o autorretrato à maneira de Montaigne, que escrevia: «Eu próprio sou a matéria do meu livro.» A passagem de que fala o filósofo é a do tempo da sua própria existência, que pretende descrever «não de idade em idade [...] mas de minuto em minuto». Se Rombout aparece em vários dos seus filmes, se a sua voz de sotaque particular enuncia certos comentários, nem por isso é «a matéria» do seu cinema. Em contrapartida, cada um dos seus filmes fala da sua conceção do cinema, por excelência a arte da passagem.



1. Um road movie: *Amsterdam Stories USA* (2012). – 2. Um railroad movie: *Nord Express* (1990). – 3. Um sea movie: *Transatlantique, Queen Elizabeth 2* (1992).

tal equilíbrio entre o previsível e o imprevisível, entre o controlo e o deixar-andar, entre o domínio formal e a disponibilidade para os acasos da realidade não é apenas uma escolha metodológica rigorosa, é também uma maneira de acordar a sua escrita cinematográfica com a temática importante que atravessa todos os seus filmes e que exprimem, de diferentes maneiras, a maior parte das testemunhas encontradas: o destino (indiscernível mas não forçosamente inexorável) e a liberdade. Onde resulta que os seus filmes associam destino e ficção, documentário e liberdade (a menos que seja o inverso). Eis o que renova grandemente o antagonismo desusado entre Lumière e Méliès.

DESTINO E LIBERDADE

À primeira vista, a obra cinematográfica de Rob Rombout pode parecer heteróclita, tantos foram os temas diferentes que abordou: uma viagem de comboio de Paris a Moscovo (*Nord Express*, 1990); a travessia do Atlântico de Southampton a Nova Iorque (*Transatlantique, Queen Elizabeth 2*, 1992); uma estação de perfuração no mar do Norte (*L'Île noire*, 1994); o

grupo português Madredeus (*Les Açores de Madredeus*, 1995); um festival de cinema documental na Rússia (*Perm-mission*, 1999); uma expedição científica às ilhas Kerguelen (*Le Piège de Kerguelen*, 2000); a cidade de Cantão (*Canton, la Chinoise*, com Robert Cahen, 2001); o retrato de alguns alsacianos (*Les Passagers de l'Alsace*, 2002); uma prisão nos Países Baixos (*Overloon Penitentiary Center*, 2003); a construção do maior pacote do mundo (*Queen Mary 2, la reine des mers*); um conjunto de lugares com o nome de Amsterdam, objeto de três filmes realizados com Rogier van Eck: *Amsterdam via Amsterdam*, 2004 / *Amsterdam Stories USA*, 2012 / *Amsterdam Black and White* (em fase de realização); um retrato do escritor, diplomata e sinólogo neerlandês Robert van Gulik (*Sur les traces de Robert van Gulik*, 2016). Outros projetos em curso fazem o retrato de uma cidade (Porto) ou de uma família da classe média de São Paulo.

Embora Rombout não cesse de repetir que a forma dos seus filmes é prioritária sobre o seu conteúdo, convém ultrapassar a heterogeneidade aparente dos seus temas e examinar as questões existenciais subjacentes, que circulam de filme em filme. Em cada um, o cineasta encontra pessoas que contam a sua história, falam do lugar onde vivem ou de onde vêm, das suas condições de trabalho, das suas convicções, das suas aspirações ou simplesmente do que é essencial aos seus olhos. Umas exprimem com orgulho a felicidade de terem vivido a vida que queriam, outras testemunham as dificuldades encontradas ao quererem escapar aos constrangimentos da existência. Algumas falam dos seus sonhos de viver de outra maneira ou noutro lugar, outras resignaram-se e aceitaram a sua sorte. Todos estes microrrelatos de vida incidem sobre a temática do destino e da liberdade, recorrente desde as primeiras reportagens que Rombout realizou para a televisão sindical Canal Emploi nos anos 1980.

L'Homme qui en disait trop (1985) traça o retrato de um delegado sindical despedido pela direção da sua empresa, uma poderosa multinacional petroquímica (Monsanto) com uma sucursal no porto de Antuérpia. Para defender um operário que fotocopiara documentos, o delegado declarou publicamente que também ele o fizera, o que não era verdade. O operário e o delegado tinham sido despedidos, o que desencadeou uma greve de sete semanas, no termo da qual o operário seria reintegrado, mas não o delegado, cuja forte personalidade incomodava a direção. Beneficiando da solidariedade operária, o homem organizara então churrascos diante da fábrica e prosseguira, na sua caravana, a sua permanência sindical. No julgamento em recurso, o tribunal do trabalho dará razão à Monsanto. Rombout empreende a rodagem vários meses mais tarde, no inverno, quando toda a cidade está coberta de neve. Aproveita imagens rodadas em vídeo pelos operários durante a greve. O filme alterna as imagens filmadas no verão, em que o delegado está bem rodeado pelos seus camaradas, e as do inverno, em que está sozinho na sua caravana sob a neve. O substrato romanesco desta história confere ao filme uma verdadeira intensidade dramática: o pequeno contra o gigante, o herói sozinho contra todos, vítima de uma justiça de classe ao serviço dos poderosos. Pela alternância do passado e do presente, do verão e do inverno, da solidariedade e da solidão, compreende-se que o destino do sindicalista estava selado e admira-se a sua obstinação em resistir [QR46].



L'Homme qui en disait trop.

Rob Rombout diz ter deixado Amesterdão, a sua cidade natal, «para respirar», tanto lhe custava cada vez mais suportar o espartilho mental que a sociedade neerlandesa impunha à sua necessidade de liberdade. Em *Amsterdam via Amsterdam*, diz em voz *off*: «Em Amesterdão, tudo é livre e controlado. Tudo é enquadrado, até mesmo o prazer da vida.» A Holanda, no século XVI, abraçou a teologia calvinista segundo a qual cada crente é eleito pela graça de Deus, a quem, e só a Ele, deve a sua salvação. Eleito ou condenado, o seu destino está já escrito. Rombout não recebeu qualquer educação religiosa, não conhece a Bíblia e raramente pôs os pés numa igreja, mas a sua infância foi marcada por essa ética protestante austera que impregna desde há séculos a mentalidade e a cultura dos neerlandeses. O conflito entre a liberdade individual e um quadro social, económico, religioso, cultural ou racial restritivo tornou-se a temática central do seu cinema – já o afirmei – tal como a fonte da sua estética. A questão fundamental é a da escolha e da responsabilidade: tem o homem a escolha de viver como entende ou está submetido a um destino (chame-se-lhe Deus ou Mestre, seja ele uma potência abstrata, uma má fortuna ou uma condição social, pouco importa) que dirige a sua existência a partir do exterior de si mesmo? Até que ponto é ele responsável pela condução da sua vida, pelos seus atos, pelos seus eventuais fracassos ou simplesmente pela sua felicidade? Onde começa a liberdade, onde acaba o determinismo e como consegue cada indivíduo fazer recuar a fronteira que os separa? Questões que se colocam em cada um dos filmes de Rob Rombout. Ao contar a sua história, cada interveniente dá a sua própria resposta, forçosamente pessoal, mas o conjunto dos testemunhos recolhidos ao longo dos filmes adquire inevitavelmente uma dimensão política. De um lado, há aqueles que tomaram o seu destino nas próprias mãos e que reivindicam a sua liberdade absoluta. Andrew Graham, o *social director* do *Queen Elizabeth 2*, é oriundo de uma família pobre com nove filhos. Não se lembra de ter tido um par de sapatos antes dos 10 anos de idade, deixou a escola aos 14 e, com a morte dos pais, teve de tomar conta dos irmãos e das irmãs. Tornou-se depois bailarino, campeão de dança da Austrália em 1981. Atualmente proprietário de oito casas, não inveja os ricos porque, diz ele, «tudo o que possuo, devo-o a mim mesmo. [...] Não acredito na sorte. Penso que somos nós próprios que a criamos. Somos donos do nosso destino e podemos tornar-nos o que quisermos.» Em *Amsterdam via Amsterdam*, Mariël, flautista profissional, controla a sua vida afetiva: «Sinto-me rapidamente apertada numa relação, preciso de espaço. E considero o meu trabalho muito importante. Sei que posso assumi-lo sozinha. Sinto-me nele livre, independente. Sei perfeitamente o que quero atingir e posso sempre agarrar-me a isso. Sei o que tenho, sei o que sou capaz de fazer.» No fim do quarto episódio (*West*) de *Amsterdam Stories USA*, Veronica, que chegou clandestinamente do México, conta como, com outros refugiados, fugiu do seu país percorrendo um longo túnel que atravessa a fronteira americana. Trabalha hoje para Peter Calf, vindo, por seu lado, de Vancouver e proprietário de uma imensa plantação de amendoeiras em Amsterdam, Califórnia. Tanto um como o outro deixaram o seu país de origem, ela para fugir à pobreza, ele para realizar o seu sonho de fundar uma empresa

agrícola. «Não acredito no destino», diz Veronica. «Acredito na escolha, nas decisões. Tomei esta decisão, aceitei este trabalho e, se estou aqui, é porque fiz esta escolha.» O seu patrão, um tanto pretensioso, faz o mesmo discurso: «Tenho um controlo total sobre a minha vida, creio controlar o meu destino. [...] Penso que o Livro foi escrito pelo homem. O homem não criou as plantas, a vida ou a terra, o homem fez um Livro, e as pessoas que mais precisam dele não o sabem ler. Quando era mais novo, pedi muitas vezes a Deus que viesse dizer-me se estava lá; nunca veio.» [QR40] No terceiro episódio (*Midwest*), Rombout, em voz *off*, define da seguinte maneira «o espírito pioneiro» dos americanos: «Só o indivíduo é responsável pelas suas escolhas, perante Deus.»

Do outro lado, há os que não tiveram escolha. Uma das mais belas sequências de *Nord Express* mostra Galina, uma assistente de bordo russa, sentada num compartimento junto à janela atrás da qual desfila uma paisagem que mal se entrevê por entre as cortinas entreabertas. Na mesinha, três tulipas estão espetadas numa garrafa. Galina explica que não tem qualquer futuro na companhia dos caminhos de ferro polacos, que não tem liberdade para viajar para o estrangeiro e que o seu sonho seria cultivar flores. O plano aproximado, o duplo sobre-enquadramento da janela e das cortinas que cercam as três frágeis tulipas dizem o peso do destino que torna o sonho inacessível [QR5].

A bordo do *Marion Dufresne*, o navio que leva Rombout e Van Eck à ilha de Amesterdão, no sul do oceano Índico, o empregado de mesa Gonery Le Gall começou a navegar aos 14 anos. Após trinta e um anos de navegação, com o rosto marcado por um envelhecimento precoce, bem gostaria «que isto acabasse no fim». No *Queen Elizabeth 2*, Ana Moretic, uma camareira jugoslava, não pode regressar ao seu país por causa da guerra (o filme foi rodado em 1992) [QR10]. Sonha com a sua cidade natal, vê-se na sua casa ou na cidade velha, no próprio sítio onde decorrem os combates. É sem dúvida a sua experiência de refugiada que a leva a enunciar,



1. Galina, em *Nord Express*. – 2. Gonery Le Gall, em *Amsterdam via Amsterdam*. – 3. Ana Moretic em *Transatlantique, Queen Elizabeth 2*.

com simplicidade, este paradoxo: «Acredito profundamente na predestinação. Se tivéssemos de ficar em casa com medo de que nos acontecesse alguma coisa, já não faríamos nada.» Por outras palavras, a predestinação tornou-a livre. A questão está ainda no centro do quarto episódio (*West*) de *Amsterdam Stories USA*. O pastor calvinista que oficia em Amsterdam, Montana, diz: «Para mim, a predestinação quer simplesmente dizer que o destino final já está determinado, mas que temos total liberdade para escrever os capítulos da nossa vida, aqueles que nos conduzirão ao destino final. Deus põe no meu caminho elementos que me empurram numa direção bem precisa, mas nunca me obriga a seguir esse caminho. Dá-me a liberdade de o tomar por minha própria iniciativa.» Ao que Carly, que o destino levou a retomar a oficina fundada pelo avô, responde: «Sim, mas, de certa maneira, tenho a liberdade de estragar tudo.» [QR38]

As nove personagens de *Les Passagers de l'Alsace* falam da maneira como tomaram o destino nas suas mãos. André, nascido numa família em que se é vinhateiro de pai para filho, estudou matemática por recusar ser o herdeiro da sua linhagem. Depois deu marcha atrás, voltou a trabalhar com o pai, descobriu o interesse de um ofício que, desde então, o apaixona. Fugir ao determinismo familiar para depois regressar a ele livremente só é possível na condição de se saber parar, de refletir um instante sobre o sentido da própria vida e de tomar a decisão em plena liberdade. Christine, pintora, conheceu um momento semelhante na sua vida. Enquanto fala

da «engrenagem da vida» em que estava presa antes de mudar de rumo e de se dedicar à pintura, Rombout filma-a no seu carro, perdida em campo aberto, a avançar pelos campos fora, a consultar um mapa e depois a fazer marcha atrás até um cruzamento. Filmada de helicóptero, a mise en scène imaginada visualiza as palavras da jovem que se encontrava, nesse momento da sua vida, numa encruzilhada.



Les Passagers de l'Alsace.

Rombout é fascinado pelo destino romanesco de Robert van Gulik, um diplomata neerlandês poliglota, musicólogo, autor de diversas obras eruditas sobre a cultura chinesa e sobretudo de uma trintena de romances policiais cujo protagonista existiu realmente na China do século VII, o juiz Ti. Para apreender as múltiplas personalidades deste homem pouco vulgar, morto em 1967, parte ao encontro dos que o conheceram, mas também de várias pessoas cuja vida foi decisivamente marcada pela do diplomata: Paul Lee, um sino-americano, filho de uma das mais antigas famílias chinesas de Chinatown, Nova Iorque, que já não fala cantonês mas que deve ao juiz Ti o seu conhecimento da cultura chinesa; Frédéric Lenormand, um autor de romances policiais francês que se propôs escrever uma continuação das histórias do juiz Ti e que, para o conseguir,

estudou em profundidade as técnicas narrativas do seu criador [QR42]; Wilt Idema, um sinólogo neerlandês que decidiu aprender mandarim depois de ter lido todos os romances de Van Gulik durante a adolescência; Guido Tielman, que se tornou cônsul dos Países Baixos em Chongqing setenta anos depois de Van Gulik e que, como o seu predecessor, estudou sinologia em Leiden: «É como se o destino tivesse querido que eu me encontrasse aqui depois de ter sido inspirado por ele durante os meus estudos», diz.

Todas estas histórias pessoais contadas de filme em filme, a qual mais surpreendente, não conduzem a nenhuma conclusão sobre a natureza do destino que as teria guiado. Contudo, o conjunto surpreende, tanto Rombout se compraz em colecionar relatos de vida que parecem determinados por um poder superior e em classificá-los, nos seus filmes, como um entomologista alfineta coleópteros.

ABERTO E FECHADO

A dialética do destino e da liberdade não está apenas no centro das histórias contadas pelos protagonistas encontrados. É também assunto do próprio cineasta, da sua conceção do cinema e da sua escrita fílmica. É o plano que desempenha aqui um papel fundamental. Dois tipos de plano são recorrentes: por um lado, os planos gerais sobre paisagens grandiosas, muitas vezes vazias de qualquer presença humana, filmadas do alto, por vezes de helicóptero: um ponto de vista divino; por outro, os grandes planos dos rostos dos intervenientes encontrados ao longo do percurso, os viajantes, os maquinistas, o pessoal de bordo, os operários, os habitantes das localidades atravessadas ou as pessoas cruzadas por acaso: um ponto de vista humano. Quando é largo, o



Amsterdam Stories USA / West.

plano está aberto à imensidão do mundo, ao oceano, a vastas extensões selvagens ou cultivadas, a uma grande cidade vista a voo de pássaro; quando é apertado, por vezes até redobrado por uma janela ou uma porta que reenquadram ainda mais, encerra as personagens. A dialética do destino e da liberdade exprime-se assim através de uma relação formal entre o aberto e o fechado.

Quando Veronica conta, em voz *off*, em *Amsterdam Stories USA / West*, como deixou o México passando por um longo túnel escuro e poeirento, uma lenta panorâmica desdobra diante dos nossos olhos a paisagem grandiosa de uma cadeia de montanhas árida, desprovida de qualquer vegetação, sob um céu crepuscular. Pouco importa saber se essa paisagem é a da fronteira sul dos Estados Unidos. Em contrapartida, a amplitude do plano panorâmico sobre uma natureza selvagem manifesta a ideia de libertação do testemunho. Um grande plano do rosto de Veronica de olhos fechados, parecendo submersa pela recordação, faz contraponto com o anterior e reativa a tensão.

Quando o seu patrão, Peter Calf, acaba de contar a sua história e diz que Deus nunca veio, que é o homem que escreve o Livro, um grande plano em picado mostra o seu chapéu de palha, um plano tão apertado que não se consegue dizer onde o homem se encontra. De repente, a câmara eleva-se, o chapéu mexe-se, o plantador caminha entre as suas amendoeiras em flor à medida que a câmara, transportada por uma grua, abarca a imensidão da plantação, reduzindo progressivamente Calf a uma dimensão liliputiana. Um travelling vertical que se abre ao mundo adotando um ponto de vista divino. Este plano magistral e florido, um dos mais belos do filme, faz a síntese dialética do aberto e do fechado, do destino e da liberdade.



Há um lugar que Rombout privilegia: a ilha. Filma nas ilhas Kerguelen, nas duas ilhas que têm o nome de Amsterdam e nos Açores. A ilha é um lugar paradoxal: ao mesmo tempo aberta ao horizonte marinho e fechada como uma prisão¹³. Dá-lhe tudo aquilo de que precisa: paisagens esplêndidas, terras selvagens, céus matizados e horizontes longínquos, e simultaneamente o espaço fechado em que as suas personagens ficam confinadas. Em 1995, leva o grupo musical português Madredeus para uma ilha

13. Algumas ilhas são prisões célebres: o castelo de If ou a ilha de Alcatraz. Rombout não filmou nelas, mas realizou um programa de televisão sobre a prisão de Overloon, nos Países Baixos. A prisão é como uma ilha em terra firme.

dos Açores onde todos os músicos estarão à sua disposição durante o tempo da rodagem, sem poderem subtrair-se às suas exigências. De certo modo, fechou-os numa paisagem grandiosa. Quando filma Pedro e Teresa a ensaiar, multiplica os sobre-enquadramentos que estreitam o espaço à volta deles. Inversamente, o seu enquadramento alarga-se para pintar as paisagens vulcânicas do arquipélago (*Les Açores de Madredeus*, 1995).

Apesar do seu título e da sua piscadela de olho a Tintim, *L'Île noire* não é uma ilha, mas quase: é uma plataforma de perfuração no mar do Norte. Os que ali trabalham, de dia como de noite, são obrigados a viver nela durante períodos de três semanas sem regressar a casa e a trabalhar doze horas por dia. São bem pagos, mas as consequências de tal regime de trabalho na sua vida privada são enormes. Muitos divorciaram-se. O filme alterna os grandes planos dos rostos dos operários cujo testemunho recolhe e os planos gerais da plataforma petrolífera. No início, a câmara encontra-se no táxi que leva um operário ao helicóptero que o transportará para a plataforma. O rosto do homem está sobre-enquadrado pelas janelas do veículo que barram o horizonte. Outros planos, tomados no navio de socorro que vigia permanentemente a plataforma, são filmados através de uma vigia que encerra o comandante de bordo. Alternando com estes planos à altura do homem, outros são filmados do alto da estrutura petrolífera, em picado vertical. Desse ponto de vista divino, perfeitamente ordenado pela simetria e pela ortogonalidade da composição, os homens que trabalham, minúsculos vistos daquela altura, parecem agitar-se como ratos numa gaiola. Planos gerais abertos à imensidão da paisagem marítima e



L'île noire.

grandes planos que encerram os rostos não têm um valor simbólico que lhes estivesse sistematicamente associado. Seria demasiado simples pensar que um exprime o destino e o outro a liberdade. Em *L'Île noire*, a liberdade está noutro lado. A ilha negra é uma prisão.

Outros lugares são ao mesmo tempo abertos e fechados: os navios e os comboios. O paquete *Queen Elizabeth 2* e o *Marion Dufresne* podem também ser vistos como ilhas perdidas no meio do oceano, de onde os passageiros e a tripulação não podem escapar. O mesmo se pode dizer do comboio que atravessa um país estrangeiro e que está tão isolado como uma ilha no meio do oceano. É o caso do *Nord Express*, que atravessa a Alemanha antes da reunificação. O muro que ladeia a via férrea na antiga RDA reforça visualmente a separação entre o comboio e a paisagem e acentua a impressão de clausura dos viajantes no espaço fechado do seu compartimento. Pela maneira como o comboio é filmado, tanto do interior como do exterior, este documentário inscreve-se claramente na esteira de muitos filmes de ficção fundados precisamente na impossibilidade de as personagens escaparem de um comboio em andamento¹⁴. A atração pelo comboio mantém-se na filmografia de Rob Rombout, que não hesita em filmá-lo por onde quer que passe. Além de *Nord Express*, encontramos-lo em *Perm-mission*, em *Les Passagers de l'Alsace* (onde acrescenta um pequeno comboio elétrico a circular numa maquete) e em muitos planos de *Amsterdam Stories USA*. «Gosto do comboio. É um lugar fechado, onde só se fica por um tempo bem definido. Os encontros são curtos e talvez mais pessoais, porque se sabe que se vai deixar o lugar. As pessoas são ali um pouco como folhas ao vento. E entregam-se porque só as vemos durante um tempo limitado.» No comboio, parece dizer o cineasta, o espaço fechado corresponde a um lapso de tempo. Quanto mais curto é o tempo, mais as pessoas estão abertas e dispostas a contar a sua história.

Em *Amsterdam via Amsterdam* aparece algumas vezes, de forma inesperada, um plano surpreendente: a câmara que filma uma paisagem marítima inclina-se subitamente, pondo o horizonte na vertical. A mesma rotação de 90° surge em *Amsterdam Stories USA*, onde um plano tomado no eixo da estrada desdobra a fita de asfalto horizontalmente. Estas inclinações que

nada justifica, que podem parecer pura fantasia, dizem a vontade de Rombout e Van Eck de escapar à norma do horizonte horizontal, à qual aderimos sem refletir porque nos conformamos à



Amsterdam Stories USA / East.

14. Exemplos célebres: *A Senhora Desaparece* de Alfred Hitchcock (1938), *O Imperador do Norte* de Robert Aldrich (1973), *Um Crime no Expresso do Oriente* de Sidney Lumet (1974) e de Kenneth Branagh (2017); *Runaway Train* de Andrei Konchalovski (1985).

ordem do mundo. Desconcertante para o espectador, que se interroga sobre o seu significado, este gesto cinematográfico radical assina uma visão livre da paisagem, só pelo prazer de mostrar o mundo de outra maneira e de fazer refletir sobre a norma do enquadramento. O destino é um enquadramento que, como o da câmara, estrutura e compõe uma vida, mas que também a encerra. A liberdade, na medida em que é possível gozá-la, é sair do enquadramento, abri-lo, emancipar-se dele e pôr – porque não? – o horizonte na vertical. Gesto isolado, claro, mas que diz até que ponto a questão central do destino e da liberdade – e a ética que ela gera – se tornou uma questão estética.

CONSTRUIR O SEU OBJETO

Ao contrário de muitos cineastas documentaristas, Rombout não se apodera de um problema de sociedade, mas constrói o seu objeto de raiz, totalmente à margem das preocupações do momento. Um dos seus primeiros filmes, *Entre deux tours*, realizado em vídeo em 1987, é muito característico desta maneira de proceder. Rombout descobriu perto de Liège, na Bélgica, uma espantosa torre de pedras de sílex, encimada por quatro esculturas monumentais. Foi construída com as suas próprias mãos por um canteiro, Robert Garcet, militante pacifista e místico visionário impregnado da leitura da Bíblia e de alguns escritos apócrifos. A algumas dezenas de quilómetros dali, nos Países Baixos, a NATO ocupou uma antiga mina de carvão cuja torre de extração suporta agora antenas de vigilância orientadas para a União Soviética. O seu porta-voz enuncia um discurso belicoso que está em total contraste com o de Garcet. Rombout contratou ainda uma atriz vietnamita, a quem pediu que fosse de carro de uma torre à outra por caminhos de campo. Em voz *off*, ela enuncia uma fala poética que evoca Babel e, através das palavras «lembro-me», introduz imagens de arquivo sobre a guerra. O objeto efetivo deste vídeo não é uma torre em vez da outra, mas o que há «entre» elas, a sua relação inexistente na realidade (os protagonistas ignoravam cada um a existência da outra torre). Uma relação inteiramente construída de raiz por Rombout e expressa pela ficção. A verdadeira questão é também a da maior parte dos filmes que se seguirão: Rombout não realiza um filme sobre alguma coisa, mas sobre a conexão que estabelece entre as coisas [QR1].

Conectar as coisas é, para ele, um princípio estruturante, um princípio *a priori*. A primeira ideia de um filme é a sua estrutura, que por vezes se encontra no próprio título, como *Amsterdam via Amsterdam*, por exemplo, que associa a grande cidade holandesa a duas ilhas situadas nos antípodas que têm o mesmo nome. Por vezes, Rombout retoma a mesma ideia de estrutura para outro filme e para conectar outras coisas.

Podem reconhecer-se na filmografia de Rombout pelo menos quatro modelos de estrutura. O primeiro é semelhante a uma corda de estender roupa: num fio esticado entre dois pontos, o cineasta pendura toda a espécie de sequências tão variadas

como peças de roupa postas a secar. Esta estrutura é comparável à dos romances de gavetas, que são muitas vezes romances de viagens ao longo das quais os heróis (D. Quixote e Sancho Pança, por exemplo, ou Jacques, o Fatalista, e o seu amo) fazem vários encontros e suspendem o curso da narrativa para se entregarem a diversas digressões. *Nord Express*, um filme consagrado ao comboio transcontinental criado em 1896 pela Compagnie internationale des wagons-lits, funciona segundo este modelo: partida de Paris no início do filme, chegada a Moscovo no fim e, no fio esticado entre as duas cidades, toda a espécie de imagens: as paisagens vistas do comboio, as estações atravessadas de dia e de noite, os assistentes de bordo ao trabalho, os encontros com viajantes e maquinistas, algumas incursões nas cidades atravessadas, os contratempos do percurso, as mudanças de locomotiva e até as mudanças de eixos na fronteira soviética devido a uma bitola diferente na Rússia. Todas estas sequências são entrelaçadas com imagens de arquivo que retraçam a longa história deste comboio mítico. O conjunto, bastante heteróclito, arrasta o espectador para considerações ora históricas, ora sociológicas, sem contudo impedir o filme de progredir nem de manter o rumo da sua narrativa. A viagem de comboio desenha a estrutura do filme, mas o seu objeto real são todas as conexões que o realizador tece entre as personagens encontradas ao longo do percurso e que testemunham ao mesmo tempo o domínio do destino e as contingências históricas que as conduziram até onde estão e de onde não podem escapar. Todas, mesmo quando cantam, exprimem uma profunda melancolia, simbolizada por este comboio outrora mítico, que já não é senão a sombra do que foi. A mesma estrutura é adotada para o filme seguinte, consagrado à travessia do Atlântico a bordo do *Queen Elizabeth 2* (1992), assim como para *Le Piège de Kerguelen* (2000).

O segundo modelo estruturante, sempre estabelecido *a priori*, é um desenvolvimento mais complexo do anterior. A estrutura já não assenta num único fio, mas em vários, esticados já não entre lugares, mas entre homens e mulheres cuidadosamente selecionados. O conjunto forma uma espécie de teia, ou antes de renda, dada a delicadeza dos laços entrançados. Um único filme funciona segundo este modelo, e é um filme maior: *Les Passagers de l'Alsace*. Como é seu hábito, Rombout organizou um casting para selecionar os seus intervenientes. O projeto era estabelecer conexões entre personagens que não se conheciam, relações por vezes anódinas (a cantora de rap passa na rádio da apresentadora, o vinhateiro ajuda a pintora a transportar os seus quadros), por vezes mais fundamentais: as palavras de uns fazem eco às palavras dos outros. Cada um deles fala do que significa para si olhar, escutar, criar, mover-se (quatro conceitos, note-se, que definem o cinema); depois de coisas mais pessoais, da maneira como assumiu as suas escolhas de vida, evitou ser posto sobre carris e da forma como construiu a sua identidade. «A minha identidade, diz a apresentadora de rádio, encontro-a em todas as pessoas que convido para o meu programa. São elas que constroem a minha identidade.» Mais adiante, ela acrescenta: «Mas o essencial é a conexão, é isso que conta.» Estas associações de ideias são sublinhadas visualmente (as linhas paralelas da pista de atletismo condizem

com os carris do caminho de ferro), auditivamente (a cadência da música, sublinhada pelo roçar da vassoura na caixa clara, lembra o som do comboio) ou das duas maneiras ao mesmo tempo (o tiquetaque da bicicleta da apresentadora ouvido a partir do elétrico onde está sentado o oftalmologista). No fim do filme, uma hábil montagem de jogos de olhares, de palavras suspensas e de escutas atentas leva o espectador a imaginar que todos os intervenientes estão a conversar entre si, quando não estão reunidos no mesmo lugar [QR24]. Este efeito Kuleshov sofisticado lembra-nos que estas personagens não têm nada mais em comum do que as conexões criadas pelo próprio Rombout, a renda que ele fez em croché, ponto a ponto, entre elas. Em suma, o objeto do filme é o próprio filme, o seu próprio jogo, o seu sistema, a sua estrutura.

O terceiro modelo estruturante é mais clássico. O filme é construído em torno de um ponto central, um lugar (a plataforma petrolífera de *L'Île noire*, por exemplo), uma personagem (*Sur les traces de Robert van Gulik*) ou ambos em conjunto (*Les Açores de Madredeus*). O filme parte desse ponto central, encontra uma testemunha com a qual desenvolve uma temática, regressa ao centro, parte de novo com outra que prolonga a temática anterior ou desenvolve uma nova, regressa ao centro, etc. A estrutura desenha assim uma estrela em que cada ramo corresponde a um interveniente diferente¹⁵. Em *L'Île noire*, as testemunhas contam as dificuldades ligadas às suas condições de trabalho e os seus efeitos na vida pessoal. As desigualdades sociais aparecem à luz do dia: o representante da companhia ganha bem a vida, a mulher não precisa de trabalhar; em contrapartida, Pat Thomson, a única mulher que trabalha na plataforma, passa as suas três semanas de folga a fazer a lida da casa. Entre as diferentes personagens, o filme regressa ao ponto central que as liga umas às outras: o trabalho de perfuração. Através desta estrutura em estrela que articula constantemente os testemunhos do pessoal e o trabalho na plataforma, o filme não cessa de dizer até que ponto estes homens e esta mulher são prisioneiros da máquina industrial e da sociedade capitalista que gere, controla e impõe o seu domínio sobre cada aspeto da sua vida, incluindo na esfera privada. *Sur les traces de Robert van Gulik* funciona segundo o mesmo modelo, mas é o escritor diplomata musicólogo e sinólogo neerlandês que está no coração da estrela, uma estrutura perfeitamente apropriada à personalidade fragmentada desta personagem.

O quarto modelo estruturante alarga o anterior multiplicando as estrelas, de modo que o filme desenha uma constelação. É o modelo dos três filmes realizados com Rogier van Eck, que têm todos por ponto central o nome de Amsterdam. Além da cidade dos Países Baixos, esse nome é também o de vários outros lugares no mundo. *Amsterdam via Amsterdam* (2004) associa à cidade holandesa duas ilhas com o seu nome, situadas nos antípodas; *Amsterdam Stories USA* (2012) descreve o

15. *Les Açores de Madredeus* teria antes a forma de uma hélice, uma vez que só dois membros do grupo (Teresa e Pedro) tomam a palavra à vez.

longo périplo dos dois realizadores através dos Estados Unidos, passando pelas dezasais cidades, vilas e outros lugares chamados Amsterdam; *Amsterdam Black and White* (em fase de realização) aproxima duas localidades homónimas, uma situada na África do Sul, na província de Mpumalanga, e a outra na província de Drenthe, no nordeste dos Países Baixos. Em todas as Amsterdam, os dois cineastas encontram pessoas que lhes contam a sua história. Cada encontro é um fragmento autónomo, uma pequena narrativa que poderia ser isolada sem perder a sua coerência interna. Cada Amsterdam torna-se o coração de um desenvolvimento em estrela, como no modelo anterior. Ao conectar estes diferentes lugares, ao estabelecer entre eles uma relação que não existe na realidade, o filme desenha uma constelação. Salvo o nome e a origem (descoberta ou fundação por holandeses), estes lugares já não têm hoje qualquer relação uns com os outros, nem política, nem económica, nem sociológica, tal como não há qualquer relação efetiva entre as estrelas que fazem parte das constelações do Centauro ou de Oriente, exceto a sua proximidade vista da Terra. Os cineastas são como os astrónomos da Antiguidade que desenharam uma figura abstrata entre as estrelas. Nos dois primeiros filmes, a constelação é desenhada pelas viagens de navio ou de automóvel, pelas conversas dos dois cineastas e pelas suas reflexões em voz *off* a propósito do seu filme. Em *Amsterdam Black and White*, a viagem em si já não é filmada. Só a montagem se encarrega de traçar os contornos da constelação. As aproximações assim criadas de raiz entre lugares sem qualquer outra relação além do nome desenharam pouco a pouco uma figura abstrata que constitui o sentido profundo do seu filme, aquilo que nele está em jogo e a sua finalidade.

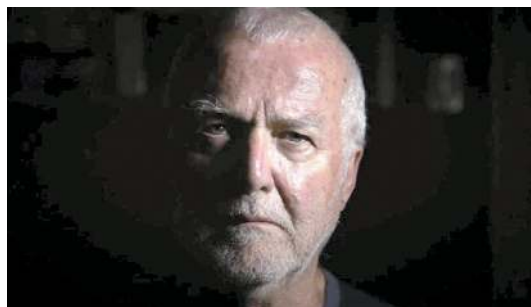
MÉTODOS DE TRABALHO

Grande admirador de Alfred Hitchcock, Rob Rombout, por mais documentarista que seja, trabalha como um cineasta de ficção: concebe o filme na sua cabeça, quer controlar tudo de uma ponta à outra, recebe a rodagem que o obrigaria a modificar os seus planos e delega a montagem na sua montadora habitual, Adriana Moreira (que é também sua mulher). Um filme bem escrito de antemão encurta o trabalho de montagem e evita as hesitações e as delongas, mesmo que as diferentes etapas preparatórias não decorram pela mesma ordem que as de uma ficção. Em primeiro lugar, como vimos, Rombout concebe a estrutura do filme. Depois, se os seus meios financeiros o permitirem, procede ao reconhecimento dos locais, durante o qual tira muitas fotografias e reúne toda a documentação de que precisa. Para *Sur les traces de Robert van Gulik*, um apoio à escrita permitiu-lhe encontrar todas as testemunhas que desejava interrogar e deslocar-se a todos os lugares que queria filmar (Paris, Países Baixos, China, Japão, Estados Unidos). Em seguida, escreve o seu projeto utilizando uma técnica inspirada nos métodos de trabalho dos argumentistas de ficção. Prepara um certo número de páginas, tantas quantos os segmentos previstos para o seu filme; em cada página, inscreve um título, descreve lugares ou planos, desenvolve o seu ponto de vista, precisa as suas escolhas visuais e sonoras e,

por fim, passo a passo, escreve a sinopse; finalmente, insere cada segmento na estrutura do conjunto. Elabora instruções estéticas *a priori* que o seu operador de câmara deverá respeitar. Para *Amsterdam Stories USA*, prevê que todas as entrevistas se façam em interiores, na obscuridade, com uma iluminação lateral que deixa na penumbra metade do rosto do interveniente¹⁶. Planeia igualmente filmar duas testemunhas ao mesmo tempo, posicionadas uma atrás da outra, e focar aquela que toma a palavra.

Com todo o material recolhido, fotografias e textos, o cineasta constitui um volumoso dossiê de produção, hoje indispensável para obter financiamento¹⁷. Por vezes, realiza para os produtores um filme-piloto que explica o projeto, mostra algumas cenas e dá uma ideia da atmosfera geral do filme. O de *Nord Express* convenceu Marilyn Watelet¹⁸ a produzir o filme, e o de *Amsterdam via Amsterdam* permitiu encontrar numerosos patrocinadores. O filme-piloto permite-lhe igualmente experimentar as suas ideias sobre o que escolheu filmar, procurar soluções para os eventuais problemas técnicos que encontrou e, por fim, no início da rodagem, mostrar à equipa quais são exatamente as suas intenções.

Rombout confessa ser «da velha escola»: aprecia o peso do material, as grandes câmaras montadas em tripé, a iluminação, os carris, a dolly. Na rodagem de *Amsterdam Stories USA*, em que o material era reduzido, consegue arranjar no local uma grua ou uma escada de bombeiros sempre que quer realizar um plano em altura. Os travellings são executados sobre carris ou de carro, com a câmara fixada no capô. Por vezes, sequências muito móveis são filmadas com a câmara ao ombro (as sequências a preto e branco de *L'Île noire*, por exemplo, ou as cenas folclóricas de *Les Açores de Madredeus*), para melhor fazer sobressair a fixidez dos outros planos e



1. Russell Banks em *Amsterdam Stories USA / East*. – 2. Helen Brooks e Kevin Hollis em *Amsterdam Stories USA / South*.

16. Na rodagem da primeira entrevista, o seu operador disse-lhe que esta instrução não era exequível e que seria preciso filmar em plena luz. O realizador teve de se zangar para que a filmagem se fizesse como ele a previra. – 17. A título de exemplo, o dossiê de produção do filme *Sur les traces de Robert van Gulik* tem mais de cem páginas. Além da nota de intenções e do orçamento estimado pelos produtores, contém uma descrição pormenorizada dos locais de rodagem, uma apresentação dos dezassete intervenientes previstos, cinquenta e duas fotografias de reconhecimento, trinta e um documentos de arquivo e, por fim, um «guião» de treze páginas (uma descrição de cada sequência pela ordem prevista na montagem). – 18. Produtora belga, fundadora da sociedade de produção Paradise Films, que produziu, nomeadamente, a maior parte dos filmes de Chantal Akerman.

acentuar o contraste. Rombout gosta também de realizar vistas aéreas sem que sejam indispensáveis, pela beleza do plano. O seu orçamento prevê uma rubrica «aluguer de um helicóptero», para filmar o *Queen Elizabeth 2* perdido na imensidão do oceano, um comboio a circular na Alsácia ou a ilha de Amesterdão. Para satisfazer as suas exigências, a equipa técnica pode ser numerosa. Oito pessoas embarcaram no *Queen Elizabeth 2* para a rodagem: além do realizador, o produtor e coargumentista Jean-Philippe Laroche, o diretor de fotografia Louis-Philippe Capelle, uma anotadora-assistente de realização, dois assistentes de câmara, um operador de som e um maquinista-eletricista.

Rombout nada deixa ao acaso. Apesar de tudo, subsiste uma parte de imprevisível, quando não pode fazer o reconhecimento dos locais ou quando demasiado tempo separa esse reconhecimento da rodagem – um plano improvisado poderá sempre ser conservado se for conforme ao espírito do filme. Em geral, a escolha das testemunhas faz-se no local, por uma espécie de «casting». Conversa longamente com aqueles que deseja integrar no seu filme, à parte, sem câmara nem técnicos, a fim de os conhecer melhor, de delimitar o que os preocupa e de ver como as suas palavras poderiam integrar-se no filme. Procedendo assim com cada interveniente, compreende o que, na sua vida, na sua experiência da vida, na sua relação com os outros, na sua visão do mundo, no sentido que dá às coisas, aos factos e aos acontecimentos que orientaram o curso da sua existência, é ao mesmo tempo primordial para ele e adequado às ideias gerais que o filme vai defender. Estabelecida entre ambos a relação de confiança, o cineasta acorda com a testemunha as temáticas que estarão no centro da entrevista e sobre as quais ela poderá tomar posição. As entrevistas são sempre filmadas em interior, para obter a melhor qualidade sonora e, desde os anos 2010, na penumbra: este isolamento tem por efeito criar uma atmosfera calma, serena e acolhedora, que afasta o interveniente das suas preocupações quotidianas e favorece a meditação, o regresso a si próprio e a expressão de um pensamento mais íntimo. Na rodagem de *Transatlantique*, *Queen Elizabeth 2*, algumas entrevistas são conduzidas sem câmara, numa cabina, para obter um som de boa qualidade e porque a ausência da equipa e do material de filmagem favorece uma palavra mais pessoal, por vezes até confidencial. Rombout faz perguntas (cortadas na montagem) que dirigem progressivamente o interveniente para o tema previamente determinado e o encaminham pouco a pouco pela via de uma reflexão mais abstrata, mais profunda, mais universal também. Fino psicólogo, mas também um pouco manipulador, o cineasta leva a sua testemunha a dizer o que ele quer que ela diga, deixando-a crer que é ela que o diz. A testemunha é tratada como um ator que desempenha o seu próprio papel sob a direção rigorosa do cineasta que a encena.

Para Rombout, a palavra prevalece sobre a imagem¹⁹, tanto a dos intervenientes

19. Rombout pondera realizar um «documentário minimalista» que viraria as costas às possibilidades visuais do cinema em proveito da palavra. «Apenas um rosto que fala, diz ele. Cabe ao espectador imaginar aquilo de que fala.» Susana de Sousa Dias realizou o seu filme #8, consagrado à ditadura de Salazar em Portugal, com um dispositivo semelhante, só que aqui os rostos são fotografias antropométricas tiradas pela polícia do regime, sobre as quais se ouve a voz da pessoa que recorda as sevícias sofridas.

como a do comentário que, desde 1999, ele próprio diz num francês graciosamente modulado pelo seu sotaque. Nos ateliers de realização que anima um pouco por todo o mundo, pede aos seus alunos que escrevam um comentário antes de filmar, que o digam com a sua própria voz, com o seu sotaque e os seus defeitos de pronúncia, que o gravem e depois o ouçam no escuro. Constatamos que, nessas condições, a entoação é mais bela e a modulação melhor.

Na montagem, Rombout coloca em primeiro lugar a voz e, depois, as imagens que mostram o interveniente ocupado em diversas tarefas. Por vezes, a voz ouve-se antes de aparecer a pessoa que fala. Em certas sequências, a personagem posa de frente para a câmara, silenciosa. Ouve-se a sua voz em *off*, mas os seus lábios não se mexem. Em seguida, a voz torna-se síncrona. No início de *Sur les traces de Robert van Gulik*, a prioridade dada à palavra é flagrante: a voz do escritor Arthur Japin ouve-se sobre um ecrã negro e o seu rosto só aparece num segundo momento.

Rombout dá também muita importância aos efeitos sonoros. Sons gravados separadamente, no exterior ou em estúdio, são pós-sincronizados. A maior parte acentua o realismo da cena (sons de ambiente, passos de uma personagem mesmo que esteja distante, canto de pássaros, latidos, etc.) ou anuncia a sequência seguinte (o apito de um comboio que só se verá no plano seguinte). Mas Rombout, a quem não falta humor, gosta também de injetar sons inesperados. Em *Les Passagers de l'Alsace*, a câmara filma com uma macro-objetiva [QR25] alguns pormenores minúsculos da grande maqueta na qual circula um pequeno comboio elétrico, por exemplo um pescador à beira de um rio. Rombout acrescenta o som da água a correr. Ouve-se um homem a assobiar no momento em que se veem mulheres em fato de banho. Uma voz distante grita «motor!» antes de um plano que mostra um cineasta de câmara ao ombro.

Em *Amsterdam via Amsterdam*, os realizadores filmam um quadro do século XVII que representa, de forma muito fantasiosa, a ilha de Amesterdão



1 e 2. *Les Passagers de l'Alsace*. – 3. *Amsterdam via Amsterdam*.

na época em que os holandeses ali tinham instalado um entreposto e fornos para extrair a gordura das baleias. Sobre os pormenores do quadro, ouve-se o ruído das ondas, do vento, da madeira a arder e até o canto das baleias. Perto do fim de *Le Piège de Kerguelen*, quando Rombout troça gentilmente da jovem etóloga que procura desesperadamente gatos selvagens para observar, ouvem-se de vez em quando os grunhidos roucos de elefantes-marinheiros. Estes ruídos não são incongruentes, é possível que um desses animais, numerosos na ilha, se encontre nas proximidades, mas, acrescentados em pós-sincronização, têm também uma função de diversão e de ironia em relação a uma missão científica que parece bem fútil ao cineasta.

A MISE EN SCÈNE DO REAL

Ao contrário do que crê a maioria dos espectadores, a mise en scène é uma prática corrente do cinema documental, embora muitos cineastas não ousem reconhecê-lo e prefiram falar de «mise en situation» (Laurent Chevalier), de «mise en place» (Raymond Depardon) ou de «mise en condition» (Marcel Ophuls)²⁰. Rombout não tem esse problema de vocabulário. Assume as suas escolhas e chega mesmo a torná-las visíveis. Pede a pessoas reais que tomem lugar em locais reais, cuidadosamente escolhidos por ele, e que falem, ajam ou se desloquem de uma determinada maneira diante da câmara. Fâ-las subir para caixotes para as filmar em contrapicado (*Entre deux tours*), fâ-las caminhar diante da câmara que as filma de costas ou escolhe um fundo apropriado para jogar com a profundidade de campo. Em *L'Île noire*, coloca Pat Thomson à entrada da sala de bilhar onde dois homens estão a jogar. Pat fala das dificuldades de viver e de trabalhar num meio dominado pelos homens, onde os raros lares estão reservados e onde ela não tem voz nem vez. Não joga bilhar, pensa que é um desporto masculino. A mise en scène não a contradiz.

A montagem dos planos faz aparecer a mise en scène dos elementos que os compõem, que não seriam perceptíveis sem ela. Em *Nord Express*, em Berlim, Rombout encontra Ben Wargin, um pintor filósofo apaixonado pelos comboios e pela natureza. O homem vive num grande prédio de apartamentos construído encostado à via-férrea que atravessa Berlim de lado a lado. Rombout filma Ben a atravessar a rua em frente do prédio no momento exato em que um comboio passa na ponte, depois Ben sentado junto da janela pela qual se vê o comboio passar, depois o prédio à beira da via visto do comboio. Três planos, três pontos de vista, três comboios diferentes a passar em três momentos diferentes e que provavelmente não iam todos para Moscovo. O espectador atento à montagem sabe que o filme não faz batota e toma consciência dos efeitos de mise en scène que transformam a realidade em filme.

20. Expressões citadas por Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 4.^a edição, 2011, p. 184-185.

A mise en scène da testemunha não é apenas o sinal (ou a assinatura) da intervenção do cineasta sobre a realidade. Tem uma nítida função simbólica que contribui para o sentido geral do filme. Em *Amsterdam Stories USA*, Rombout e Van Eck pedem à jovem Chesney que caminhe num campo coberto de neve, onde nenhum caminho a pode conduzir a parte alguma, ela que sonha ir ao Dubai ver a torre mais alta do mundo e que se sente encerrada na sua pequena cidade [QR37]. Em Amsterdam, no Montana, depois de terem ouvido o pastor Jack falar da predestinação, os realizadores pedem a Carly, ao volante do seu velho carro dos anos 1930, que ande às voltas em torno de um moinho de madeira que recorda vagamente a origem neerlandesa do lugar. Imagem simbólica de uma vida reclusa e monótona numa terreola pacata que nenhum acontecimento vem perturbar e cujo horizonte é desesperadamente plano. O discurso visual destas mises en scène é diferente do dos intervenientes, pois o ponto de vista dos cineastas nem sempre concorda com o que dizem as suas testemunhas. Elas criam uma tensão semântica no seio da temática geral do destino e da liberdade. No momento de deixar a sua testemunha, os cineastas realizam aquilo a que chamam um *good-bye shot*, sempre encenado da mesma maneira: o interveniente, filmado em grande plano, olha no eixo da câmara fixada à traseira do carro. À medida que este se afasta, a curtíssima profundidade de campo afoga a imagem numa desfocagem ótica, uma forma de dizer adeus à testemunha que lentamente se apaga [QR30].

Certas mises en scène muito sofisticadas exigem uma longa preparação. Em *Les Passagers de l'Alsace*, Rombout explora as possibilidades discursivas do plano-sequência e



1, 2, 3. Nord Express. – 4 e 5. Amsterdam Stories USA / East.

da profundidade de campo. O oftalmologista está sentado no elétrico, junto de uma janela. Em segundo plano, vê-se através do vidro outra personagem do filme, uma locutora de rádio, passar de bicicleta na ciclovia que ladeia a via do elétrico,



afastar-se dela por um breve instante e depois voltar à altura do homem que, sem que o espectador se tenha apercebido, mudou de lugar. Uma tal aproximação visual e auditiva (ouve-se o tilintar da bicicleta quando a câmara está dentro do elétrico) de dois protagonistas que não se conhecem e nunca se encontraram é de novo simbólica de uma das temáticas centrais do filme: a conexão.

Conectar as pessoas pela mise en scène ou pela montagem é um dos desafios fundamentais do cinema de Rob Rombout, cujos filmes fazem nascer entre os intervenientes relações que não existem na realidade, mas que fazem refletir o espectador. Em *Amsterdam Black and White*, os realizadores jogam com os raccords, verdadeiros ou falsos. Filmam um tenista que bate a bola na África do Sul e outro que a devolve nos Países Baixos. Um empregado negro traz uma pizza, mas no plano seguinte o espectador percebe que o restaurante é na Holanda.

As mises en scène de Rombout não têm todas uma função simbólica. Algumas respondem a objetivos estritamente formais. Para o seu filme sobre o grupo português Madredeus, Rombout leva todos os músicos aos Açores, fá-los caminhar em fila na crista, em contraluz (como Orson Welles no início de *Otelo*), fá-los tocar sentados, desconfortavelmente, em cadeiras espetadas na poeira de uma encosta nua da ilha vulcânica [QR16] ou faz alguns deles posar de pé em cima de um

murete [QR17], a olhar o oceano, enquanto Teresa, entre os dois guitarristas, canta de frente para a câmara. Uma tal teatralidade dos corpos no espaço do enquadramento compõe formas visuais, associa linhas e cores. A mise en scène torna-se mise en image. O cineasta faz-se pintor.

UM CINEMA PLÁSTICO

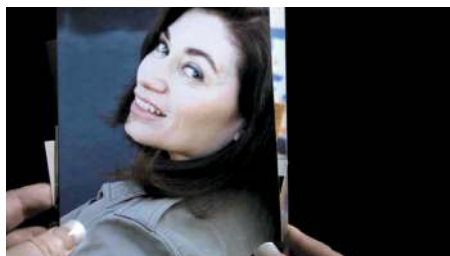
Quando deixa os Países Baixos em 1975, Rombout leva consigo aquilo de que ninguém se consegue desfazer: uma cultura, sempre moldada pelo lugar onde se vive e pela mentalidade daqueles com quem se conviveu. Do seu país natal, conserva a atração pelo mar, pelas ilhas, pelos braços de água e pelos canais, pelas velas batidas pelos ventos, pelos céus húmidos onde o sol e as nuvens se entregam a justas flamejantes. Numa palavra: a paisagem. Na sua memória fixaram-se as obras dos grandes pintores holandeses do século XVII, os Van Goyen, Ruysdael, Hobbema, van Diest, cujas paisagens de horizontes rebaixados cedem todo o espaço da tela aos grandes céus nublados.



1. Meindert Hobbema, *A Alameda de Middelharnis*, 1689, Londres, National Gallery. 2. *Amsterdam via Amsterdam*.

É à maneira deles que Rombout trabalha quando se encontra perante uma paisagem natural grandiosa: não a capta, compõe-na como um quadro, alarga o horizonte com uma objetiva grande-angular, concede às nuvens a maior parte do enquadramento, modula as sombras e as luzes.

Em vários filmes, integra imagens fotográficas, muitas vezes antigas, que as suas mãos fazem deslizar sob a objetiva. Em geral, são fotografias de família do interveniente, mas utiliza também fotografias de acontecimentos passados (o *Bloody Sunday* de Selma em *Amsterdam Stories USA / South*), postais, revistas ilustradas (*Sur les traces de Robert van Gulik*). Realiza também retratos encenados como fotografias, de frente para a câmara. Retratos de grupo (a equipa de trabalhadores encarregada de mudar os eixos do *Nord Express* em Brest; a tripulação do *Marion Dufresne*; todos os cientistas em missão na ilha de Amesterdão); retratos de família (a família Harvey em *Queen Mary 2, la reine des mers*); retratos dos intervenientes filmados numa semiobscuridade (*Amsterdam Stories USA*). Alguns planos rompem com as regras clássicas do retrato fotográfico: os modelos são filmados em



Da esquerda para a direita e de cima para baixo. 1 e 2. *Amsterdam Stories USA / South*. – 3. *Amsterdam Stories USA / Midwest*. – 4. *Amsterdam Stories USA / West*. 5. *Queen Mary 2*. – 6 e 7. *Amsterdam via Amsterdam*. – 8. *Amsterdam Stories USA / East*.

contrapicado e desenquadrados, de modo que o seu rosto é deslocado para um canto, deixando aparecer um edifício ou outra coisa em segundo plano. O artifício da pose, contrário à norma que preconiza deixar espaço no eixo do olhar, sublinha e assina a mise en scène.

O cineasta Rob Rombout é também um fotógrafo de talento. Como Kubrick antes dele, a fotografia ensinou-o a enquadrar, a estruturar, a recortar uma imagem na realidade ao mesmo tempo que a compõe. Em pintura, a moldura determina

materialmente o espaço da composição. O pintor preenche-o com traços e cores, até obter uma imagem, figurativa ou não. Em fotografia e em cinema, o enquadramento é um dado constitutivo da câmara, isto é, de um instrumento ótico que recorta uma porção da realidade²¹. O enquadramento recorta uma parte do real e rejeita para fora de campo o que não lhe convém. Gesto infinitamente complexo e paradoxal, visto que, ao recortar, compõe. Enquadrar é efetuar uma dupla operação simultânea de extração e de construção, é extrair uma imagem do continuum da realidade e, ao mesmo tempo, estruturá-la. Além do enquadramento, a câmara produz a perspectiva. O operador pode negá-la (filmando uma parede, por exemplo) ou, pelo contrário, explorar os seus efeitos. Da relação entre o enquadramento e a perspectiva depende tudo o resto: centralidade, simetria, ortogonalidade, equilíbrio, geometria. Tudo o que Rombout procura. Na sua obra, cada plano é minuciosamente enquadrado, ao mesmo tempo recortado e construído pelo ponto de vista do cineasta, que orienta a sua câmara para que ela produza uma imagem que responda às suas escolhas estéticas fundamentais: alinhar uma perspectiva no eixo, construir uma simetria entre os elementos, equilibrar a composição, medir proporções, destacar as linhas estruturantes (de preferência retas), velar pela sua ortogonalidade, por exemplo dispondo-as paralela ou perpendicularmente aos bordos do enquadramento, centrar uma personagem ou um objeto (eventualmente sobre-enquadrando-o através de uma janela ou de uma porta), desenhar figuras geométricas (círculos, triângulos, quadrados, retângulos). Toda a arte cinematográfica de Rombout está inscrita nestas escolhas, que convergem para um único fim: criar uma harmonia. Rombout é um artista clássico, no sentido que a história da arte deu a esta palavra.

Em arquitetura como em pintura, a arte clássica é uma arte da linha reta, do equilíbrio, da justa proporção, da geometria e da simetria. Antes de ser uma forma artística, a simetria é uma constante da natureza, um princípio orgânico próprio dos seres vivos. Ela ordena o rosto humano e a disposição dos membros, dos dedos das mãos e dos pés. Ela estrutura a folha da árvore e as asas da borboleta. É o princípio formal da matéria e da física das partículas. Mas é preciso saber reconhecê-la. Questão de ponto de vista: a cabeça da vaca só é simétrica quando a olhamos nos olhos. Inspirados pela simetria natural, os artistas, os arquitetos, os decoradores de interiores e os designers recorrem a ela para desenhar não só a fachada do Pártenon ou do palácio de Versalhes, mas também os paquetes, os comboios ou os automóveis. Rombout gosta da simetria, quer a descubra na realidade, quer a construa de raiz. Por um lado, o seu enquadramento revela a simetria das coisas existentes (a arquitetura do *Queen Elizabeth 2* [QR9], a cabina do condutor de um elétrico, as duas partes de uma ponte levadiça que se ergue sobre um canal de Amesterdão). Em *Entre deux tours*, graças aos efeitos especiais do vídeo, sobrepõe os olhos de

21. Que essa realidade tenha sido encenada ou não é aqui secundário. A realidade, no seu próprio princípio, nunca é enquadrada, mesmo aquela, cuidadosamente preparada, que se filma num plateau de estúdio e que o enquadramento tem por função separar de tudo o que não entrará na imagem (o equipamento, os técnicos, a iluminação, em suma, tudo aquilo a que se chama precisamente o fora de quadro).



1. Transatlantique, Queen Elizabeth 2. – 2. L'Île noire. – 3. Amsterdam Stories USA / East. – 4. Amsterdam Stories USA / Midwest. – 5. Les Açores de Madredeus.

uma mulher e o bico de uma águia, fazendo sobressair a simetria natural dos seres vivos. Descobre-a também onde o olhar do esteta talvez não pensasse em ir procurá-la, na estrutura de uma plataforma petrolífera, por exemplo. Basta olhar bem e adotar o ponto de vista adequado. Rombout cria também simetrias que não existem na realidade, quando coloca corpos ou objetos no espaço do enquadramento, de um lado e do outro de um eixo central. Os efeitos vídeo de *Entre deux tours* permitem-lhe integrar no mesmo enquadramento as duas torres, apesar de distantes uma da outra algumas dezenas de quilómetros [QR2]. Nos filmes realizados com Rogier van Eck, os cineastas encenam-se no seu próprio filme para nele inscrever a dualidade da sua função, tomando lugar simetricamente nos bordos do enquadramento. Construir uma simetria pode também fazer-se filmando à distância uma torre, um farol, um silo de cereais ou a chaminé de um paquete e centrando o edifício na imagem. Captar o céu de um lado e do outro produz uma espécie de simetria em negativo que só existe na imagem [QR15].

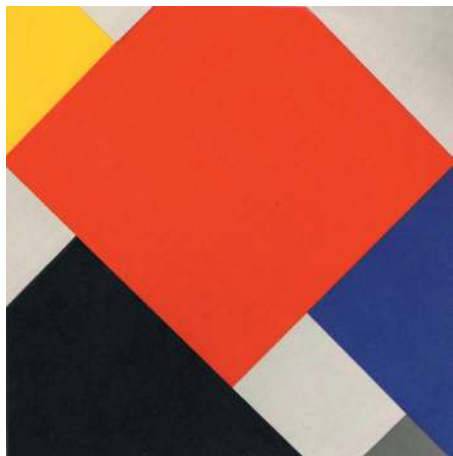
Artista clássico, Rombout gosta da linha reta, a começar pela mais corrente: o horizonte, no oceano em particular, que corta o enquadramento e pode ser desdobrado por linhas paralelas, como as da amurada do navio. Em *Canton, la Chinoise*, um travelling lateral filmado de um carro num viaduto mostra durante um minuto a linha amarela contínua do guarda-corpos. Tudo é pretexto para traçar linhas: os cabos de um teleférico, os fios do elétrico, as gruas, os caris, as marcas rodoviárias, os estores, etc. Todos estes motivos se entrecruzam e desenhavam formas geométricas. As janelas das



À esquerda. 1. *Transatlantique, Queen Elizabeth 2*. – 2. *Sur les traces de Robert van Gulik*. – 3. *Amsterdam Stories USA / Midwest*.
À direita. 1. *Amsterdam Stories USA / South*. – 2. *L'île noire*. – 3. *Transatlantique, Queen Elizabeth 2*.

casas, dos comboios, dos elétricos e dos navios, os painéis de comando com os seus instrumentos de controlo, os mostradores e os botões de pressão filmados em muito grande plano tornam-se outros tantos quadriláteros cuja ortogonalidade se harmoniza com o enquadramento. E as vigias através das quais filma o mar, os óculos das portas que dão para o convés dos navios, cuja forma – e o nome – lembra o olho da câmara, o volante de um instrumento de navegação, uma medalha, uma bola de vidro, um tambor, a pista de um heliporto, o interior de um tubo pronto a enterrar-se no fundo marinho ou uma ponte semicircular que se reflete na água do rio, tudo se torna círculo sob o olhar atento do cineasta.

A estética de Rombout não deixa, porém, de ser moderna, e não é um paradoxo afirmar que é possível ser-se clássico e moderno ao mesmo tempo. A sua modernidade aproxima-o de certos artistas e grupos de vanguarda que, nos anos 1920, reataram os laços com a linha reta e a geometria. O mais importante, o seu compatriota Piet Mondrian, que, com os membros do grupo *De Stijl*, teoriza a abstração geométrica que designa pelo nome de neoplasticismo, reduz a pintura a um



1. Theo van Doesburg, *Contracomposição n.º V*, 1924, Amsterdão, Stedelijk Museum. — 2. *Les Passagers de l'Alsace*.

número muito pequeno de elementos: a linha reta horizontal ou vertical, as cores primárias puras e o equilíbrio das proporções, o que faz dele o herdeiro do classicismo. Theo van Doesburg, membro do grupo De Stijl, inventa a contracomposição, desenhando figuras oblíquas que entram em conflito com o enquadramento. A austeridade calvinista desta escola marcou Rombout, que opera por subtração do supérfluo e redução da realidade aos seus elementos estruturantes (linhas, formas e cores), sem, contudo, chegar ao ponto da abstração. Os seus planos ascéticos representam sempre objetos concretos. As linhas brancas que separam as faixas de uma pista de atletismo não conseguem fazer esquecer a sua função primeira, e o plano seguinte mostra justamente uma jovem atleta a correr.

Se a realidade prevalece sempre, Rombout não deixa de se preocupar em fazer obra. Através de diversas estratégias, confere uma mais-valia artística a cada plano que roda. A mais simples: captar a imagem que a realidade dá de si própria, quando se reflete num vidro que a

torna confusa (numerosos exemplos em *Les Passagers de l'Alsace*, *Canton*, *la Chinoise* ou *Sur les traces de Robert van Gulik*), quando dois espelhos dispostos frente a frente impedem o espectador de distinguir o real do seu reflexo (*Amsterdam Stories USA / South*) ou ainda quando, em Chicago, Rombout e Van Eck se miram no feijão gigante de Anish Kapoor. «Estamos dentro de uma imagem, diz Rogier, a América tal como gosta de se representar» (*Amsterdam Stories USA / Midwest*). A sombra projetada é outra imagem que basta captar e que o cineasta isola, separando-a do seu referente, escolha estritamente pictórica e desprovida de qualquer preocupação expressionista, lembrando-se Rombout, talvez, de que a sombra projetada, segundo Plínio, o Velho, estaria na origem (mítica) da pintura²² [QR19]. Outra forma elementar de reforçar a picturalidade das suas imagens: reduzir a paleta a algumas cores e saturá-las, seja com filtros no momento da rotação, seja na correção de cor. O vermelho vivo de um camião ou de uma chaminé de paquete

22. A literatura sobre a sombra é abundante, incluindo como motivo caro ao cinema (expressionista ou não). Ver em particular, sobre o tema, Dominique Païni, *L'Attrait de l'ombre*, Crisnée, Yellow Now, «Côté cinéma/essais», 2007.



Da esquerda para a direita e de cima para baixo. 1. *Amsterdam Stories USA / South*. – 2. *Amsterdam Stories USA / Midwest*. – 3. *Transatlantique, Queen Elizabeth 2*. – 4. *Amsterdam Stories USA / West*. – 5. *Amsterdam Stories USA / East*. – 6. *Queen Mary 2, la reine des mers*. – 7. *Le Piège de Kerguelen*. – 8. *Les Açores de Madre Deus*. – 9. *Le Piège de Kerguelen*. – 10. *Sur les traces de Robert van Gulik*.



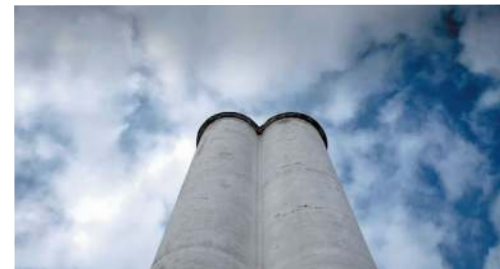
Sur les traces de Robert van Gulik.

destaca-se sobre o azul do céu ou do oceano, o amarelo de um anoraque sobre a parede azul de um contentor, o verde invade uma cratera dos Açores, o laranja um céu crepuscular no oceano Índico, o violeta um local japonês. Em *Sur les traces de Robert van Gulik* intervém pela primeira vez uma técnica digital original: o morphing. O rosto de um interveniente que fala da sua relação com o escritor transforma-se progressivamente e torna-se o de Van Gulik fotografado a preto e branco. Outro rosto metamorfoseia-se no do juiz Ti, tal como o escritor o desenhara para ilustrar os seus romances.

Rombout adota frequentemente pontos de vista inabituais, em rutura com o de uma câmara dita «antropomórfica» que filma no eixo horizontal, à altura dos olhos. Gosta dos planos em picado acentuado a partir de um ponto elevado (do alto de uma grua, por exemplo) ou em contrapicado sobre edifícios, caixas de escadas, pontes metálicas, fios de elétrico ou as torres de perfuração da plataforma petrolífera. Gosta em particular do ângulo de visão vertical, para cima quando filma os arranha-céus de Nova Iorque (*Amsterdam Stories USA / East*) ou para baixo quando filma o grande salão do *Queen Mary 2* (*Queen Mary 2, la reine des mers*, 2004), planos literalmente vertiginosos que perturbam a visão tradicional.

Os seus enquadramentos lembram os dos fotógrafos da Nova Visão que, nos anos 1920, na Alemanha e na URSS, lançaram um olhar novo sobre as realidades industriais. Pensamos nas estruturas metálicas de Germaine Krull, nas simetrias de Albert Renger-Patzsch, nos picados e contrapicados de Alexander Rodchenko, nas contracomposições de László Moholy-Nagy, todos fotógrafos apaixonados pelas novas formas que a modernidade permitia captar. O cinema de Rombout lembra também o dos cineastas que, ainda nos anos 1920, filmavam o mundo de outra

maneira, fazendo o elogio da máquina e da velocidade, os dois pilares da modernidade técnica. Em *Jeux des reflets et de la vitesse* (1925), Henri Chomette coloca a câmara à frente de uma composição do metro de Paris (como Rombout em *Sur les traces de Robert van Gulik*). Em *De Brug* (1928), Joris Ivens escala a imensa estrutura metálica de uma ponte de caminho de ferro que se eleva a grande altura para deixar entrar um navio no porto de Roterdão. O seu filme compõe uma sinfonia visual de formas geométricas, de carris, de cabos e de vigas rebitadas, de sombras e de luzes, de água e de vapor, de planos em picado do alto da ponte, de grandes planos das rodas, das bielas, das guias, das cames, dos batentes e dos painéis de comando do gigantesco elevador, cujos movimentos são de uma precisão de relojoaria. Tudo isto se reencontra nos primeiros filmes de Rombout, *L'Île noire* e *Nord Express* em particular, onde se diverte a citar *O Homem da Câmara de Filmar* de Dziga Vertov (1929), filmando por baixo do comboio que vem na sua direção [QR4]. A piscadela de olho ao teórico do cine-olho pode parecer paradoxal num cineasta que não partilha em nada a sua ideologia comunista radical e que se reclama antes de Flaherty. No entanto, muitos planos característicos da sua estética têm o seu equivalente em *O Homem da Câmara de Filmar*, quanto mais não seja pelo número de comboios, elétricos, automóveis e outros veículos, mas também porque o cineasta soviético multiplica os planos simétricos, os grandes planos de rostos, de objetos e de máquinas, os picados e os contrapicados sobre a cidade, as chaminés de fábrica e as estruturas metálicas. Enquanto manifesto da prática cinematográfica construtivista do seu autor, *O Homem da Câmara de Filmar* é uma lição de cinema que abre um



1. *Amsterdam Stories USA / East*. – 2. *Queen Mary 2, la reine des mers*. – 3. *Sur les traces de Robert van Gulik*. – 4. *Amsterdam Stories USA / West*. – 5. *L'Île noire*.



À esquerda. Dziga Vertov, *O Homem da Câmara de Filmar*, 1929. – À direita. 1. *Nord Express*. – 2 e 3. *L'Île noire*. – 4. *Transatlantique*, *Queen Elizabeth 2*. – 5. *Queen Mary 2, la reine des mers*.

imenso campo de trabalho a todos os cineastas do documentário, propondo-lhes filmar o que o olho humano não vê, adotando pontos de vista inéditos sobre o real, sobre o quotidiano das grandes cidades, sobre o mundo do trabalho e o dos lazeres. Outros cineastas prosseguiram a empresa, como Jean Mitry em *Pacific 231* (1949), uma curta-metragem experimental na qual a câmara filma nomeadamente à altura das rodas da potente locomotiva a vapor.

Artista clássico que revisita as vanguardas históricas, Rombout inscreve a sua prática cinematográfica na história das formas visuais. Deverá concluir-se daí que ele não inova? Que o seu cinema permanece preso a uma escrita que data de quase um século? Não, evidentemente, porque, apesar desta proximidade formal, o seu projeto continua a ser radicalmente diferente do dos cineastas e dos fotógrafos que citei. Aqueles eram apaixonados por uma modernidade técnica e industrial que lhes permitia romper com o academismo burguês, quer se tratasse do pictorialismo, em fotografia, quer do filme de arte, em cinema. As suas imagens eram uma ode ao progresso, às proezas técnicas, à potência da máquina e à velocidade, que, segundo eles, só podiam contribuir para melhorar a sociedade no seu conjunto. As vanguardas históricas eram, além disso, fortemente politizadas (Moholy-Nagy, Rodchenko, Ivens e Vertov eram comunistas). As suas inovações formais e a sua rutura radical com a arte antiga (até à tábua rasa) tinham um valor revolucionário: fotografar ou filmar novas estruturas visuais permitia que se tomasse consciência de que novas estruturas sociais e políticas eram possíveis. Razão pela qual as suas obras nunca tratavam da pessoa, mas sempre da coletividade e dos indivíduos que a compõem. O cinema de Rombout não é de modo algum animado pelas mesmas ideias. Desde as primeiras reportagens para o Canal Emploi até aos projetos ainda em curso, cada filme aborda homens e mulheres, todos de uma absoluta singularidade, cujos relatos contam alguns fragmentos da sua vida (do seu destino), feliz ou infeliz. A única dimensão política deste cinema é deixada à interpretação do espectador, que mede a parte de liberdade de que cada personagem pôde beneficiar e a parte de determinismo económico, social ou racial que a fez sofrer. As massas às quais se dirigem os ideólogos dos anos 1920 estão ausentes do cinema de Rombout.

Isso não significa, porém, que a escrita dos seus filmes seja uma pura fantasia de artista desprovida de qualquer significação. Pelo contrário, a sua arte do enquadramento, as longas perspetivas axiais, as simetrias medidas ao milímetro, os picados vertiginosos, as repetições de formas circulares ou quadrangulares, toda esta panóplia de formas pode ser entendida como tudo o que «enquadra» uma vida, a constrange, a mete numa caixa, a encerra (*Queen Mary 2, la reine des mers* como quintessência desta linguagem). Inversamente, os planos de câmara ao ombro, os movimentos de câmara desordenados, os des-enquadramentos, os horizontes na vertical, as mises en scène desenhadas, os sons incongruentes, o tom irónico de certos comentários e o humor de Rombout sacodem o enquadramento, abrem as janelas, respiram o ar do mar alto e cantam a liberdade do artista que faz pouco caso dos constrangimentos e das conveniências.

A ENCOMENDA

Existe, contudo, uma categoria de documentários que encerra o cineasta: o filme de encomenda. Ao longo da sua carreira, Rob Rombout foi levado a realizar alguns, como muitos dos seus pares que trabalharam na Bélgica. Nesse país sem indústria cinematográfica e desprovido de qualquer infraestrutura durante mais de meio século, a encomenda foi durante muito tempo a única possibilidade de fazer filmes para inúmeros cineastas talentosos, e não dos menos importantes: Henri Storck (cognominado o «pai do cinema belga»), Charles Dekeukeleire, Edmond Bernhard, André Cauvin, Paul Meyer foram obrigados a sujeitar-se a ela. Para os dois primeiros, estabelecidos por conta própria, fazer cinema não era apenas uma escolha artística, era uma questão de sobrevivência. Tinham de filmar para alimentar a sua família. Outros correram o risco de desviar a encomenda inicial para realizar um filme que respondesse às suas preocupações pessoais. Edmond Bernhard fê-lo com finura, mas realizou muito poucos filmes. Paul Meyer pagou toda a vida o facto de ter transformado uma curta-metragem documental numa longa-metragem semificcional. A maior parte dos clientes eram empresas que pediam um filme sobre os seus produtos, ou então ministérios, em particular o da instrução pública, que mandava realizar filmes educativos destinados às escolas. Depois veio a televisão, que contratou numerosos documentaristas e lhes permitiu trabalhar com relativa liberdade, mas num quadro institucional que, hoje como ontem, sujeita o cineasta a um programa, a um conteúdo, a uma duração determinada pelo canal. Num tal sistema, o cineasta não tem o *final cut*. Tem de aceitar que o cliente suprima certas sequências, encurte o seu filme, intervenha na montagem ou na música, etc. Tudo isto explica por que razão muitos filmes de encomenda foram atirados para o caixote do lixo da história do cinema. Esquecendo que toda a arte antiga, de Giotto a Rubens, passando pelos grandes mestres do Renascimento, foi produzida graças às encomendas da Igreja e dos príncipes, críticos de cinema cegos por uma certa «política dos autores» desprezaram esta abundante produção, indigna, segundo eles, da arte do cinema. Não estavam totalmente errados: os filmes de encomenda não são obras-primas desconhecidas que fosse preciso reabilitar para as fazer entrar no panteão da sétima arte. Mas a história do cinema não pode ser reduzida à das obras-primas. Deve também ter em conta as razões que levam empresas a encomendar um filme e aquelas pelas quais certos cineastas aceitam submeter-se às suas exigências. Esta relação de forças, com os seus antecedentes e as suas consequências, faz também parte da história.

Se Storck e Dekeukeleire faziam os seus filmes para ganharem a vida, Rombout aceita as encomendas por outras razões: «Os filmes de encomenda têm duas vantagens. A primeira é que me tiram todo o sentimento de culpa: sei para que é que vão servir. A segunda é que permitem fazer experiências, constituem uma espécie de terreno de jogo, porque quem encomenda não percebe nada do assunto, não se dá conta do que eu estou a fazer.» Rombout realizou filmes comerciais, filmes educativos e emissões de televisão. Assume alguns deles e excluiu outros da sua filmografia.

Em 1982, acabado de sair de uma escola de cinema²³, é contratado pelo Canal Emploi, uma televisão sindical associada a um centro de formação situado em Liège. Esta televisão comunitária tinha sido criada em 1978 num contexto económico e social preciso: o declínio progressivo da velha indústria siderúrgica, cujas sucessivas reestruturações lançam milhares de operários no desemprego. A fábrica era o lugar de comunicação ideal entre os sindicatos e os seus filiados; uma vez perdido o emprego, os operários perdem o contacto com a organização, deixam de tomar parte nas ações, isolam-se e acabam por renunciar à luta. Nessa época, a Bélgica é o primeiro país da Europa a ter instalado uma rede muito densa de televisão por cabo. A jovem televisão de Liège tem acesso a essa rede, o que lhe permite difundir os seus programas diretamente no domicílio dos desempregados. Ao lado dos técnicos de audiovisual, os primeiros animadores do Canal Emploi são, na sua maioria, sociólogos que não têm qualquer formação específica em cinema.

Um deles, Jean-Claude Riga, toma a iniciativa de organizar formações com cineastas e pedagogos. Jean-Louis Comolli, Geneviève Jacquinot, Jean Frappat e Johan van der Keuken deslocam-se a Liège para animar ateliers. Rombout, um dos últimos realizadores contratados, compreende, no contacto com eles, como emancipar-se da rotina televisiva e realizar os filmes que lhe interessam. A direção permite-lhe escolher os seus temas e tratá-los como bem entender, desde que permaneçam no espírito sindical do Canal Emploi²⁴. *Pas de cadeau pour Noël* (1986) faz o retrato de um ruandês, Noël N'Tunda, que vive na Bélgica há quase trinta anos. O homem, desocupado e insone, erra, de noite, de café em café. Desde que perdeu o emprego, sobrevive de forma modesta graças à assistência social. Provavelmente mitómano, afirma ter fugido aos massacres de tutsis perpetrados antes da



Pas de cadeau pour Noël.

23. O RITCS – Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound, equivalente neerlandófono do INSAS – Institut national supérieur des arts du spectacle, Bruxelas). – 24. Para mais informações sobre o Canal Emploi, permito-me remeter para a minha contribuição para a obra dirigida por Nancy Delhalle, Jacques Dubois e Jean-Marie Klinkenberg, *Le Tournant des années 1970. Liège en effervescence*, Bruxelas, Les Impressions nouvelles, 2010, capítulo 5: «Télévisions locales et communautaires», p. 105-111.

independência do Ruanda e pertencer à família do antigo Mwami. Rombout acompanha as suas deambulações noturnas sem o dirigir, partilha a sua solidão, vai ao encontro dos seus amigos africanos, assiste à entrevista com o assistente social que se ocupa dele, deixa-o contar a sua história e os seus dissabores sem procurar apurar a verdade. Este filme infinitamente comovente, que caminha com Noël como um companheiro de noites, que lhe presta atenção, que ouve o seu desencanto e o escuta sem o julgar, desagradou à direção do Canal Emploi: conteúdo demasiado afastado dos problemas sindicais, ausência de explicação das causas do desemprego, falta de investigação para se conhecer a verdade. O cineasta abusara da liberdade que lhe tinha sido dada e saíra do quadro [QR47].

Queen Mary 2, la reine des mers (2004) constitui um caso de estudo para compreender os problemas que um cineasta pode encontrar com um filme de encomenda. Quando é tomada a decisão de construir um novo transatlântico, que deverá ser o maior do mundo, Rob Rombout pensa fazer um filme sobre a sua construção. Tem de renunciar ao seu projeto, porque o armador já vendeu os direitos do tema a uma produtora francesa, que celebrou acordos com a Arte, a France 3 e o canal americano Discovery e contratou uma equipa de técnicos. Após quatro meses e seiscentas horas de rushes, a produtora dá-se conta de que talvez fosse interessante ter um realizador. Procura então alguém que já tivesse rodado um filme sobre paquetes e contacta Rombout. Acontece que um outro realizador trabalha também sobre o mesmo tema para a France 3. A produtora quer que trabalhem em equipa. Rombout propõe então fazer dois filmes: um primeiro sobre o estaleiro visto de baixo, sobre o trabalho e os aspetos sociais, e um segundo sobre o estaleiro visto de cima, sobre a conceção do navio, o trabalho do arquiteto e do decorador, bem como sobre a primeira viagem. A ideia é aceite e Rombout encarrega-se do segundo filme, destinado à Arte para o seu programa Thema. Mas o responsável da Arte não aprecia o filme e di-lo com toda a clareza. Finalmente, após muitas cedências, a Arte aceita-o na condição de Rombout respeitar «a regra dos seis minutos», regra de que nunca tinha ouvido falar. Esta prescrição tipicamente televisiva consiste em bombardear o telespectador, durante os seis primeiros minutos do filme, com tantos elementos que ele morda o anzol e já não lhe passe pela cabeça mudar de canal. «Se me tivessem explicado isso na escola de cinema, teria mudado de profissão», diz Rombout, que respeita, no entanto, a regra, começando o filme com o batismo do paquete pela rainha Isabel II e o fogo de artifício que se lhe segue, e enumerando depois todos os números que atestam o gigantismo do empreendimento: «os números, argumento maciço de promoção», ironiza o comentário. Apesar de tudo, a estética do filme tem bem a marca de Rombout: alternância entre dois tempos (a construção do navio e a sua primeira viagem), entrevistas com o pessoal de bordo e os passageiros, planos simétricos sobre a arquitetura do paquete e planos em picado vertical. As sequências dedicadas à travessia lembram o filme *Queen Elizabeth 2*, mas são nitidamente menos elaboradas. Alguns meses após a difusão do filme pela Arte, Rombout cruzar-se-á com a produtora do programa, que

o felicitará porque, apesar de todas as cedências que o desfiguraram, o filme teve uma excelente audiência.

O cinema de Rob Rombout dá que pensar. Menos sobre o que mostra ou o que conta do que sobre a maneira de mostrar e de contar. Cada filme (uns mais do que outros) propõe uma reflexão sobre o cinema, sobre o documentário, sobre o lugar do cineasta, sobre o seu olhar, sobre a sua intromissão na realidade. A sua presença no ecrã, a sua voz de sotaque carregado, a mise en scène do seu próprio corpo, ora elaborada, ora desenvolta, a ironia dos seus comentários e até a autoironia são outras tantas assinaturas.

Um motivo particular reaparece de tempos a tempos no seu cinema: o modelismo. Em *Queen Mary 2, la reine des mers*, atribui muita importância ao trabalho do maquetista neerlandês a quem o decorador pediu uma reprodução à escala 1/100 do paquete, destinada a ser colocada atrás do bar. O homem levou tanto tempo a construir a maquete como o estaleiro naval a construir o original (mas dez mil operários trabalhavam no estaleiro, ao passo que o modelista trabalhava sozinho). Na montagem, Rombout alterna muito grandes planos do modelo reduzido com vistas do navio [QR26]. Em *Les Passagers de l'Alsace*, filma uma grande maquete muito realista na qual circulam comboios elétricos. Na montagem, encadeia estes planos com outros: um comboio, filmado a partir de um helicóptero, entra num túnel; na outra ponta sai o modelo reduzido, que para numa estação em miniatura. No plano seguinte, reencontramos o verdadeiro comboio, com a mesma locomotiva, parado na mesma estação, que o modelista reconstituiu na perfeição. Não é apenas um jogo. O cineasta oferece ao espectador o prazer de comparar uma realidade com a sua reprodução em miniatura. Filmar uma maquete equivale a fazer uma cópia de cópia (como teria dito Plátão), a multiplicar os simulacros, a comparar a arte do modelismo à do cinema (como sublinha um muito grande plano de uma figurinha que segura uma câmara), a lembrar ao espectador que as imagens são enganadoras e que o mundo que elas dão a ver é tão fictício como a maquete do modelista [QR25].

Por várias vezes em *Amsterdam Stories USA*, Rombout e Van Eck colocam atrás do para-brisas do seu veículo figurinhas de plástico que filmam em muito grande plano (um índio, um cowboy e até um Napoleão a cavalo, encontrado na passagem por uma pequena cidade do Midwest



1. *Queen Mary 2, la reine des mers*. – 2. *Les Passagers de l'Alsace*.

chamada Waterloo [QR34]). Nota de humor, momento de descontração na condução do filme, como um chocolate a acompanhar o café depois da refeição. Mas estas bugigangas inocentes que fazem sorrir o espectador têm também uma função essencial: lembrar-lhe que (quase) tudo, neste filme, foi escolhido, encenado e filmado pelos seus autores. Em suma, que o cinema é um grande jogo.



Amsterdam Stories USA / Midwest.

