

CALCUTTA / 1968

Um filme de Louis Malle

Realização e Narração: Louis Malle / **Fotografia:** Étienne Becker e Louis Malle / **Som:** Jean-Claude Laureux / **Montagem:** Suzanne Baron.
Produção: Nouvelles Éditions du Film / **Cópia:** 35mm, cor, versão original francesa, legendada electronicamente em português / **Duração:** 99 minutos / **Estreia em Portugal:** Janeiro de 1972 (Estúdio Apolo 70, Lisboa)

Calcutta é apresentado com **L'Inde Fantôme** (episódio 7), também de Louis Malle (“folha” distribuída em separado).

No Outono de 1967, o Ministério dos Negócios Estrangeiros Francês pediu a Louis Malle que apresentasse na Índia oito filmes – incluindo o seu LE FEU FOLLET (1963) – filmes esses “mais ou menos representativos do novo cinema francês” (L. Malle). As duas semanas previstas em Deli, Calcutá e Madras transformaram-se em dois meses. Malle conheceu várias pessoas, entre elas Satyajit Ray, visitou com ele vários estúdios em Calcutá e teve a oportunidade de ver vários dos filmes daquele realizador indiano que não tinham estreado comercialmente em França. “Como um bom francês”, disse Malle, “tentei compreender racionalmente a cultura e as religiões indianas” (*Malle on Malle*, 1993). Certamente por isso, Malle compreendeu apenas, na sua primeira visita, que “era impossível para um estrangeiro compreender a Índia – era tão opaca – mas mesmo assim fiquei tão fascinado que percebi que tinha que voltar.” E Malle regressou à Índia em Janeiro do ano seguinte, acompanhado por dois amigos – Etienne Becker (filho de Jacques Becker) e Jean-Claude Laureux, operador de câmara e operador de som. Apenas combinaram que começariam por visitar Calcutá, onde talvez também pudessem filmar alguma coisa. Mas não tinham quaisquer projectos, não havia um argumento a seguir, não levaram nenhum material de iluminação nem qualquer contrato de distribuição. “Em vez de perdermos o nosso tempo a tentar compreender [a Índia], decidimos apenas vaguear por toda a Índia e deixar que as coisas acontecessem”.

Este programa de trabalho mínimo para as filmagens da Índia permitiu a Malle realizar finalmente um desejo antigo de fazer “cinema directo”. Este projecto estava, aliás, nos antípodas do último documentário que Malle tinha realizado: LE MONDE DU SILENCE (1956, co-realizado com Jacques Costeau). Naquele filme sobre as explorações subaquáticas de Jacques Costeau tinha sido impossível não recorrer a um enorme aparato técnico e, conseqüentemente, a uma planificação intensiva e minuciosa. Na Índia, pelo contrário, Malle tinha uma equipa reduzida, constituída apenas por amigos íntimos (“só é possível fazer este tipo de cinema com amigos”) e nunca ninguém sabia o que ia filmar no dia seguinte (ou se filmariam sequer alguma coisa) nem sabiam como o que tinham filmado no dia anterior poderia ser aproveitado na montagem final. A ideia de isolar o material sobre Calcutá e montar um primeiro filme apenas com imagens daquela cidade foi uma ideia que apenas surgiu muito mais tarde, na mesa de montagem em Paris (as restantes informações sobre a rodagem e as citações de Malle

são retiradas da entrevista com Comolli, Narboni e Rivette, no nº211, Abr.1969, dos *Cahiers du Cinéma*).

Claro que a ausência de planificação e até a ausência de um itinerário no interior do próprio país colocaram inúmeras dificuldades à equipa. No início, estavam os três bastante desorientados e sobretudo não sabiam por onde começar. O operador de câmara, sobretudo, apresentava as maiores resistências àquele método (não metódico) de trabalho. Malle decidiu então começar as filmagens numa aldeia perto de Calcutá porque considerava que ainda era aquela a unidade básica da estrutura social indiana (estas imagens não foram aproveitadas na montagem final de CALCUTTA). Na aldeia, onde decorreram os primeiros oito dias de filmagens, a equipa foi obrigada a enfrentar todas as armadilhas do documentário clássico. Malle temia sobretudo aquilo a que chamava a “mise en scène do pobre”: a organização ou a reconstrução pré-concebida da realidade pelo cinema. O principal paradoxo a resolver era o facto de a equipa ver tudo na aldeia a partir do exterior, com olhos de estrangeiros que apenas reparam no que é diferente – e, no limite, naquilo que eles próprios transformam em “exótico” e em “pitoresco” –, mas que obviamente pode não ser o que é mais importante para compreender, naquele caso, a vida na aldeia e as relações sociais entre os seus habitantes. Pior, os habitantes comportavam-se manifestamente de modo diferente perante a câmara: mesmo que estivessem a fazer qualquer coisa de absolutamente banal, ao ver a câmara as pessoas apressavam-se a ir vestir as suas melhores roupas. Malle recordou mais tarde os comentários de Lévi-Strauss sobre o facto de muito frequentemente os etnógrafos se esquecerem que a presença de um observador modifica imediatamente o comportamento dos observados. Que dizer então de uma câmara de cinema e de três franceses no meio de uma aldeia indiana? Finalmente, Malle considerou que essa alteração no comportamento das pessoas devia ser observada em si mesma e devia não apenas fazer parte do filme, como podia até contribuir para a sua própria estrutura.

O melhor exemplo prático disto reside na forma como a equipa lidou com os insistentes olhares para a câmara. De início, o operador de câmara achava que as pessoas não deviam olhar para a câmara e pediu por isso a Malle que lhes dissesse que não o deviam fazer. Como as regras do bom documentário se confundem frequentemente com as regras do mais elementar bom senso, Malle respondeu-lhe que não só não falava a língua daquelas pessoas, como também considerava que, se havia alguém que estava a incomodar os outros era a equipa; eram eles, e não os indianos, os verdadeiros invasores. Além disso, pedir-lhes que não olhassem para a câmara era, para Malle, “o início da mise-en-scène” e “o início da distorção da verdade”, a maior das armadilhas em que caía a maioria dos documentários. Assim, desde o primeiro dia, a equipa decidiu gastar bobines inteiras apenas com o olhar das pessoas que fitavam a câmara e que fitavam a equipa. Esses olhares acabaram por estruturar o próprio CALCUTTA: se a equipa tinha chegado à Índia com uma postura de “voyeurs”, olhando para tudo o que era diferente sem o perceber, rapidamente perceberam que esse olhar era devolvido pelos indianos deixando a equipa numa posição desconfortável, sensação essa que se procurou guardar na montagem. Segundo Malle, em CALCUTTA “vemos pessoas que olham para um filme enquanto ele está a ser feito. Temos a impressão que a realidade se produz ao mesmo tempo que o filme.” A grande eficácia desta abordagem consistiu na alteração do estatuto das pessoas filmadas: de “actores” os indianos filmados passaram, em certa medida, a ser os primeiros “espectadores” de CALCUTTA.

Se este método de filmagem podia ser mais justo em relação às pessoas filmadas, isso não quer dizer que permitia compreender melhor o que era importante filmar ou mesmo

compreender o que se tinha filmado. Malle deu como exemplo disto a importância dos poços na primeira aldeia que filmaram, algo de que a equipa não se apercebeu durante os primeiros dias de filmagens, mesmo se tinham que passar sempre pelos poços para entrar na aldeia – afinal, porque havia um poço de ser importante?; não havia poços também em França? Mas naquela aldeia indiana, os poços eram usados sempre por mulheres da mesma casta, representado assim uma boa maneira de compreender o sistema de castas que, por sua vez, constituía um traço fundamental da estrutura social indiana. Outro equívoco ocorrido durante as filmagens foi uma sequência filmada depois de uma cerimónia religiosa em que vários indianos ofereciam comida a um grupo de pedintes. Na verdade, só em plena montagem é que Malle compreendeu que não se tratava de um grupo de pedintes, mas sim de um grupo de brâmanes a quem se faziam tradicionalmente oferendas.

Grande parte do sentido das imagens filmadas na Índia apenas foi encontrado (ou definido) na sala de montagem, em Paris, durante um período de tempo de quase um ano. Compreende-se, por isso, que a decisão de terminar as filmagens tenha sido completamente arbitrária (ou talvez não: aproximava-se a estação quente e estavam os três exaustos).

Quando Malle regressou a Paris em Maio de 1968 todos os laboratórios estavam fechados e por isso Malle só começou a ver as imagens em Julho, juntamente com Suzanne Baron. Foi a montadora que sugeriu que se fizesse um filme sobre Calcutá – pelo menos, havia a unidade de serem imagens feitas no mesmo local. Das 37 horas de imagens filmadas em toda a Índia, apenas cinco tinham sido filmadas em Calcutá (o que correspondia a 18 dias de filmagens). O filme sobre Calcutá acabou por conter aproximadamente um terço de todas as imagens filmadas em Calcutá e a montagem final respeita quase sempre a integralidade dos planos filmados. Era importante para Malle, dado o modo de filmar por que tinha optado, não fazer quaisquer efeitos de montagem. Malle via este trabalho como um trabalho “negativo” de montagem, no sentido em que o ideal era não montar nada (Malle afirmou que poderia ter montado a integralidade das cinco horas sobre Calcutá sem qualquer problema). Para Malle, era muito claro que se tratava de uma maneira de fazer cinema que talvez só fosse possível numa pessoa que tinha a experiência de fazer cinema “tradicional” (narrativo, ou marcado sobretudo pelas imposições da *mise-en-scène*) e que, precisamente, sentia um grande cansaço desse mesmo cinema.

Para além de CALCUTTA, Malle e Baron montaram ainda com o restante material uma série de televisão de sete episódios. CALCUTTA foi distribuído comercialmente em França e em vários países europeus (incluindo Portugal) e passou mesmo pelo Festival de Cannes em 1969. A série foi exibida apenas em França e em Inglaterra (com uma nova montagem, som e narração), onde causou uma enorme polémica. Os contornos desta polémica retomavam as críticas dos indianos ocidentalizados que tinham reagido duramente às filmagens em Calcutá. Nessa altura, vários indianos (de classe média) abordaram a equipa de Malle censurando o facto de eles estarem obviamente a filmar as ruas indianas, focando apenas, como todos os Ocidentais pareciam fazer, a grande pobreza em que tantos indianos viviam. A polémica londrina seguiu os mesmos termos (num debate televisivo perguntava-se a Malle: “Por que não filmou o Taj Mahal?” ou “Por que não filmou a central nuclear de Bombaim?”) A polémica ganhou depois contornos de incidente diplomático: a BBC recusou os pedidos do governo indiano para interromper a exibição da série e, como retaliação, o governo indiano expulsou a delegação da BBC em Nova Deli. E os membros da oposição no parlamento indiano terão mesmo pedido que se iniciasse um processo de extradição de Malle para a Índia!

Podemos compreender melhor a polémica se pensarmos na forma como CALCUTTA está montado e na maneira como Malle usa o comentário em *off*. O filme estrutura-se ao longo de várias séries de planos com afinidades temáticas muito superficiais: alimentação, doenças, rituais religiosos, trabalho, cortejos religiosos e manifestações políticas, estátuas divinas, objectos quotidianos. Repetindo o modo como decorreu a descoberta da Índia pela equipa de Malle, estes planos instalam o espectador perante uma acumulação de gestos e comportamentos que se adivinham como superficiais e não necessariamente essenciais à compreensão da cidade de Calcutá (efeito reforçado pela sua organização e repetição em série), mas que são todavia apresentados como se isso – essa aparência de realidade – fosse tudo o que um visitante pudesse compreender. No entanto, o comentário em *off*, por sua vez, fornece abundantes explicações para o que está a ver, na maior parte das vezes indo mesmo muito para além do visível para explicar esse mesmo visível. São desse modo evocadas explicações político-económicas complexas para o presente, tais como o passado colonial, a separação do Paquistão, a organização dos meios de produção, as transformações económicas após a independência – mas infelizmente tais explicações são apresentadas de maneira resumida e frequentemente desconexa.

A “explicação” de Calcutá *à medida que a cidade vai sendo descoberta* não consegue, por isso, senão fazer suceder, sem grande consequência lógica, um cortejo de fragmentos, de fenómenos e de aparências isoladas. Podemos então concordar com Béatrice Rolland que, numa crítica da revista *Positif* (nº113, Fev.1970) admitia que “existia efectivamente neste filme um desejo de realismo mas, na medida em que este realismo fica refém do imediato, do conhecimento empírico, ele não pode verdadeiramente dar conta da realidade que pretende restituir. Porque se a realidade é sempre apenas aparente, ela não é de modo algum essa aparência.”

Tiago Baptista