

1ª parte
Apresentação da Folia em *cine-escritura*

2

Argumento

A presente dissertação propõe constituir-se experimentando uma estrutura de *tese-roteiro*, uma vez que esta pareceu adequada a responder exigências teóricas e críticas, levantadas ao longo da pesquisa sobre Folias de Reis – amostra exemplar do campo das tradições orais que permanecem vivas e em constante movimento de integração às circunstâncias da cultura contemporânea. Com o objetivo de realçar cada uma das dimensões dessa manifestação cultural brasileira – verbal, performática, histórico-mítica e sócio-política – e melhor explorar a riqueza interdisciplinar do objeto, optou-se por uma redação centrada em roteiro cinematográfico e desenvolvida a partir dos pontos de tensão entre criação artística e produção crítico-conceitual. O texto da dissertação foi sendo construído paralelamente à montagem de uma *cine-escritura*,¹ de modo que a potência ficcional desta, mantendo a vitalidade do ciclo ritualístico, impedisse que a atividade interpretativa se cristalizasse em referências e critérios desatualizados e etnocêntricos. Esta estrutura apresentada coloca em discussão o modelo de *dissertação* canônica, operado e esperado pelo senso comum – presente, em larga escala, nas instituições acadêmicas – com suas formas e códigos enrijecidos, tomados como padrão de excelência na construção do conhecimento.

Em acordo com o pensamento de Jean-Claude Bernardet, ao falar da obra audiovisual no texto “Por uma crítica ficcional”, o caráter experimental dessa dissertação segue:

[...] tomando a obra como uma exploração do real, de sua linguagem ou de seus materiais, exploração de suas relações com o artista, o espectador, o social, exploração qualquer, tomando a obra como uma exploração e não como o

¹ Conceito utilizado por Sílvio Da-Rin ao falar da obra de Vertov, em *Espelho Partido* (2004).

cumprimento de um programa que lhe seja anterior [...] uma obra, que vai parcialmente (e nunca totalmente) por trilhas nunca dantes caminhadas, esteja trabalhando espaços, tempos, conceitos, relações etc. ainda não conscientizados, sentidos, racionalizados [...] (BERNARDET, 2003, p. 68)

As questões acerca do trabalho do autor cinematográfico, quando trazidas para o universo teórico aqui desenvolvido, suscitam, no entanto, discussões que vão além da escolha pelo experimentalismo. Isso porque, segundo Bernardet, as trilhas percorridas nunca são totalmente novas. Essa observação vai ao encontro, por exemplo, do que lemos em Roland Barthes, em *O grau zero da escrita* (2004), onde o autor propõe a inexistência de um grau zero, ou de um local primordial da escrita. Essa escrita branca, neutra, sem passado, sem tradição e sem pressão, para Barthes, é um sonho; todo escritor estaria fadado a *roubar* de alguém a sua linguagem.

Segue em consonância, também, com o universo deleuziano, em especial no texto “Intercessores”.² Para Deleuze, a idéia de origem, de algo que pré-existe ou de um *logos* que organiza o mundo também é um sonho. Segundo o filósofo, o mundo é movimento-fluxo, e a criação se dá nesse movimento, no ingresso do intelectual na onda ou no fluxo do trabalho. Os conceitos não existem em si mesmos, mas dentro de um campo conceitual que não é fixo, que deve ser constantemente posto em prática.

[...] A criação são os intercessores. [...] Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. (DELEUZE, 1992, p. 156)

A escrita, nesse sentido, não funciona como um relatório de experiências vividas (como na antropologia ou no jornalismo) nem como interpretação ou busca de verdades generalizantes. Ela é, ao contrário, produção de subjetividades, é experimentação e, também, falsificação. Um autor, ao entrar no fluxo que o coloca em contato com seus intercessores, acaba por se multiplicar, resultando na diminuição do *eu* que cria. Ao mesmo tempo, ele nunca trabalha numa página em

² Este texto é uma entrevista a Antoine e Claire Parnet, existente em *L'Autre Journal*, nº.8, de outubro de 1985, e pode ser encontrada em *Conversações* (1992).

branco, ao contrário, sua página está infestada de clichês. Segundo Deleuze, na atualidade – permeada por uma alta rotatividade de escrituras e marcada pelo excesso de informação –, as forças repressivas, ao invés de impedir a livre expressão das pessoas, lhes incitam ao discurso, à verborragia. A qualidade do pensamento, desta maneira, não estaria no acúmulo nem na repetição e sim no esforço e no rigor, aliados à criatividade, para a produção conceitual. Esse poder de criação conceitual, então, seria responsável pelo surgimento de espaços de resistência.

Nesse sentido elabora-se, aqui, uma fricção criativa entre os diversos elementos que atuam como *intercessores* para a escrita, que, por sua vez, não tem por objetivo opor a produção de uma dissertação à de uma obra audiovisual, mas, aceitando a proposição de Deleuze, situar-se

entre as potências criadoras (no audiovisual assim como na literatura) e *os poderes de domesticação*. [...] As possibilidades de criação podem ser muito diferentes segundo o modo de expressão considerado, nem por isso deixam de comunicar entre si, na medida em que todas juntas devem opor-se à instauração de um espaço cultural de mercado e de conformidade, isto é, de “produção para o mercado”. (DELEUZE, 1985, p. 164, grifo meu)

A perspectiva aqui proposta é desenvolver uma dissertação que resulte do permanente diálogo da escritura verbo-conceitual com a utilização da câmera como uma caneta, funcionando como uma *cine-escritura*. Guardadas as diferenças entre contextos, este conceito se apóia nos manifestos futuristas de Dziga Vertov – que propunha a busca por um ritmo próprio, *encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas*. (VERTOV, 1983, p. 248)³ – para a construção de uma *cine-grafia* que contemple, não apenas a interferência do literário na produção imagética, como também a presença do imagético no texto escrito. O cineasta russo inaugura, então, a utilização de toda a gama de meios e invenções cinematográficos, além de todos os procedimentos e métodos já existentes.⁴

³ Os manifestos, de 1923, podem ser encontrados na antologia realizada por Ismail Xavier, *A experiência do cinema* (1983).

⁴ Segundo Sílvio Da-Rin: “Entre estes recursos estavam os movimentos de câmera; a escala dos planos desde o mais aproximado ao mais distante; as variações de velocidade de filmagem; a imagem fixa, as sobreposições e fusões; as animações; e, sobretudo, os ‘intervalos, passagens de um movimento a outro’, ou seja, a montagem. Esta interpretação cinematográfica dos fenômenos vivos era encarada como um ‘estudo científico-experimental’ do mundo visível e audível, logo

Vertov assumia o cinema como uma forma de se relacionar com o *real* enquanto potência criadora de novas e inusitadas percepções do mundo, ou *cine-sensações*. Os *pilotos-knoks*,⁵ desta maneira, fluíam através dessas novas percepções, sem as amarras dos modelos hegemônicos de filmes que se produziam então, e, paramentados com seus *cine-olhos*,⁶ escreveriam seus filmes por meio da montagem das imagens. (VERTOV, 1983, p. 263)

O cinema, assim como a produção acadêmica, também possui códigos e normas; e um roteiro sempre pode acabar funcionando como um livro de leis e regras, que acorrentariam a potência narrativa audiovisual, diminuindo as possibilidades discursivas das imagens. Assim, a análise aqui desenvolvida tem foco no universo da narrativa em suas diferentes formas – oral, escrita, performática, verbo-visual, cinematográfica. Distanciando-se tanto de modelos acadêmicos quanto daqueles exigidos pelo mercado midiático e, ultrapassando seus limites, segue na direção das definições de *texto* propostas por Barthes,⁷ que é capaz de ser plural, se disseminar, se relacionar com diferentes elementos da vida.

Resultado de dois anos de pesquisa, o processo de construção da *tese-roteiro* retoma, criticamente, o mito dos Reis Magos bíblicos presente na manifestação do catolicismo popular que é a Folia de Reis, mas promove, no entanto, um tratamento que estranha o senso comum⁸ e tenta desenvolver alternativas a ele – choque aqui preparado contra a preponderância de modelos de linguagem que legitimam determinadas fórmulas e rejeitam outras, que permanecem à margem da cultura socialmente canonizada. Além disso, na construção de um trabalho crítico do *saber* hegemônico, a narrativa dos Mestres

irredutível à percepção humana. Ao contrário, tratava-se de ‘tornar visível o invisível’, explicitar pelos meios próprios e únicos do cinema a estrutura da sociedade”. (Da-Rin, 2004, p. 114)

⁵ É aquele que não apenas dirige os movimentos do aparelho, como também se entrega a eles para vivenciar o espaço numa ação conjunta do aparelho liberto e aperfeiçoado e do cérebro estratégico do homem que dirige, observa e calcula. (Vertov, 1983, p. 257)

⁶ Para ele, até então os cineastas violentaram as possibilidades trazidas pelo cinema, ao forçar a câmera a copiar o trabalho do olho humano. Pregava a sua substituição pelo *cine-olho*.

⁷ “o texto (...) é um campo metodológico [...] o texto demonstra-se, fala-se segundo certas regras (ou contra certas regras) [...] o texto não se pode deter (por exemplo, numa prateleira de estante); o seu movimento constitutivo é a *travessia* [...] o texto não se detém na (boa) literatura; não se deixa prender numa hierarquia, nem mesmo numa simples segmentação do gênero [...] o seu campo [do texto] é o do significante (...) o *infinito* do significante não remete para qualquer idéia de inefável (...), mas para a de *jogo* [...] o texto é plural”. (Barthes, 1987, p. 56-58)

⁸ Tanto em relação ao que se espera de uma dissertação de mestrado quanto ao que se espera de um filme documentário.

das Folias de Reis é tomada como matriz de pensamento – aliada a diversas versões do mito e lida em contraponto a teorias sobre a construção estética de documentos folclóricos e a diferentes meios de conhecimento.

Em consonância com a perspectiva da tradição oral – conhecimento que se constrói a partir da atividade coletiva – a proposta é a efetivação de um discurso interdisciplinar que transite entre os diversos códigos: cinematográficos, universitários, filosóficos, lingüísticos, estéticos etc., empilhando-os, friccionando-os e percorrendo as suas superfícies. Isso porque os enunciados, mais diversos e exóticos, os menos familiares e prestigiosos, ganham força durante a realização das Folias de Reis, inspirando a criação conceitual e estética que a dissertação propõe.

O conceito deleuziano de *fabulação* torna-se, aqui, uma importante ferramenta para o entendimento da operação das formas expressivas populares no discurso narrativo. O filósofo recuperará o conceito de Bergson, atribuindo-lhe a seguinte definição:

A fabulação não é um mito impessoal, mas não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos (DELEUZE, 1990, p. 264).

Na oralidade, a *fabulação, palavra em ato*, seria o momento em que o narrador reinventa-se na linguagem e, a partir daí, cria um mundo que não existia antes da atividade *fabulatória*. Os relatos – partindo da própria memória do autor da *tese-roteiro* e lançando mão da dos demais – podem acomodar muitas versões, por vezes conflitantes, numa mesma narrativa. Esse agenciamento coletivo de narrar, característico das tradições orais, fragmenta o sujeito da enunciação, sendo de fundamental importância para a construção da *tese-roteiro* interdisciplinar. A enunciação, ao partir de uma voz que se pretende única, acaba por comprometer o sujeito que enuncia, pois este,

se falar sozinho, mesmo inventando ficções, forçosamente terá um discurso de intelectual, não poderá escapar ao “discurso do senhor ou do colonizador”, um discurso pré-estabelecido. O que é preciso é pegar alguém que esteja “fabulando”, em “flagrante delito de fabular”. Então se forma, a dois ou em vários, um discurso de minoria. [...] Então, às ficções pré-estabelecidas que

remetem sempre ao discurso do colonizador, trata-se de opor o discurso de minoria, que se faz com intercessores. (DELEUZE, 1992, p. 157)

Os componentes da Folia de Reis, enquanto fontes primárias de informação e personagens fílmicos, acabam por se tornar, naturalmente, intercessores para o desenvolvimento da *cine-escritura* proposta. Com o filme, por outro lado, eles encontram um espaço legitimado de expressão. É um fluxo de ida e volta, de tornar-se outro – tanto para quem está na frente, quanto atrás das câmeras – em um movimento impulsionado pelo afeto e pela intensidade dos encontros. A câmera concretiza uma presença subjetiva, criada a partir da combinação de, pelo menos, dois pontos de vista.

Ao mesmo tempo, a proposta é que a montagem⁹ acabe por romper a forma consagrada das histórias conhecidas, inserindo pequenas deformações e construindo uma história inventada. Assim, tornou-se inevitável a elaboração de uma *cine-escritura* que se afastasse dos modos de representação hegemônicos que engessam seu tema, e que, ousando tomar outra direção, se apropriasse de múltiplas leituras da Folia, na criação de uma expressão aberta. As escolhas formais e estéticas propõem, então, uma ligação íntima com alguns aspectos do processo fabulatório dos foliões, somadas a uma fabulação própria, na construção de novas visualidades.

Os *experimentos-seqüência*, por sua vez, opõem-se ao método de decifração hegemônico que avança em linha reta na direção do objetivo específico. Assumem, desta maneira, enquanto discurso, o sentido etimológico dessa palavra, que é *correr para todos os lados* (BARTHES, 2003, p. 278). Aproximam-se também da trajetória barthesiana, com suas linhas curvas, fragmentações e bifurcações: o borboletear que gira sobre o assunto, sem saber se pousará alguma vez. Este é, portanto, “um projeto que adota, de forma enviesada, fragmentos de mundo, de ciência, de história e de experiências”, onde “o discursivo, então, não é da ordem do demonstrativo, persuasivo (não se trata de demonstrar uma tese, de persuadir de uma crença, de uma posição) – mas de ordem ‘dramática’, à maneira nietzschiana: quem, mais do que o quê” (BARTHES, 2003, p. 35-36).

⁹ Já pressentida na decupagem, ou seja, na descrição das seqüências e dos planos, enquadramentos de imagem e propostas de som; presentes em um roteiro cinematográfico; aqui denominados *experimentos-seqüência*.

Não procura, desta maneira, tomar posse efetiva e distanciada de uma manifestação da cultura e da religiosidade popular, mas, ao contrário, inventa visualidades em trânsito, comprometidas com os afetos do realizador, que admite a pesquisa não como fim, mas como busca. Além disso, esses fluxos visuais pressupõem, também, um envolvimento dos afetos de espectador, mais do que uma simples contemplação. Produz-se, então, um experimento que contém a negação intrínseca, ao assumir os seus limites de decifração. Para Deleuze:

Não existe verdade que não “falseie” idéias preestabelecidas. Dizer “a verdade é uma criação” implica que a produção da verdade passa por uma série de operações que consistem em trabalhar uma matéria, uma série de falsificações no sentido literal. [...] Essas potências do falso é que vão produzir o verdadeiro, são isso os intercessores. (DELEUZE, 1985, p. 157)

Procurando inspiração para a *cine-escritura* onde as palavras e as imagens têm *sabor*,¹⁰ decidiu-se que tal *cine-grafia* se afastasse dos limites de um tratamento realista, voltado para a informação e suas justificações explicativas, dando voz a essa potência da busca, de uma busca pessoal que entra em diálogo com diferentes vozes: tanto aquelas que compõem a Folia, quanto as de pesquisadores, escritores, filósofos, etc. O resultando se manifesta em cenas imprecisas, que não seguem fórmulas e dogmas pré-estabelecidos, mas que tentam corresponder, verbal e visualmente, a um tratamento crítico e poético do que se vê, escuta e sente.

Esse diálogo entre as diversas impressões e fabulações parte de uma experiência própria, e tem por objetivo fazer brotar outras experiências, pela invenção de um espaço e um tempo imaginários. Esse novo plano espaço-temporal surge da confluência e da tensão entre o presente – a apresentação da Folia de Reis – e o passado – o mito da natividade; e é tal confluência que conduz toda a narrativa fílmica. Além disso, se propõe a ser, também, uma projeção para o futuro, na medida em que questiona sobre os rumos da construção da arte e do pensamento na atualidade, colocando alguns de seus paradigmas solidamente estabelecidos em crise.

¹⁰ “saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia” (Barthes, 2003, p. 39).

2.1

A Folia

Este capítulo começa por um resumo, necessário para a apresentação do objeto *Folia de Reis*, e evidencia os primeiros passos do desenvolvimento da pesquisa. Esta se deu a partir de duas estratégias principais: levantamento bibliográfico e pesquisa de campo. Utiliza-se, portanto, provisoriamente de alguns modos de pensamento presentes em dicionários folclóricos e em estudos tradicionais sobre cultura popular para caracterizar a Folia de Reis.

A pesquisa foi iniciada em 2005, inicialmente pelo contato com José Rocha, o *Mestre Bengala*, Mestre da Folia de Reis *Estrela do Oriente*, de Aparecida, cidade situada em São Paulo. A partir de entrevistas e registros em fotografias e audiovisual, no período de 2007 a 2008, o interesse sobre o tema foi sendo sistematizado e, posteriormente aprofundado, pelo contato, na cidade de Valença, Rio de Janeiro, com outras fontes: Agostinho Gomes Filho, o *Santo Preto*, Mestre da *Folia de Reis Lázaro e Maria*; Olival Esteves, o *Mestre Torrada*, cuja Folia leva seu nome; e Tião Lima, Mestre palhaço¹¹ antigo na cidade, que já não sai mais com sua Folia; são Mestres que se tornaram os principais intercessores do trabalho.

Mas, é importante ressaltar que tal resumo existe apenas para elucidar características genéricas das Folias de Reis, e que será problematizado posteriormente pela *cine-escritura*, ou seja, colocado em tensão com outras matrizes de pensamento aqui consideradas relevantes.

¹¹ Também denominado Vovô.

2.1.1

Apresentando a Folia

As Folias de Reis – ritos de celebração natalina coreografados e cantados – vieram para o Brasil para serem utilizadas na evangelização dos nativos e negros. Os jesuítas ensinavam sobre o nascimento do Menino Jesus incentivando os indígenas a armar presépios – humanos ou materiais – a partir dos relatos bíblicos. Visavam incorporar mais facilmente os preceitos cristãos, já que os povos autóctones não conheciam a língua portuguesa e eram pouquíssimos, inclusive entre os europeus, os que sabiam ler e tinham acesso às Escrituras.

Dos quatro Evangelhos canônicos, só em dois encontramos os relatos sobre o nascimento e parte da infância de Jesus: em *Mateus* e *Lucas*. É daí que tomamos conhecimento do recenseamento em Belém, cidade natal de José; que obriga o casal bíblico a sair de Nazaré e que acaba por fazer com que Maria dê a luz ao filho numa gruta, pois as estalagens da cidade encontravam-se cheias. Paralelamente, guiados por uma estrela, os Magos do Oriente encontram o local do nascimento, presenteando o Messias com ouro, incenso e mirra. Sabemos também do massacre das crianças menores de dois anos pelo tirano Herodes, que, alertado pela presença desses Magos, fica amedrontado com a possibilidade de realização de uma profecia que indicava a vinda de um Rei que o destronaria.

O Mestre *Santo Preto* narra, então, a história:

O nascimento é o seguinte: a Nossa Senhora, em 404, começou a anunciação. Aí, até chegá no presépio, o que que os pastores falaram? “paz na terra e glória lá no céu”, aí nós já tamo chegano lá no nascimento. Que o nascimento é onde que o menino Jesus nasceu numa pequena, assim... assim... num colchão de palha, palha, que o seu colchão era palha, entendeu? essa palha de milho... ali nasceu o menino Jesus. Aí veio o boi bento, a raposa, aí começou a aquecê o menino, por causa do frio, que era muito frio, então, aquilo ali é que foi o nascimento. [...] chegando na manjedoura, lá eles se ajoelharo, pra entregá o presente do menino Jesus, depois eles se alevantaram, voltaram, conheceram quem? o rei Heróes. Aí o rei Heróes, perguntou pra ele se tinha nascido o rei da Judéia. Aí que que o rei Heróes ficou? Ficou muito chateado. Que que o rei Heróes queria? Queria o trono. Mas só que é que o trono não era pra ele, que ele era um cara matadô, queria matá e foi aonde que surgiu a matança, queria matá as criança de dez anos pra baixo. Mas

nesse momento ele não achou mais o menino mais, que Nossa Senhora já tinha ido embora de Nazaré.¹²

Nas Folias de Reis, o Menino Jesus, figura divina central das festas de natalidade, perde seu papel de protagonista. Sua existência ainda é fundamental, mas são ressaltados personagens e fatos que, na narrativa bíblica, encontram-se à margem dos principais acontecimentos. A partir dos Evangelhos germinou uma fonte quase inesgotável de personagens e enredos sensíveis e ricos, com contornos, cores, gestos e sons particulares e coletivos. A figura dos Reis Magos, então, ganha relevo; e sua viagem orientada pela Estrela de Belém torna-se o fio de todo o entendimento dos foliões sobre a história.

Os Santos Reis – que podem ser invocados como sendo os três Magos ou como uma única entidade que comportaria os três – tornaram-se figuras de devoção, o que pode ser comprovado pelo caráter da Folia, organizada em pagamento de promessas a eles direcionadas. As promessas, em geral, têm como caráter o restabelecimento de um equilíbrio de ordem prática, cujas soluções sobrenaturais e divinas atuam no dia-a-dia dos penitentes. São problemas, em sua maioria, relacionados a enfermidades, desemprego ou falta de dinheiro, alcoolismo, desentendimentos familiares. Em troca dos benefícios, os foliões recebem donativos e dinheiro, para a realização de uma festa coletiva ao final de jornada. Sobre isso, o Mestre vovô Tião Lima conta:

O Reizado, se você dá cinquenta centavos, ele tem que cantá tudo que ele cantô naquela que ele ganhô cem. Se você não tivé dinheiro, tem que cantá do mesmo jeito. Porque os Três Reis do Oriente, ele num saiu pra cobrá ninguém não. Ele veio pra trazê a boa nova [...] ele veio fazendo caridade com o pão, doente que ele chegô na vila da cidade de Belém. Ele veio trazendo pão, fazendo caridade, e tudo aquele povo se armando de vê aquele milagre que ele veio fazendo. Então, o pessoal, os antigo, é que arrumô de saí, compreendeu? Mas ele veio pro mundo fazendo caridade, com pão, ele dando pro povo todim, e felicidade, aquele que vinha chorando era curado [...] mas depois o povo viu e depois saiu, naquela devoção.

Por outro lado, vemos que a participação no rito pode acontecer por razões positivas, como agradecimentos por conquistas e realizações de vida – emprego,

¹² Na transcrição do depoimento dos Mestres, optou-se por guardar, o mais rigorosamente possível, o caráter oral de suas informações e comentários.

dinheiro, admissão em escolas ou faculdades, compra de automóvel etc. – bem como pela relação de afinidade estabelecida com o santo, com o propósito de alcançar modos de vida santificados – na imitação das qualidades dos Reis – ou apenas pelo desejo de divertimento.

Para *Torrada*, para uma Folia de Reis acontecer, seriam necessários cinco ingredientes:

a primeira coisa que você tem que tê é a fé. Você tendo a fé em Santos Reis, que ele é um santo, Santos Reis é vivo, ele tá todo momento perto da gente, igual o nosso senhor Jesus Cristo, entendeu? Porque quem num tem fé... Se você tem fé você óia assim, uma árvore, você faz um pedido debaixo daquela árvore, você é atendido. A fé que faz você crescê e sê atendido. Então você tem que tê fé. Você tem que amá aquilo que você tá fazendo. Você tem que dividí uma rapaziada, você tem que tê assim um conjunto de irmandade, que a Folia de Reis é uma família, uma família de fé. [...] e a paz, porque você pra saí com uma Folia, se você não tá com a sua alma limpa e o seu coração aberto, cê não pode seguí. Porque o Reis, se aborrecê você, cê num canta Reis. Aborreceu, cê num vai cantá o Reis. Não adianta, que você pode tá numa Folia, aborreceu, cê pede licença ao dono da casa, deixa seus instrumentos, a sua guia que é a bandeira da gente guardado naquela casa, e sai, pra cê esfriá a cabeça. Porque o Reis é uma coisa alegre, cê tem que cantá é satisfeito mesmo, botá pra fora aquela alegria. A fé, a alegria, o amor, a paz e a união.

2.1.2

A Festa

Há Folias de Reis em todo o território brasileiro, podendo ser encontrada tanto nas áreas rurais quanto nas metropolitanas. A devoção aos Santos Reis é manifesta numa festa religiosa, que acontece em geral entre os dias 24 de dezembro e 6 de janeiro, onde os foliões saem em *Jornada*, ou seja, peregrinam em visita aos presépios de casas que os recebam, *fazendo a semelhança*¹³ da viagem dos Magos até o encontro do Menino-Jesus.

¹³ Segundo *Santo Preto*: “é, é... nós vamo fazendo conforme fosse os Reis mesmo. Qué adorá? Vamo adorá. Vamo fazê a coisa certinha? Vamo fazê.”

Tal crença parte tanto dos foliões, que cumprem sua penitência com a realização da Folia, quanto de outras pessoas, como os familiares dos foliões, os festeiros (responsáveis por tudo o que está relacionado com a Folia de Reis) e os donos das casas visitadas (que retribuem as visitas com lanches, donativos e dinheiro). Desta forma, uma rede cultural, que envolve também a fé e a solidariedade entre os participantes, se desenvolve em torno da celebração.

A presença dos instrumentos musicais é obrigatória e num grupo de Folia há a incorporação de diversos tipos: violão, viola caipira, cavaquinho, flautas, sanfona ou acordeon, pandeiro, chocalho, triângulo, diferentes tambores, formando uma orquestra híbrida. O violão geralmente fica a cargo do Mestre, que se comunica e comanda o resto dos músicos pelo braço deste instrumento. Essa gama de instrumentos, essa mesma orquestra híbrida, é explicada por um folião:

Quando os Magos começaram a espalhar a notícia do nascimento, em todos os cantos do mundo teve gente que festejou. Cada um de seu modo. Os africanos tocando tambor, os asiáticos com instrumento de “assopro” e os “outros todos” tocando harpa. É isso que eles representam: a bateria, os africanos; os que têm corda, a harpa; e a sanfona, que tem fole, os de “assopro”, os asiáticos. (FRADE, 1977, p. 118)¹⁴

O Mestre *Santo Preto*, no dia da sua entrevista, aguardou a equipe com a bandeira, fotos antigas e instrumentos de sua Folia, explicando os significados de cada coisa. Sobre os instrumentos, ele dá as seguintes definições:

Essa viola aqui, ela representa, às vez a pessoa tá tocando uma viola não sabe o que ela representa: ela representa sim, São Gonçalo. Quem tivé dor na perna, é só pedí à São Gonçalo pra ajudá, e aqui tem uma imagem de São Gonçalo na viola. [...] e tem um triângulo [...] chama as três pessoa da santíssima trindade: é o triângulo. E tem a caixa, que é o trovão, cê pode vê que ela bate meio rouca. Esse aí são os instrumento que compõe a Folia, né? Já o pandeiro, isso tudo é pra compô. Isso aqui é pra compô, a xére. Isso aqui, essa peça chama réco-réco, também é pra compô a Folia também. [a voz fina da requinta, voz das crianças] uns fala que é o sino de Belém, não sei se alguém já falou isso pra vocês.

¹⁴ A entrevista de Jesus Conti, Mestre da Folia de Reis Anuncio de Balaão, de Mesquita, Rio de Janeiro, pode ser encontrada na tese de Maria de Cáscia Nascimento, “O saber viver – redes sociais e transmissão de conhecimento”, realizada para a PUC, em 1997.

2.1.3

Maestria

Os foliões, em especial o Mestre, atuam como intermediários entre os Santos Reis e os demais, pois são eles os detentores de saberes e das normas que os aproximam dessas divindades. Dentro do universo mágico e religioso da Folia, é comum observarmos os Mestres realizarem bênçãos, conselhos espirituais e até batizados, práticas e ritos circunscritos às regras e dogmas da oficialidade eclesial, estendidos apenas àqueles preparados e iniciados nas normas e preceitos da erudição católica. A magia e a religião, numa Folia, se fundem no campo da crença, inseridas no rito pela linguagem hibridizada dos Mestres.

É o Mestre quem detém todo o repertório, os fundamentos e as regras do funcionamento de uma Folia, revelando sua experiência e competência na performance. Essa gama de informações é adquirida, em geral, durante um processo lento de aprendizado, a partir da internalização dos procedimentos advindos de uma longa cadeia de transmissão anônima, no seio do próprio grupo, cuja existência é reconhecida pelos próprios foliões. Segundo *Santo Preto*,

o folião também tem que sê simples também, ele não pode se convencê daquilo que ele aprendeu um mucadinho. Aquilo que ele aprendeu um pouquinho, ele tem que passá pro outro lá na frente, pra aquele outro lá na frente aprendê mais um pouquinho e passá pro outro. Mas só que tem que aquela simplicidade das pessoas, elas não querem isso, elas só querem guardá pra si próprias. Mas pra si próprias não adianta nada porque cê vai falecê e aquilo vai ficá pro espaço, já era.

Muitas vezes, a função de Mestre é reconhecida como um dom sobrenatural, uma dádiva divina que o credenciaria a liderar a Folia, arcando com as responsabilidades materiais e espirituais que a acompanham. De qualquer maneira, trata-se de uma ciência da vida, de utilização prática, que exige o conhecimento das relações apropriadas com as forças que componentes do rito, para que sejam colocadas a serviço de necessidades cotidianas. Por isso, talvez, uma das características mais respeitadas na maestria seja a habilidade de

improvisação, sua aptidão para resolver situações inesperadas. Tião Lima relata uma dessas histórias.

No meu cumpanhamento, que ocê vê sujeito que sai com os troço ruim, tentativa que agarra, bate, atrapaia. O sujeito me ensinou, quem me ensinou foi a divina de deus [...] se sofrê uma pessoa, uma criança, um paião meu, se sofrê um folião, não precisa ninguém, na minha paz de deus eu tiro, eu sei tirá. [...] já veio o diabo num paião meu, que pegaro ele pra matá, que ele ficou deste tamanhozin, ele voava sangue pra cima. O cara bateu a mão lá, e eu botei a mão com a divina e falei: “me valha meus Três Reis da Virge Maria, que ele é meu sagrado, a estrela da minha cumpanhia, me sarve essa hora, num me deixe esse filho que sofre, sofre sozinho esse sataná, pagos o mal dele, ele vai com as Ave Maria, com creio em deus padre todo poderoso, santa Catarina e santa Luzia, que te leva-te a mão a postos, que te jogue um bom (?), saia da minha frente e da minha jornada, que filho da Virge Maria”.

A Folia é uma oração cantada e a palavra, para tanto, precisa conectar-se a um ritmo e uma cadência próprios. Isso a aproxima de algumas tradições africanas, que atribuem à fala encantatória (presente nas canções rituais) uma força capaz de agir sobre os espíritos. Essa força é atribuída à harmonia das composições sonoras que geram movimentos e ritmos, associados à vida e à ação. Todas as coisas no mundo, inclusive as estáticas, possuiriam um movimento – ou força – latente, que poderia ser ativado por uma fala entoada ritmicamente (HAMPATÉ BÁ, 1980, p. 185-186). Fica claro, portanto, porque os instrumentos, notadamente os de percussão, teriam uma função ritual fundamental. Nas línguas bantu, presentes na formação do português de nosso país, *samba* se traduz por orar,¹⁵ por exemplo.

2.1.4

Presépios

Sucedo que ninguém mais, salvo esta moça, pode dispor o presépio, arte comunicada por uma tia já morta. E só Dasdores conhece o lugar de cada peça, determinado há quase dois mil

¹⁵ Lauand, Luiz Jean. “Tomás de Aquino e a Metafísica das Línguas Bantu e Tupi”, 2006.

anos, porque cada bicho, cada musgo tem seu papel no nascimento do Menino, e ai do presépio que cede a novidades.

As caixas estão depositadas no chão ou sobre a mesa, e desembulhá-las é a primeira satisfação entre as que estão infusas na prática ritual da armação do presépio. Todos os irmãos querem colaborar, mas antes atrapalham, e Dasdores prefere ver-se morta a ceder-lhes a responsabilidade plena da direção. Jamais lhes será dado tocar, por exemplo, no Menino Jesus, na Virgem e em São José. Nos pastores, sim, e nas grutas subsidiárias. O melhor seria que não amolassem, e Dasdores passaria o dia inteiro compondo sozinha a paisagem de água e pedras, relva, cães e pinheiros, que há de circundar a manjedoura. Nem todos os animais estão perfeitos; este carneirinho tem uma perna quebrada, que se poderia consertar, mas parece a Dasdores que, assim mutilado e dolorido, o Menino deve querer-lhe mais. Os camelos, bastante miúdos, não guardam proporção com os cameleiros que os tangem; mas são presentes da tia morta, e participam da natureza dos animais domésticos, a qual por sua vez participa obscuramente da natureza da família. Através de um sentimento nebuloso, afigura-se-lhe que tudo é uma coisa só, e não há limites para o humano. (ANDRADE, 1963, p. 49)

Encontrados nas casas receptivas às Folias, os presépios contam em imagens a Natividade e são tradicionalmente louvados pelos foliões. Diferente das representações cristãs centradas na crucificação, os presépios ensinam celebrando a vida, na humanidade de Deus encarnado. No entanto, a cena da manjedoura engendra outra forma de ver e de contar a estória. Ao entrar numa casa, por exemplo, um folião imediatamente encontra conectivos mágicos que ligam o sectário ao divino. São sinais da vida, interpretados pelo Mestre, que dão pistas sobre o significado do proceder religioso, e ele precisa estar atento aos detalhes, pois aquilo que encontrar irá determinar o que deve ser cantado pela Folia: cada bicho do presépio, cada imagem de santos, flores, velas etc., tornam-se personagens da cantoria. *Torrada* conta:

Pra você salvá um presépio, pra você salvá mais ou menos, você cantano assim, uma base de uns dois, três mistério da vida dos Reis Magos, você leva umas duas hora e meia, duas hora e quarenta. Eu já cantei numa casa que eu cantei três hora e poca, porque além de você cantá o da Profecia, você tem que cantá pro dono da casa, tem que cantá pra dona da casa, pra família da

casa. Você tem que pedí à Jesus pra abençoá, os Três Reis, pra abençoá as pessoas. Então aí demora muito.

As personagens representadas no presépio estabelecem relações de contigüidade entre o alegórico e o literal. Elas são simbólicas: remetem, ao mesmo tempo, a uma liturgia cristã convencional e à verossimilhança, no realismo aparente do cenário. São distintas também das existentes em outras formas de representação do nascimento de Jesus por seu caráter móvel. As figuras, por serem soltas e independentes, podem ser observadas de todos os ângulos e manipuladas, criando-se diferentes cenas com as mesmas peças. Apesar de ser uma prática disseminada pelos lares cristãos à época do Natal, cada presépio possui um autor individual. Isso permite um grau de intimidade e interatividade com as entidades sagradas, realizando-se uma relação afetiva entre os que manipulam e as pequenas esculturas.

Dessa maneira, apesar de existirem regras fundamentais em sua armação (como a disposição das personagens em torno do menino Jesus e a inexistência de figuras abstratas em sua composição, por exemplo), cada presépio é único e comporta aquilo que o seu autor desejar. Nesse espaço, se estabelece todo o tipo de misturas e absorções, sendo natural encontrar outros elementos sagrados de devoção inseridos no contexto da Natividade, como os santos católicos. Além disso, podem existir outros elementos convivendo harmoniosamente no mesmo espaço. São bonecas, troféus, diplomas, fotos etc.

- Por que diabo põem vocês o retrato da imperatriz ali?
- Imperatriz era mãe dos brasileiros e está no céu.
- Mas Napoleão, homem, Napoleão?
- Então, gente, ele não foi o rei do mundo? Tudo está ali para honrar o menino Deus.
- A bailarina também?
- A bailarina é enfeite. (RIO, 1987, p. 79)

Formam-se verdadeiros altares particulares, em que a alegria de ter Deus entre nós se manifesta na presença abundante de flores de plástico, fitas e brilhos coloridos; observados também em outros elementos da Folia.

2.1.5

Bandeira

A bandeira é a estrela do retrato do nosso senhor Jesus Cristo, ué? Foi o dia que ele nasceu, minha filha! Ele é o nosso senhor Jesus Cristo que tá ali (...) então, que *renicisso* a bandeira. Então tiraro aquela cópia. [...] ele nasceu, então padeceu, tiraro o retrato dele igual cês tira, e ele é o minino que tá ali, do nosso dos Três Reis do Oriente. [...] o poder que ela tem, meu filho? se você fô um homem duma fé, que tivé uma fé, ocê pédi: “me valha meus Três Reis do Oriente, filho da Virge Maria, você hei de tê poder comigo, hei de tê poder, que você padeceu e curou, você hei de me tirá dessa doença”. Ela vem e te tira, porque ela é da fome, né? A miséria e a doença ruim. Combate à fome, o que ocê pedí ela te dá. Ela dá, mas tira. (Tião Lima)

Símbolo da Folia de Reis, objeto de adoração e respeito, a Bandeira é um estandarte que individualiza a companhia. Feita de tecido (que pode ter qualquer coloração), é ornamentada com muitas fitas de matizes vários, flores de plástico, brilhos e algumas até incorporaram iluminação a pilha. Muitas dessas fitas estão escritas: são os desejos e os agradecimentos dos devotos materializados pela caligrafia. No centro há sempre uma imagem que remonta à natividade – que pode ser uma das diversas passagens da trajetória da Sagrada Família ou, mais freqüentemente, a imagem dos Reis Magos.

Sua presença se justifica por associações: ela seria a própria Estrela de Belém, o manto da virgem Maria, o pano que enrolou o menino Jesus. Segundo *Santo Preto*:

A maioria das pessoa não sabe o que que é a estrela d'alva. Aquela estrela d'alva é que fez a anunciação que o menino tinha nascido. Passaram brilhando, brilhando, até o caminho do Oriente. Aí chegô e falô pro povo. É conforme nós colocamo um anúncio na rádio, todo mundo fica sabendo de alguma coisa, então aquela estrela do Oriente foi a mesma coisa.

Uma explicação não exclui as outras, porém, no rito da Folia, a bandeira possui funções marcadamente práticas. É uma peça de culto, constitui-se em objeto sagrado tal qual os santos, operadora de graças e bênçãos. Carregá-la numa *Jornada* pode ser a forma de pagar uma promessa.

Ao mesmo tempo, ao entrar numa casa, a bandeira é entregue ao dono durante a apresentação, sendo levada pelo morador a percorrer todos os cômodos, para exorcizar os males que porventura estejam atrapalhando a família. Muitas vezes é passada no corpo das pessoas com o mesmo intuito, principalmente nos palhaços que, ao início e ao término da jornada, são cruzados pelo estandarte, para afastar os males que os acompanham. Segundo Torrada, “Palhaço que chega na bandeira, dia 24, na hora que você vai cruzá eles pra caminhada, quando for dia 6 de janeiro, cê cruza eles novamente, pra podê descarregá a eles, abençoa eles”. Durante as *Jornadas* noturnas, ela também protege os foliões que evitam afastar-se de sua presença. Além disso, funciona como agente disciplinador, impondo o decoro absoluto e o respeito extremado enquanto estiver presente.

Uma profusão de cores acompanha o adorno de outros elementos relacionados à Folia – fitas brancas, amarelas, verdes, rosas, azuis; flores de papel (feitas à mão) e de plástico (compradas), coloridas são unanimidade. Lantejoulas e vidrilhos não são economizados na hora de enfeitar os instrumentos e adereços. A fantasia dos palhaços geralmente acompanha o conjunto, feita de chitão, tecido estampado de flores. O colorido e o brilho são relacionados à devoção à pureza da Virgem e ao caráter festivo do rito.

Santo Preto detalha seus componentes:

Eu vou começá a falá do jardim, é o universo que eu falei procês, as flores que tão no pé de Nossa Senhora de Fátima. Cada fita da bandeira, ela representa uma imagem, representa N. Sra. de Fátima, a fita dela é branca, N. Sra. Aparecida é azul, São Jorge é vermelho, entendeu? O preto aqui é o luto, que eu tã colocano aqui na bandeira. [...] Agora eu vou falá do verde, que é Santo Expedito. Cê pode vê que o Santo Expedito, ele tem o vestimento dele também é verde também, verde e vermelho. É o santo daquelas pessoa que tã endividado, pede uma oração pra Santo Expedito. Então a bandeira, eu já falei o que que tem na bandeira. Agora, as imagens que nós temo aqui é São José e Maria, os Três Magos do Oriente indo trazendo o presente pro menino Jesus, onde ele vai abrí a... como se diz? A...? veio trazê os presentes, que é ouro, incenso e mirra. Entendeu? Tá entregando o presente aqui, e aqui tem uns anjo [...] tocando clarim quando chega o dia 6, que é a festa dos Três Magos do Oriente, qué dizê que a bandeira aqui já resumi. [...] Ela representa uma energia, pro devoto que é devoto dos Santos Reis, a paz, a alegria, hoje nós tamo vivendo num mundo que é, assim, de desordem, né? Todo mundo qué levá vantagem, outro qué matá, então não. Leva uma conhecimento religioso pras

peças sabê, que que é uma bandeira, entendeu? Uma lembrança do nascimento, que quando agente fala lembrança do nascimento, é pra torná a voltá para o ano seguinte.

2.2

A Folia e a *Cultura Nacional*

A trajetória das discussões acerca da cultura, no Brasil, está intimamente ligada à busca de um ideal de nacionalidade por parte de nossos intelectuais. O pensamento desenvolvido em torno da cultura popular foi vinculado, desde os românticos do século XIX, ao conceito de *nacional*, como fator identitário indispensável para a caracterização de uma nação brasileira, em oposição às influências exóticas.

A ação dos folcloristas na busca por essa *cultura*, eminentemente brasileira, teve uma importante fase entre os anos 30 e 50, quando diversos estudiosos (Amadeu Amaral, Mário de Andrade e Renato de Almeida, dentre outros) apontam para a necessidade de uma atuação organizada nessa área, atrelando-a ao universo da *tradição*. Estabeleceu-se, então, a necessidade de conservação das manifestações populares, como sendo indispensáveis na construção e preservação de uma memória nacional.

O termo *folclore* começa a ser empregado no processo de delimitação da área compreendida por essas manifestações culturais, tendo como objeto a totalidade da vida das camadas *populares*. Fatos folclóricos seriam aqueles pertencentes ao *popular* (o exótico), em oposição à arte, à qual se atribuiria o pertencimento *erudito*. Características como *aceitação coletiva, transmissão oral e anonimato*¹⁶ também são relevantes para sua definição: “[...] há que se considerar que o fato folclórico despersonaliza o autor porque, aceito e modificado pela coletividade, passa a ser uma obra do povo” (FRADE, 1997, p. 31).¹⁷ Ainda que apresentando entendimentos diversificados, a idéia de *tradição* é também relevante para os estudiosos da época. Em primeiro lugar, estaria ligada a uma concepção temporal: de um lado, tida como sobrevivência – uma coisa do

¹⁶ Cujas legitimizações encontram-se na Carta do Folclore Brasileiro, de 1951, publicação que sintetiza o pensamento acerca do tema.

¹⁷ Renato Almeida, um dos que conduziu a elaboração da Carta de 51 (Frade, 1997, p. 31).

passado, uma recordação de tempos e costumes já superados, sem qualquer laço com a atualidade – e, de outro, aquilo que se transmite e se conserva (porque está vivo e em constante processo de criação no interior da cultura, associando o passado e o presente).

Nesse sentido, posteriormente, a noção de cultura popular é contraposta ao conceito de folclore, sendo a primeira considerada mais progressista, vinculada ao movimento e às transformações observadas na cultura. Folclore passa a ser entendido como um evento do passado, cristalizado; e sua transformação percebida como agente deturpador ou empobrecedor.

Outra dicotomia que se opera no centro das discussões seria a que se dá entre o popular (sem autoria ou de domínio público) e o erudito (de autor). A cultura erudita, de elite, seria mais sofisticada, mais refinada, de maior valor estético e criativo, enquanto aquela proveniente das camadas populares seria mais rústica, menos cosmopolita e de valor duvidoso. Por outro lado, havia os que, nessa dualidade, defendiam a maior autenticidade e pureza na cultura popular, considerando-a intocada e não contaminada por outras fontes; enquanto a cultura erudita seria artificial, decadente e inautêntica.

Sob esse ponto de vista, a cultura popular estaria ameaçada pela massificação que se operava no interior das sociedades moderno-contemporâneas. Decorrente da acelerada urbanização, dos avanços tecnológicos, e da diversificação dos meios de transporte e de comunicação, os avanços tecnológicos, a sociedade, de maneira geral, tem, então, seus hábitos, interações, costumes, usos e rotinas expressivamente alterados. Essa multiplicidade de concepções acaba por prender as manifestações culturais num imobilismo, subordinando-as às noções que legitimam o papel do intelectual para cuidar de sua preservação.

Porém, as características acima descritas são, por vezes, homogeneizantes e enrijecidas. Em relação à tradição, possuem uma apreensão da cultura popular como apenas passiva às inovações impostas pelas classes dominantes e pela cultura de massas; não a compreendem na sua força e dinamismo, na sua capacidade de reinterpretação e incorporação de outras práticas, que as adapta e ajusta de acordo com experiências próprias de vida.

Na Folia de Reis podemos observar esse tipo de incorporação no que se refere à *Jornada*. Tradicionalmente, o seu ciclo acontecia ininterruptamente entre

os dias 24 e 6 de janeiro. Atualmente, pelo menos nas Folias urbanas, o controle do tempo de trabalho reduziu os dias de visitação às casas para os fins de semana e dias santos. Para não reduzir também o número de moradias e, em conseqüência, de esmolas – em adaptação às exigências do mundo de hoje – os foliões já não dormem e jantam em casas de pouso, fazendo apenas pequenos lanches. Além disso, o ritual também sofreu adaptações. Ao contrário da Folia, onde anteriormente os participantes só retornavam ao ponto de saída no final do *giro*; atualmente os foliões retornam, diariamente, a esse ponto.

As atribuições de anonimato e originalidade também são alvos de críticas. O termo original pode estar associado à concepção de peça inicial, primeira, sem cópias ou reproduções, ou seja, a uma obra na sua forma mais pura. O anonimato, por sua vez, se opõe à noção de propriedade intelectual, de posse de uma obra por quem a produz. As *Profecias*, ou rezas cantadas e tocadas, são um ótimo exemplo para ilustrar a idéia de pureza. As inúmeras criações e variações que as compõem dificultam o reconhecimento de uma canção primeira. A criação individual vai se transformando e se coletivizando, adquirindo novas características com o passar do tempo e das gerações. O texto recitado ou cantado durante uma apresentação popular pode creditar a seu intérprete, portanto, sua autoria. O texto, sem filiação, se atualiza a cada nova versão, da qual emergem singularidades. Esse momento é único dentro da tradição popular: o lugar da autoria, dessa forma, é ocupado temporariamente pelo *performer* que a executou. A criação se torna fruto da multiplicidade de autores e não simplesmente reprodução mecânica.

O palhaço da Folia é o elemento que atualiza o ritual de forma mais clara. Os poemas declamados por essas personagens podem emergir de diferentes inspirações: da criação própria, da memória auditiva, ou de textos das mais diferentes fontes. Tratando de temas diversos: episódios recentes de grande repercussão: (queda das torres gêmeas, tsunamis etc.) ou de fatos cotidianos (vida do favelado, problemas de saneamento básico, de transporte, falta de dinheiro e de mulher etc.); o conteúdo pode até ter, por inspiração, textos da própria bíblia, mas sempre com uma *moral da história*.

A cultura de massa, tida como agente descaracterizador, não destrói nem enfraquece as manifestações populares tidas como tradicionais. Ao contrário, ela é, muitas vezes, utilizada para promovê-las. Dentre outros exemplos, podemos observá-las em programas, novelas e minisséries de tevê, como também em cds

que evocam sua presença em quase todos os tipos de cantorias existentes. Estas inserções, para além de conferirem *status* a seus realizadores, divulgam o grupo e lhes asseguram outra fonte de renda. Existe, assim, uma via de mão dupla, na qual a tradição milenar e a mídia moderna intercambiam elementos: de um lado, o rito incorpora fragmentos da linguagem dos veículos eletrônicos; de outro, os foliões registram suas performances em cds, fotografias e dvds, e as divulgam pela TV e pela web. A dimensão transcendente da religiosidade híbrida que mantém o rito, se mistura, desta maneira, ao fantástico da ordem midiática.

A partir dos anos 60 houve uma revisão dos conceitos de cultura e nacionalidade por parte de antropólogos e críticos literários. A virada paradigmática se dá quando os intelectuais passam a articular forma e cognição, ou seja, a estrutura aparente e a estrutura profunda dos fenômenos culturais. As regras internas de produção das artes são observadas em consonância com os agentes externos de onde elas são produzidas. Ao mesmo tempo, a cultura passa a ser encarada como sendo realizada em qualquer lugar: são espaços dispersos, fragmentários e alternativos aos de poder; onde práticas próprias e diferenciadas de expressão e ação podem se desenvolver material e politicamente, apropriando-se, inclusive, de modos diferenciados dos bens que circulam nas sociedades em que estão inseridas. Haveria, portanto, uma interrelação entre as manifestações antes chamadas *folclóricas* com os hábitos cotidianos, as atividades tidas como *eruditas*, a mídia inclusive, em que as diferentes instâncias de poder em conflito se relacionam, se superpõem ou se ajustam.

Atualmente, a globalização vem trazendo à tona antigas questões relativas a nacionalismos e especificidades culturais. A unicidade que esse fenômeno engendra, com o fim de barreiras econômicas, políticas e culturais, vem perturbando os defensores da tradição. Estes acreditam que as manifestações populares não seriam capazes de resistir às intervenções externas. Mais uma vez, observa-se uma posição da intelectualidade que supõe, certamente de modo equivocado, a passividade das minorias.

Outro conceito vem, atualmente, ganhando espaço: a mundialização. Um processo que engloba diversas formas de organização social, ao mesmo tempo em que influi sobre as suas especificidades. Estas não seriam aniquiladas, pois a mundialização as habitaria e ao mesmo tempo se alimentaria delas: reproduzindo-se, reordenando-se e desfazendo-se continuamente. Sua amplitude causaria uma

desterritorialização, o espaço tornar-se-ia abstrato, unificado, então, pela presença de objetos mundializados – como a coca-cola, a calça jeans, o tênis e a televisão.

Assim, localizar as práticas culturais do universo popular enquanto saberes originais, baseados numa tradição fundadora de uma *identidade nacional*, a partir do estabelecimento de conceitos homogeneizantes e divisões rígidas para seu entendimento, caracteriza-se, na realidade contemporânea, como uma atitude reducionista e descontextualizada.

2.3

A Folia como objeto de escrita

2.3.1

O mito e o rito: linhas de fuga

O estudo da Folia de Reis e de sua resistência através dos séculos tem o propósito de, seguindo o movimento de auto-crítica que o saber moderno se faz através da antropologia, resgatar a potência intelectual dos mitos e ritos. A produção de uma *cine-escritura* sobre a Folia, portanto, procura valorizar uma atividade especulativa, crítica e política nas versões atuais da performance dos foliões.

Durante a Antiguidade, os mitos possuíam um caráter metafísico e sagrado, tendo muitas vezes uma função pedagógica e prática no cotidiano. Mais tarde, com o advento do cristianismo, houve um combate ferrenho a todas as manifestações religiosas – e mitológicas – que não estivessem de acordo com a narrativa bíblica e seus mitos próprios. Com a Modernidade, posteriormente, o racionalismo passou a comandar o pensamento, desqualificando aquelas narrativas que não fossem baseadas em *verdades* empíricas e científicas.

Assim, os mitos, que até então existiam para dar conta da complexidade do real e fundamentar as ações sobre o mesmo, acabam no universo daquilo que é considerado ilógico e irracional (ELIADE, 2002). Eles então sofrem um deslocamento, transformando-se em metáforas, alegorias e símbolos, passando também a representar aquilo que não tem necessariamente uma relação *direta* com o sagrado: são secularizados. Além disso, tornam-se, por vezes, anacrônicos, e a sua permanência em tempos posteriores àqueles que os originaram demonstra, ao menos, a complexidade que suas construções podem alcançar.

Em relação ao tema pesquisado, por exemplo, muito antes dos jesuítas e de sua vinda às Américas, muito antes do Natal ser comemorado no dia e do jeito que conhecemos, na mesma época do ano os antigos romanos celebravam os ritmos

das estações. Em Roma, por exemplo, festejavam-se as Saturnais, em homenagem a Saturno, deus do tempo (*Cronus*, para os gregos). Essas festas relembavam a *Idade de Ouro*, quando Saturno havia governado a Itália, e consistiam em representar a igualdade que primitivamente reinava entre os homens. Assim, ficava suspenso o poder dos senhores sobre os escravos, estes, que além de poder criticar aqueles, ainda eram servidos à mesa por eles. Esses dias eram repletos de prazer e alegria, e eram proibidas as guerras, as execuções de criminosos, a escrita ou a prática de qualquer outra arte que não fosse a culinária. Outra festa importante, o *Natalis Solis Invicti* (sol invencível) era comemorada no dia 25 de dezembro, dia do nascimento de *Mitra*, o sol. Para os romanos, *Mitra* havia nascido de uma virgem, numa gruta (VIEIRA, 1999, p. 46).

O cristianismo é institucionalizado no Império Romano, no século IV, e o nascimento de Jesus é festejado então no dia 6 de janeiro. Porém, nota-se posteriormente uma alteração no calendário, que passa para o dia 25 de dezembro o aniversário do menino-Deus. É interessante constatar que não há qualquer menção nos evangelhos de *Mateus* e *Lucas* sobre a data exata do nascimento e tudo indica que a maior razão para tal alteração encontra-se numa estratégia da igreja de cristianizar as festas pagãs.

Essa estratégia torna-se uma das principais armas para a expansão e consolidação da igreja católica, principalmente nos territórios descobertos após as grandes navegações, onde se expande o colonialismo europeu. No Brasil, os deuses indígenas e africanos, aos poucos, vão adquirindo características europeizadas, a partir de um sincretismo que em muito foi estimulado pelos missionários portugueses.

Porém, o catolicismo português aqui vivenciado, inicialmente e durante séculos, foi leigo e despojado de rigor teológico. Os rituais festivos e o culto aos santos católicos que migraram eram também impregnados por elementos pagãos europeus. A religião era vivenciada com pouca introspecção, com uma compreensão rasa do sentido dos sacramentos e com o desconhecimento generalizado dos dogmas. A bíblia só poderia ser interpretada por membros do clero, que, por sua vez, era mal preparado.

As festas religiosas inicialmente possuíam independência das regras e preceitos ritualísticos considerados oficiais pela Santa Sé. Nelas havia a participação de membros da elite, das camadas populares, de negros e de índios.

Eram marcadas também por uma hibridização: o culto intensivo às imagens de santos domésticos encontrava-se aliado ao culto, pelos escravos – e dentro de um sincretismo –, às divindades africanas, por exemplo. As bandas, ranchos, danças, fogos e fogueiras, folias, imperadores e imperatrizes, palhaços, bandeiras e máscaras ocupavam um lugar de destaque na celebração do sagrado. Nelas, era natural a presença de instrumentos africanos: tambores, gangas, caxambus e batuques (GAETA, 1997).

Mais tarde, com a *romanização* (segunda metade do século XIX), ocorre uma mudança de postura por parte da igreja (JURKEVICS, 2004). O cristianismo, nesta época, começa a criar novas marginalidades, a partir de um *ocidentalocentrismo* (BARTHES, 2003, p. 21): a centralização da igreja católica tendo Roma como modelo. Há, então, a universalização dos valores cristãos eruditos, na busca de uma identidade institucional. A autoridade máxima passa a ser o papa, que combate o totalitarismo estatal, o liberalismo, a laicização e a liberdade de culto, ou seja, rejeita a ciência, a filosofia e as artes modernas, condenando o capitalismo e a ordem burguesa.

No Brasil, após três séculos de autonomia de culto, a igreja tenciona a afirmação de sua autoridade, promovendo a substituição do catolicismo colonial pelo modelo romano, com suas rígidas práticas doutrinárias e morais. Dentre as suas ações encontram-se, por exemplo: a instituição de seminários e escolas, a transferência do poder dos leigos aos clérigos, o combate às manifestações religiosas destoantes, a criação de novas associações leigas *pias* e dioceses subordinadas, a administração e exploração econômica dos principais centros devocionais do país, a guarda das imagens dos santos de devoção popular pelos templos paroquiais, o controle das romarias e demais festas.

Essas medidas visavam a estrita submissão aos regulamentos sacramentais impostos em detrimento das vivências religiosas tradicionais. Aquelas negam incompatibilidades e alteridades nas formas de vivenciar a fé, marginalizando comportamentos e práticas socialmente admitidos, como as festas, procissões, romarias, folias e foliões, rezadores e beatos. Para tanto, a tais festas eram atribuídas “bebedeiras, cantorias, orgias, ociosidade, desvio de esmolos, preguiça, vadiagem, abusos, indolência, vícios, jogos e até falta de higiene das bandeiras,

que eram beijadas” (GAETA, 1997, p. 12).¹⁸ Na Encíclica sobre o “Canto Gregoriano e a Música Sagrada”, por exemplo, o papa Pio X (idem, p. 15) prega a disciplina e o decoro musical nas liturgias, levantando a necessidade de substituição das composições musicais profanas pelo canto gregoriano, com músicas cantadas em latim: “são proibidos todos os gêneros de música lasciva, impura, licenciosa, indecente, profana ou teatral”. O repertório deveria ser aprovado anteriormente pelas autoridades e os instrumentos foram também selecionados, só sendo permitido “o órgão e em casos especiais o uso de outros instrumentos somente com a licença do ordinário”. Proibia também “o uso do piano e de todos os instrumentos fragarosos ou ligeiros como o tambor, chinescos, pratos e outros semelhantes”.

No entanto, inúmeras formas de catolicismo popular resistiram, mantendo uma inesgotável fonte de devoção e de fé: no consolo do sofrimento e na esperança para os desejos, no sentido dado à vida e à morte, na realização do trabalho e do amor; até os dias atuais.

2.3.2

O sagrado e o profano: contigüidades

Na Folia de Reis, os limites entre o sagrado e o profano se diluem. Por fazer parte de uma manifestação religiosa cujas raízes encontram-se na dinamicidade característica do universo popular, a festa possui grande independência na reconstrução de seus ritos; reinventando-se e mesclando-se constantemente a novos elementos. Distancia-se, muitas vezes, da matriz oficial, na insubmissão aos seus dogmas e ritos instituídos, tornando-se uma cerimônia que não é estritamente católica. Essa relação com o sagrado difere em muito do catolicismo pregado pela Santa Sé, com suas aspirações transcendentais e seus deuses modelares.

Segundo a Bíblia, “Deus abençoou e santificou o sétimo dia, porque foi nesse dia que Deus descansou de todo o seu trabalho como Criador” (Gen 2: 2-3). O caráter diferenciado e oposto de sagrado e profano é exposto logo no início da narrativa bíblica, quando seis dias são profanos, de trabalho, e um sagrado, de

¹⁸ O texto “A cultura clerical e a Folia popular”, de Maria Aparecida Junqueira Gaeta, pode ser encontrado na *Revista Brasileira de História*. Vol. 17, nº 34. São Paulo, 1997.

exaltação a Deus. O rito da Folia de Reis, por sua vez, é composto por um pluralismo de entendimentos, religiosidades e culturas diversos, compondo um universo mágico próprio. O sagrado e o profano, desta forma, não constituem uma dicotomia, mas antes, interagem recriando-se e transformando-se em seu contato. O Mestre *Santo Preto* nos dá um exemplo.

se eu fosse cantá no dia 5, fosse a primeira Folia a se apresentá, que eu queria fazê? levá umas pessoas pra rezá um terço na igreja da catedral. Aí, sem o padre Mendório sabê, que ele também ele é padre, mas não conhece essa parte, essa tradição é de pessoas antiga. Ele tem lá a tradição dele de rezá uma missa, porque você rezá uma missa é mais fácil que você cantá um Reis, que você tem alguém que pode falá pra você. Então chega lá na hora, ele fala o sermão dele, cabô o sermãozinho dele, ele vai embora. Mas o folião não, ele tem que botá a cara dele ali, qualquer erro que o folião fazê, os outros lá tão falando “A lá, a lá, ali... ta fazendo erro”, aí vem a crítica. [...] Mas o padre não, o padre tem facilidade, né? Não é igual a nós, que nós, o que nós errá em qualquer instrumento, desafina tudo.

Assim, numa Folia, os regulamentos da Igreja são cumpridos em parte. Por ser uma manifestação de símbolos católicos, a Bíblia geralmente é ponto de referência. Porém, a leitura dessas passagens é vivenciada a partir das experiências pessoais de seu leitor. O texto bíblico é repleto de fissuras que estimulam seu uso criador e a individualidade, no ato da leitura, acaba por preenchê-las com gestos, disposições e interpretações específicos, insubmissos às intenções de seus compiladores. Um exemplo pode ser dado pela história de quando José e Maria se conheceram, narrada pelo *Mestre Torrada*.

Nós temo dez mandamentos de Cristo que nós levamo eles, e a primeira coisa que você faz é o encontro de... dos coronéis, né? Dos coronéis que é os apóstolos, né? Que é o... ? Nós tinha o Jacó, o Simião... os profeta que nós tinha. Isaías... Aí veio a história de José em pessoas e Maria em pessoas, se conheceram, né? Parece que São José era carpintero, ele era pessoa simples. Os fio do coronel até tinham muito [faz movimento de dinheiro com a mão]. Então teve uma festa num rancho, que eles foram comê, vou dizê mais simples, um carneiro, né? E tinha as esculhida. Cada um rapaz daquele esculhia uma pessoa. Tinha Maria Madalena, Conceição, é... Isabel, essas pessoas. Então, chegou na hora, a Virge, que é a Virge Maria pra nós, que era Maria, escolheu José, que era o mais simples. Aí eles acharam

que não poderia, porque o preconceito existe desde o princípio do mundo.

Outro exemplo, dentre os inúmeros que existem, é a versão do *Mestre Santo Preto* para a chegada dos Reis Magos até a manjedoura.

Cada um veio chegando numa hora, entendeu? Aí você me pergunta, quem chegou primeiro? Pra chegá no minino no presépio? [...] ó, o primeiro que chegô foi o negro, que ele cortô atrás, então ele chegô na frente, que eles duvidaro dele, né? Então ele cortô atrás e chegô na frente, aí foi chegando um de cada vez.

Além dessa leitura independente, pudemos observar até aqui outras práticas – como a constante manipulação dos objetos sagrados, a atuação de leigos em funções eminentemente sacerdotais, a utilização de uma musicalidade híbrida, bem como o caráter utilitarista das promessas – que, à luz do catolicismo hegemônico, poderiam ser consideradas como atos profanatórios. Ao mesmo tempo, encontramos algumas ações aceitas pela prática da igreja, como a reza do terço, ave-marias e pai-nossos.

A realização da *Profecia* nas casas que os recebem é um bom exemplo desta convivência. Ao lado das orações, do canto devocional e das referências bíblicas, é natural a presença do dinheiro (que deve ser passado por baixo da bandeira), da comida e da bebida alcoólica, da conversa e da brincadeira (ao final da *liturgia*).

Essas coisas parecem que são diferentes, na verdade não são. Na Folia é tudo junto, sem diferença: rezar, pedir, agradecer, e também comer, brincar, conversar. É igual na vida: Nela também não tem disso tudo? (FRADE, 1997, p. 95).¹⁹

Isso demonstra a praticidade do sagrado, que se encontra naturalmente apoiado na vida cotidiana. Durante a *jornada*, é do costume dos foliões angariar fundos para uma festa propriamente dita, onde uma ceia farta é oferecida à comunidade, o *arremate*. Para o folião, essa festa é parte integrante da totalidade do rito, e o *giro* da Folia não seria completo sem ela, que também faz parte do pagamento da promessa. Nessas festas, geralmente, é servida comida em

¹⁹ A entrevista de Geraldo Amaral, Mestre da Folia de Reis Manjedoura de Mangueira, pode ser encontrada na tese de Maria de Cáscia Nascimento, “O saber viver – redes sociais e transmissão de conhecimento”, realizada para a PUC, em 1997.

abundância, no desejo da fartura e da prosperidade. Esse banquete, ao contrário do *Eucarístico* – que tem por objetivo alimentar a alma do devoto com o corpo e o sangue de Cristo –, serve para alimentar o corpo e causar-lhe saciedade e prazer. É um banquete de afirmação da vida e não da promessa de uma vida após a morte; é alimento para o *aqui e agora*. Em muitos *Arremates*, é possível ainda que ocorram bailes (de forró), fogos de artifícios e outros elementos que mais caracterizariam um divertimento que o cumprimento de uma promessa.

A Folia de Reis, dessa maneira, é um rito popular que retoma o mito do nascimento de Jesus de forma marginal, transformando-o e atualizando-o a cada apresentação. A performance portanto, como um dos desdobramentos do mito, se realiza pela materialização de sua narrativa geradora. A partir das alegorias, metáforas e símbolos que incorpora e modifica, porém, acaba por corromper o mito, que fica destituído de sua moral e de suas referências fixas. Os foliões estão *fazendo a semelhança*, mas esta ocorre com a crise dos referentes bíblico e cristão.

Em sua repetição cíclica, o rito também se transforma numa eterna busca, onde o menino Jesus, visitado em todos os presépios, adorados pelos foliões, não será jamais encontrado de fato. A cada encenação do rito, entretanto, abrem-se outras possibilidades para além das religiosas ou ligadas a narrativas mitológicas.

2.3.3

Contaminação: Folia e o trânsito discursivo

Num presépio, tradicionalmente, a maioria das personagens se encontra imóvel, cabendo aos três Reis Magos a ação na narrativa visual: “No presépio, onde tudo se perfazia estático [...] os Três Reis introduziam o tempo. [...] Dia em dia, deviam avançar um tanto, em sua estrada, branca na montanha” (ROSA, 1970, p. 65).

Esse movimento dos Reis no presépio é introjetado pela Folia, que se realiza em trânsito, no duplo sentido: anunciar acontecimento divulgado em silêncio pelo brilho de uma estrela e também rememorar-lo. À semelhança dos Magos, a Folia de Reis empreende uma peregrinação mítica ao presépio onde está

o Messias. De casa em casa, cantam na porta da rua, cantam na casa (diante de um altar, de um santo ou de uma flor), pedem esmolas, distribuem as bênçãos.

Os foliões empreendem seu percurso, sempre do Oriente para o Ocidente, cumprindo também com os preceitos de seguir sempre na mesma direção e nunca passar pelo mesmo caminho duas vezes, assim como fizeram os Reis para despistar Herodes.

Nas casas visitadas, a mesma missão. Em cada uma, no entanto, o espaço cotidiano transforma-se momentaneamente em espaço sagrado, verdadeiro templo da celebração. O tempo já não se estabelece sob categorias formais, mas na fusão do passado com o presente e o futuro – na lembrança da época dos Reis, na performance executada e nos milagres que virão.

Como num jogo, o tempo e o espaço reais são temporariamente suspensos. Outro universo de caráter ritual e simbólico predomina. Os locais da vida cotidiana transmutam-se, momentaneamente, na reconstituição dos passos dos reis no corpo dos foliões. Tal como as crianças, que identificam funções sem identificar formas, na marcha, sua bandeira opera um movimento de devir-estrela, a guia que ilumina os seus passos.

Os foliões, à semelhança dos Reis Magos, se colocam em viagem na busca do menino-deus dos presépios, acabando por inventar e re-inventar uma expressão dessa busca. Aqui, da mesma forma, assume-se uma representação em trânsito, pois a experiência de inventar uma expressão acaba por descobrir novas possibilidades de integração com a Folia: os que perambulam são aqueles que traçam linhas de fuga do caminhar comum.

A *tese-roteiro*, por sua vez – com a leitura interdisciplinar e a busca de interlocutores nas diversas áreas percorridas – propõe-se enquanto construção de um discurso errante, que proporciona a prática de um experimento *cine-escrito*. Para isso, assumiu o trânsito como característica fundamental: reconhecendo-o no mito natalino e no universo das Folias, apreendendo as formas de realização e de interiorização desse movimento sob as regras próprias do rito e, ainda, considerando tais regras como conceitos fundamentais para o desenvolvimento da reflexão crítica.

Dessa maneira, essa reflexão segue ao encontro da trajetória de Arthur Omar especificamente, quando realizou seus *anti-documentários*, na medida em que, para o cineasta, a relação entre um filme e o objeto *real* registrado deve ser

de *fecundação*²⁰ (OMAR, 1997, p. 184). O realizador de um filme deve deixar-se contaminar por aquilo que pretende filmar, estabelecendo uma correspondência entre o sujeito e o objeto que se constrói a partir da relação proveniente de uma experiência coletiva, em que o outro torna-se indispensável.

Na mesma linha de raciocínio, encontramos a noção do *crítico* desenvolvida por Giorgio Agambem. Para este autor, o poeta seria aquele que goza sem possuir o objeto e o filósofo, por sua vez, seria aquele que o possui sem gozar. O crítico, no entanto, se dá conta das impossibilidades da posse do objeto, apreendendo-o enquanto busca, e sendo esta busca a causa do gozo. Também os foliões nunca chegam efetivamente até o salvador, vivem no gozo de um encontrar que é errância, da viagem que se reinicia a cada novo presépio visitado.

A narrativa que se produz nesta *cine-escritura*, contaminada por seu objeto, transforma-se num espaço onde operam o deslocamento, o movimento, a viagem, o processo; onde o conhecimento, bem como a atividade estética, encontram-se permanentemente em construção. Ela nem se apropria do seu objeto, nem encontra soluções para suas perguntas; ao contrário, constitui um texto que contém sua própria negação, dando-se conta de seus limites. Assim como os foliões, que nunca efetivamente encontram o seu salvador, mas continuam em deslocamento, a *cine-escritura* não se apresenta enquanto expressão da posse de uma certeza prévia, mas acompanha o movimento e os acasos da pesquisa – seja técnica ou temática –, em suma, é feita em trânsito. Fruto, em primeiro lugar, do trânsito entre diferentes códigos, a saber: as regras que comandam uma Folia de Reis, as exigências da tese universitária, os pressupostos filosóficos, o código lingüístico, os cinematográficos e a ordem social controladora das trocas afetivas entre o pesquisador-autor e os participantes da performance, que lhe serve de objeto de especulação e matéria para a escritura.

Sobre a presença da afetividade daquele que escreve na própria pesquisa, Roland Barthes, por exemplo, na aula inaugural dos cursos que resultaram no livro *Como viver junto*, “já reclamara o direito a uma pesquisa que aceita comprometer-se com o afeto do pesquisador, sem, no entanto, cair na confissão ou no egotismo” (BARTHES, 2003, XXXI - XXXII). *Tenir un discours*, para Barthes, seria, dentre outras coisas, manifestar a satisfação do “sujeito embriagado por seu

²⁰ Omar, Arthur. “O antidocumentário, provisoriamente”, 1997.

próprio imaginário, aquela teatralização de si mesmo” (idem, XXX), a partir de um método que, ao invés de se desenvolver de forma direta e precisa, opta pela curva e pela fragmentação.

2.4

No cinema

Este subcapítulo tem como objetivo traçar uma breve trajetória dos caminhos percorridos pelo cinema até alcançar a estrutura formal e temática que encontramos nos dias atuais. Faz parte, portanto, do levantamento bibliográfico efetuado pela pesquisa, para que, a partir daí, possa discutir as escolhas formais e estéticas presentes na *cine-escritura*.

2.4.1

A ilusão do real

Nos primórdios das artes plásticas, caberia à pintura um papel de destaque no exercício da representação, considerada um instrumento importante para dar maior visibilidade ao mundo das semelhanças. Até o século XV, essas semelhanças se revezavam no equilíbrio entre o simbolismo e o realismo das formas, fato que começou a mudar e teve como marco a invenção da perspectiva.²¹

Com a descoberta da noção de perspectiva central, o campo visual passa a ser organizado a partir do olho humano. A percepção, então, capta os pontos de fuga, para si convergentes, impondo uma orientação visual fixa no observador. Cria-se também a ilusão de um espaço em três dimensões, onde os objetos representados se parecem com aqueles de nossa percepção direta. Assim, a mera imitação do mundo exterior ganha relevo e, a partir daí, torna-se o ideal de algumas correntes estéticas ligadas ao realismo.

Mais tarde, entre o fim do século XIX e início do século XX, o mundo é assombrado pela invenção da fotografia. Ela tornou-se um dos fatos mais

²¹ Sistema científico e, de certo modo, já mecânico; a câmara escura de Da Vinci prefigurava a de Niépce.

importantes da história das artes plásticas, na medida em que permitiu, ao mesmo tempo, libertação e realização. A pintura ocidental pôde, então, se distanciar e até se emancipar definitivamente da obsessão pela semelhança realista das formas e reencontrar a sua autonomia estética.

Explicando melhor, a fotografia satisfaz definitivamente, em aparência e gênese, àquilo que a pintura procurava em vão por realizar. Por mais que o pintor se esforçasse ou fosse bom, a sua presença direta na obra fazia com que se considerasse a subjetividade como intrínseca. A fotografia, no entanto, significou a satisfação completa por uma reprodução mecânica da realidade, da qual o homem é excluído.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que se chama precisamente “objetiva” ao conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (BAZIN, 1991, p. 22)

O caráter supostamente evidente da imagem fotográfica, portanto, é resultado de uma produção mecânica em oposição ao processo manual característico da imagem pictórica tradicional. Esta *gênese automática* da fotografia, portanto, confere-lhe um poder de credibilidade até então impensado.

Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatou a credulidade. (BAZIN, 1991, p. 22)

Mais tarde, com a criação do cinema, esse caráter supostamente objetivo da imagem para a captação da *realidade* ganhou peso. O cinema, em primeiro lugar, “vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica [...] Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas” (BAZIN, 1991,

p. 43). Além disso, ele introduz nas imagens o movimento, até então precariamente existente nas técnicas artísticas que se propunham a reproduzir a realidade.

2.4.2

O cinema clássico e sua gramática

[...] o cinematógrafo surgiu no final do século XIX como uma forma de representação que trazia de nascença a marca da fragmentação e da descontinuidade. Seus recortes inusitados de imagens familiares, seus saltos no tempo e suas montagens espaciais continham um forte potencial de rompimento com as categorias artísticas tradicionais. Um potencial que o cinema desde o primeiro momento desprezou, ao inserir-se como atração subalterna no teatro de variedades. E que viria a desprezar muito mais, ao mimetizar-se com o romance realista e com o teatro naturalista, para afinal transformar-se em espetáculo industrial de massa. Os setores que resistiram a este processo de domesticação foram rotulados de “vanguarda” e considerados uma dissidência marginal do tronco hegemônico – o cinema clássico ilusionista. O chamado cinema moderno, que se desenvolveu no pós-Guerra, afinal recuperou a mais autêntica vocação modernista do cinema. Mas o que continua predominando em escala planetária é o cinema-espetáculo, “catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes”. (DA-RIN, 2004, p. 182)

As primeiras imagens de que se tem notícia consistiam no posicionamento da câmera em determinado local, exterior,²² de onde então era disparada. As imagens reproduziam cenas do cotidiano, como a famosa “chegada do trem na estação”, que causou pavor naqueles que a assistiram. Mais tarde, o cinema passou a ser utilizado para os *teatros filmados*, em que a câmera, fixa, se posicionava tal qual um espectador teatral (ponto de vista frontal em relação à encenação), obedecendo a condições dramáticas similares às do teatro. A movimentação cabia apenas aos atores – que entravam e saíam lateralmente de cena, num mesmo espaço. O filme fluía continuamente, sem grandes saltos espaciais ou temporais.

²² Nas ruas, em geral, focalizando pessoas que se deslocavam, animais etc.

Mais tarde, porém, o cinema passou a explorar inúmeras técnicas de expressão novas e próprias – lentes que aproximam a imagem ou afastam-na ao máximo, panorâmicas, *travellings*, profundidade de campo, jogos de luz e a própria montagem –, chegando a desenvolver uma sintaxe narrativa que acaba, inclusive, por causar uma mudança nas formas de percepção de seus observadores.

A partir do desenvolvimento de uma linguagem segundo uma sintaxe que lhe é própria surge o cinema clássico narrativo²³ e a sua hegemonia mundial. Jorge Luis Borges, no livro *Sete noites*, irá elucidar o significado etimológico da palavra *clássico*. Segundo o escritor, ela vem de *classis*, que quer dizer fragata ou esquadra. “Um livro clássico é um livro ordenado, exatamente como tudo a bordo tem que estar”. (BORGES, 1987, p. 145). Nas palavras de Jorge Furtado:

Na linguagem coloquial, quando alguém se refere a um “clássico do cinema” ou a “um filme clássico” está usando ainda outro sentido da palavra, afirma que seu “valor foi posto a prova do tempo” e que, portanto, trata-se de um filme “antigo” [...] “que segue os cânones preestabelecidos; acorde com eles”. Clássico seria, portanto, o filme que segue o padrão hoje dominante. Que padrão é esse? Podemos buscar a resposta analisando a estrutura dramática e os procedimentos narrativos do cinema americano nos últimos cinquenta anos (pelo menos). [...] Em resumo: descrição do mundo comum, o herói protagonista é chamado à aventura, inicialmente recusa, encontra seu mentor e acaba aceitando o convite, então, viaja ao mundo especial (oposto ao mundo normal onde a história começa), recebe a chave, ultrapassa um portal, enfrenta provas, conhece inimigos e aliados, desobedece o mentor, enfrenta o antagonista, triunfa e regressa. (FURTADO, 2005, p. 99-100)²⁴

Este tipo de cinema, que tem em Griffith um dos precursores, caracteriza-se por seguir um modelo baseado em algumas regras norteadoras. Em primeiro lugar, esses filmes têm a linearidade narrativa como estrutura de montagem.²⁵ A imagem presente delimita o passado – anterior ao presente – e o futuro, o presente por vir. Esse modo de representação, preso num encadeamento onde a imagem seguinte deriva das anteriores e forma um todo coeso, faz com que os movimentos das personagens estejam limitados ao que é possível, dentro de uma lógica

²³ Denominação aqui utilizada para o cinema moderno norte-americano.

²⁴ Entrevista encontrada no livro *O cinema do real* de Maria Dora Mourão e Amir Labaki.

²⁵ Operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados.

daquilo que já foi mostrado. Mesmo o *flashback* se enquadra nessa regra, fazendo sentido dentro da totalidade. O filme, dessa maneira, segue em progressão linear e racional.

Além disso, há regras de continuidade e montagem que se propõem à transparência, e estão destinadas a envolver o espectador na ilusão de um espaço-tempo orgânico, onde a história parece contar-se sozinha. Existe, portanto, uma preocupação com o ritmo de sucessão das imagens e a observação de que é preciso haver certas compatibilidades entre duas imagens ou relações plásticas²⁶ sucessivas, para causar esse efeito de continuidade. A ilusão é mantida também por outros mecanismos, como a montagem paralela, que forja uma simultaneidade na visualização de eventos.

Outra técnica importante da linguagem *cine-narrativa* é o desenvolvimento da *participação afetiva*²⁷ do espectador, constituída de dois elementos. O primeiro, o plano/contra-plano, corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito, em geral o psicológico, dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de algum personagem. O segundo, a *câmera subjetiva*, ocorre quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição e, digamos, com seus olhos.

No entanto, os diversos pontos de vista devem respeitar determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade entre os planos, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e que o trabalho da câmera foi apenas captá-la. Esses métodos, então, forjam a ilusão da capacidade de testemunho de diversos episódios, simultâneos ou não, em rápida sucessão. Assim, este é em um modo de representação capaz de centrar o espectador, colocando-o dentro do relato, através da sua identificação com os sucessivos pontos de vista que a câmera lhe proporciona.

Outra regra importante, a sincronia, tornou-se aliada na construção e perpetuação do modelo clássico. Ainda que o som existisse durante as projeções do cinema mudo, a possibilidade da gravação sincrônica de imagens e sons num mesmo suporte de celulóide foi um fundamental aliado para a aparência de realidade que o cinema clássico se propunha. Tornar audível o que já está sendo visto é uma forma de torná-lo mais convincente. A trilha sonora foi utilizada na

²⁶ Correlações entre o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem.

²⁷ Identificação do espectador com o personagem e a dramaticidade do filme.

obtenção dos efeitos realistas e emotivos, doando uma legibilidade à imagem e mobilizando o emocional do espectador. O cinema sincrônico e falado foi uma revolução que ampliou o horizonte de possibilidades e recursos expressivos de que dispunham os cineastas até então. Mas,

[...] um filme é feito de imagens sonoras e visuais, “enquadramentos seletivos que resultam na tela em blocos de imagens retangulares”. A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irreduzíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos entre si. A transparência da realidade cinematográfica é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real. [...] O processo de produção de imagens cinematográficas implica necessariamente em inscrever nestas imagens uma subjetividade. A tentativa idealista de reprodução absolutamente neutra e objetiva da percepção ocular normal não pode suprimir esta subjetividade inelutável, mas pode mascará-la por trás de convenções estilísticas naturalistas. (DA-RIN, 2004, p. 145)

Um filme em película, por exemplo, é composto por uma sucessão de fotogramas²⁸ fixos, que é a principal responsável por criar a aparência de movimento. Além disso, o salto entre imagens, constituído pelo corte de uma imagem e sua substituição por outra, é um momento em que a semelhança com o *real* pode ser posta em xeque. A descontinuidade do corte é uma ruptura quando comparada à vida e a uma suposta continuidade *orgânica* de percepção *sensório-motora* que a compõe. Isso poderia implicar num choque entre as semelhanças do filme com a vida. Por serem conscientes desse perigo, as regras de montagem camuflam a descontinuidade espaço-temporal. Esta, então, fica diluída numa continuidade lógica que, por sua vez, permanece mesmo quando essa descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo.

A montagem, logo, significa o desmoronamento daquela suposta objetividade contida na gênese da imagem fotográfica e cinematográfica. Isso ocorre na medida em que cada imagem, em particular, foi impressa na película de acordo com um processo físico *objetivo*, mas a justaposição dessas imagens

²⁸ Pequenas fotos como as de negativos fotográficos. Cada segundo de filme corresponde à sucessão de vinte e quatro fotogramas.

ocorre a partir de uma intervenção inegavelmente especulativo-emocional, através de um ato de manipulação subjetivo.

Os enquadramentos de câmera – escolhas que fragmentam o corpo dando-lhe, por vezes, proporções irreais e gigantescas – são mais um exemplo da construção artificial desse efeito que a *realidade e objetividade* da representação fotográfica e fílmica pode assumir. Além disso, a profusão de pontos de vistas simultâneos e onipresentes – encontrados nas montagens paralelas e nos campo/contra-campos – é algo impossível na perspectiva cotidiana e não faz parte da capacidade humana. Técnicas como o uso de “câmera tremida, ruídos do ambiente misturados às vozes, iluminação irregular, imagem granulada, cortes bruscos – marcas que tentam naturalizar-se [...] como garantia de verdade, logo, como forma de legitimação” (DA-RIN, 2004, p. 146) são aceitas sem estranhamento por um espectador treinado, que incorporou essas deformações e lapsos ao hábito de ver filmes, considerando-os naturais.

Essas regras, em geral, têm por objetivo camuflar as limitações, interrupções e falhas que o cinema possui intrinsecamente, quando se coloca sob o modelo clássico narrativo. Esse tipo de linguagem cinematográfica, geralmente utilizada e propagada por Hollywood, homogeneiza um tipo de sintaxe, numa excessiva repetição de fórmulas. Ao mesmo tempo, se impõe culturalmente como padrão de qualidade e modelo de vida, numa espécie de totalitarismo imagético a serviço do mercado e das ideologias. Nas palavras de Glauber Rocha:

Muito mais próximas econômica e culturalmente dos Estados Unidos do que da Europa, os nossos espectadores têm uma imagem da vida através do cinema americano. Quando um cidadão brasileiro pensa em fazer seu filme, ele pensa em fazer um filme ‘à americana’. (...) o espectador condicionado impõe uma ditadura artística *a priori* ao filme nacional: não aceita a imagem do Brasil vista por cineastas brasileiros porque ela não corresponde a um mundo tecnicamente desenvolvido e moralmente ideal como se vê nos filmes de Hollywood. (ROCHA, 2005, p. 128)

Mas, tais limitações, interrupções e falhas é que são capazes de criar linguagens alternativas, desconectadas de um padrão rígido de funcionamento,

colocando em crise esse mesmo modelo amplamente disseminado. Contra este padrão – e suas histórias que parecem automaticamente revelar-se – há aqueles que constroem narrativas que não camuflam as suas marcas e que escancaram as condições sociais e materiais que as construíram.

2.4.3

A inflação das imagens

Atualmente, torna-se consenso geral que o cotidiano está cada vez mais infestado de imagens, habitando tanto o mundo exterior como a mente das pessoas. Vivemos na *sociedade da informação*, onde as imagens atuam sobre os homens incessantemente. Este excesso de informação e sua disponibilidade de acesso tornaram o cotidiano caótico, inundado por milhares de produtos audiovisuais – filmes, programações variadas de diversas emissoras de TV, revistas, *outdoors*, *sites* da internet, jornais etc. – que existem à disposição de desejos e subjetividades.

A televisão é tida como uma das grandes responsáveis por esse quadro. Sua linguagem, devedora principalmente da sintaxe cinematográfica, atua perpetuando e difundindo clichês, de acordo com fórmulas desgastadas, utilizadas repetidamente. Assim como no cinema, o telejornalismo, por exemplo, acabou servindo como um formato atrelado ao verídico, onde supostamente o repórter entraria em contato com a realidade dos fatos informados. Mas o que ele acaba fornecendo ao se propor verídico é um documento que se camufla, que não exhibe as limitações das condições de sua feitura. Dessa maneira, se mesmo o cinema acabou por reproduzir seus próprios clichês, a TV aumenta muitas vezes mais a sua quantidade e o seu poder de difusão.

A abundância de imagens a que estamos expostos faz com que haja, por conseqüência, uma confusão entre os estilos formais – que misturam às propagandas e aos programas de TV linguagens características de produções audiovisuais marginais e *artísticas* – numa experimentação dos processos imagéticos que acaba reduzindo tudo ao senso comum. É natural observarmos a utilização da imagem de Che Guevara por lojas de grife, assim como a sintaxe

criada por cineastas de vanguarda pode, acriticamente, ser apropriada por um seriado jovem, por um *videoclipe* e até mesmo por um comercial.

A sociedade atual se comunica, cada vez mais, através de imagens que adquiriram rapidez e eficiência em sua difusão. Estar constantemente *bem informado*, por outro lado, denota uma dependência incessante deste mecanismo, o que acarreta a possibilidade crescente de controle dos desejos e das escolhas, principalmente por parte da mídia. Ao mesmo tempo, significa que se está domesticando a capacidade crítica do espectador, já que os clichês tornam as informações redundantes e não desafiam sua capacidade interpretativa.

Assim, num contexto onde as imagens rivalizam com o cotidiano e chegam a substituí-lo, torna-se fundamental um aparato conceitual crítico que incite a discussão acerca das linguagens audiovisuais que nos cercam, bem como das relações de poder que as fundam. Desta maneira, é possível um exercício de reflexão que encontre meios de atravessar o clichê, ou mesmo utilizá-lo de acordo com os interesses de um pensamento crítico – como os da *cine-escritura* aqui desenvolvida –, ou seja, a favor da margem de confronto com a corrente majoritária.

2.4.2

Deleuze: a imagem, o movimento e o tempo

Para a *cine-escritura*, tornou-se imprescindível recuperar os conceitos que Deleuze criou ao relacionar cinema e filosofia: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. Na tentativa de descrever as relações entre as imagens, os movimentos e o tempo, o filósofo nos empresta as ferramentas para, através da análise apurada, diferenciar esses regimes de imagens e suas relações com os filmes em que estão inseridas, traçar linhas de fuga aos clichês imagéticos e aos controles produtivos e interpretativos da atualidade.

Segundo Deleuze, a *imagem-movimento* seria a base de um cinema que buscou a consolidação de uma montagem que atuasse no sentido de se ocultar. Ou seja, uma linguagem que, tendo encontrado um sentido no encadeamento das imagens, tornasse invisíveis as rupturas entre os planos para, assim, não confundir o espectador, criando nele uma sensação de credibilidade. Esse tipo de cinema

aspirava ao verídico, ao reconhecimento automático que satisfizesse o esquema sensório-motor daquele que o visse, prendendo-se ao referencial do presente. Desse modo, a *imagem-movimento* cria uma representação “indireta” do tempo, pois faz o tempo depender do movimento, ou seja, supõe o tempo através do intervalo mínimo entre imagens (os cortes de montagem), do movimento entre os planos (a linearidade espaço-temporal) e da totalidade aberta ao fazer passar os planos (tempo do filme medido pela quantidade de *pés*, ou, pelo tamanho). O tempo cronológico, submetido ao espaço, cria uma expectativa de racionalidade e normalidade no encadeamento de imagens.

A *imagem-tempo*, por sua vez, pode ser tomada como uma conseqüência da busca de outros meios de expressão, que não tivessem como parâmetro a previsibilidade e a eficiência de uma representação que se propunha racional e objetiva. Para este tipo de imagem, porém, não bastaria apenas ser contrário ao padrão estabelecido de racionalidade, mas permitir a criação de novos tipos de relação entre as imagens, fazendo surgir outras possibilidades de narrar. Assim, a imagem se oferece a outras percepções de temporalidades criadas pelo modo de produção imagético. O tempo cronológico, sob essa perspectiva, cederia espaço ao tempo *aion*, ao mesmo tempo ilimitado como o futuro e o passado mas finito como o instante, este sendo sempre passado e sempre devir.

No cinema da *imagem-movimento*, o tempo é sucessivo, sempre suposto como externo e dependente do movimento. Mas no cinema da *imagem-tempo* ocorre o oposto: é o movimento que se submete ao tempo, criando temporalidades além da cronologia e outras formas de pensar além do lógico-racional. Utiliza, para tanto, uma imagem que falseia – pela oscilação entre o presente, o passado e o devir –, que não existe numa progressão linear, mas que se bifurca, que se repete, labiríntica e ondulante; cada vez mais distante do esquema sensório-motor. Além disso, esse tipo de cinema supõe uma multiplicidade de temporalidades subordinadas apenas às singularidades de cada diretor.

2.5

O documentário em cena

O que é documentário? Para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa atores profissionais. (DARIN, 2004, p. 15)

No começo da década de vinte, com o desenvolvimento de ferramentas mais leves de filmagem e gravação, a câmera sai dos estúdios e se afasta da dramaturgia apoiada nas tradições do teatro e do romance do século XIX. Nesse período, no mundo todo, os filmes de longa-metragem eram precedidos por *cinejornais*, que revelavam as atualidades do mundo aos expectadores. Logo alguns produtores perceberam o potencial lucrativo que esses complementos audiovisuais possuíam, e passaram a investir nesse tipo de produção. Consolida-se então uma espécie de cinema que tem a vida cotidiana como objeto. A partir daí, os espectadores passam a ter acesso aos modos de vida mais diversos – tanto de grandes cidades, quanto de locais tidos como os mais exóticos do planeta –, e esta forma de filme passa a ter como função, mais do que qualquer outro gênero cinematográfico, uma suposta captação da realidade.

Surge assim o filme documentário, que passa a ser aquele realizado em sua própria esquina, numa aldeia, em casa, feito em público. Frequentemente associado ao jornalismo, ele é visto, em seu conteúdo, como uma afirmação transparente de acontecimentos, de fatos e de relações *reais*. Porém, a partir da análise dos mecanismos utilizados para a exposição dessa *cine-realidade*, compreende-se que o gênero possui múltiplas aproximações com a vertente ficcional pois, a princípio,

Um filme sobre uma vida não é uma vida. [...] Na fotografia, e ainda mais no cinema, a imagem de uma cama sempre leva a crer a existência de uma cama real e possível de ser fotografada.

A fotografia (e mais ainda o cinema) nos força a uma ilusão: eu estou vendo a cama, logo existe uma cama, a imitação é camuflada pelo caráter mecânico e aparentemente não subjetivo da linguagem fotográfica. Todos nós sabemos que esta “não-subjetividade” é falsa. E quanto mais elaborada se torna a linguagem cinematográfica mais aumenta a subjetividade. (posição de câmera, momento do início e fim do plano etc.). (MOURÃO & LABAKI, 2005, p. 107)

Nanook of the North, de 1922, é considerado o primeiro filme documentário de longa-metragem, alcançando um grande sucesso de bilheteria. O filme é uma produção sobre a vida dos esquimós, um relato do dia-a-dia de uma família na sua luta para sobrevivência naquela natureza gelada. O filme, no entanto, levantou críticas que, ainda hoje, geram algumas discussões sobre a forma com que seu diretor filmou esse cotidiano esquimó. Robert Flaherty assumiu que muitas vezes encenou seus “atores” e alterou o nome verdadeiro do protagonista. A esposa apresentada ao espectador também não era aquela com quem esse personagem tinha se casado originalmente. Ou ainda, demonstra-se no filme uma forma de caçar ultrapassada, utilizada por antepassados, pois os esquimós naquela altura já dispunham de espingardas. Flaherty, no entanto, compreendeu que este tipo de cinema também poderia estar intimamente ligado a um ato de imaginação. Em respostas às críticas por ter encenado as situações fílmicas, o diretor dizia: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro”. (DA-RIN, 2004, p. 53)

2.5.1

Entre a ficção e o real

Esses gêneros instituídos, diferenciados inicialmente por sua temática – ficção e documentário – nasceram juntos. Mas, segundo Arthur Omar, em “O antidocumentário, provisoriamente”, o filme narrativo de ficção se impôs formalmente, sendo o documentário tributário dessa faceta principal da história do cinema. Para o artista, no entanto, os dois gêneros trabalham com o mesmo suporte, que é aquilo que é captado pela fotografia: a ficção no campo de um *real fictício* e o documentário, a partir de uma *ficção do real*. Godard, citado por Sílvia

Da-Rin, nos diz que “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção [...]; quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”. (DA-RIN, 2004, p. 17)

Na dramaturgia cinematográfica, por exemplo, existem características de representação inescapáveis tanto em um quanto em outro gênero. A simplificação em relação às personagens da narrativa fílmica é uma delas. Explicando melhor, a criação de personagens audiovisuais é sempre simplificada, na medida em que se concentram nelas ações e palavras, que irão defini-las, de acordo com sua relevância para a história. Na ficção, seu emprego ocorre numa relação de sociedade e convivência com o ator, e frequentemente desenvolvem-se estereótipos, como o mocinho, o vilão, o malandro, a mulher fatal etc.

A simplificação também é uma parte essencial da construção da cena do documentário. Ela acontece, no entanto, sem que os *atores* saibam ao certo o que vai ocorrer com a sua imagem. Porém, diante da câmera de um documentarista sempre há encenações e, mesmo na vida cotidiana, todos assumimos múltiplas identidades, mais ou menos fictícias, dependendo da circunstância. Além disso, existe também aquela encenação do próprio documentarista, com o objetivo de produzir os efeitos que lhe permitam contar sua história.

Outra característica inevitável da representação fílmica é a mimese. Na ficção há plena consciência de que a representação mimética ocorre, inserida por um jogo dramático evidente. No documentário, por sua vez, tal mimese fica encoberta pela forma da representação, que sugere um registro da vida objetivo e independente da ação de seus produtores, como se a realidade filmada acontecesse tal qual aquela existente na ausência das câmeras. Porém, conforme dito anteriormente, não existe uma verdade pré-existente a ser registrada. O cinema não é a imagem transparente e nem o espelho da vida, mas, ao mesmo tempo, é construído a partir de seus elementos, que o provocam e o habitam. Ou seja, ele só pode se construir em fricção com o mundo. A própria vida é feita de representações e até as obras de ficção possuem uma realidade intrínseca.

Para Omar, não há buraco na fechadura do mundo.

Fotografar não é olhar o mundo através de um buraco da fechadura. Na rua, na praça, no campo aberto, não existem buracos de fechadura; eu quase nunca estou fotografando

secretamente. De alguma forma, eu estou interagindo, estou interferindo. Por vezes, estou mesmo ferindo. (...) Fotografar é uma troca, você vê e é visto. Tomar consciência visual de uma coisa é uma forma de sentir-se visto por ela, uma modificação que ocorre no corpo do sujeito por devolução do objeto do olhar que lhe foi enviado. O fotógrafo não fica de fora nunca. (OMAR, 2009)

A presença da câmera cinematográfica sempre transforma a realidade em que estão inseridas as *personagens*, transformação essa que ultrapassa os limites do filme. Mesmo no cotidiano, as pessoas se comportam de diferentes formas, podendo ser tão naturais quanto artificiais de acordo com determinadas situações e isso já é o suficiente para desmontar a idéia de naturalidade inerente à realidade da vida. Ao mesmo tempo, quando alguém de fora vai a um meio social que não lhe pertence, sua simples presença é o bastante para uma mudança no funcionamento habitual do local.

Um filme documentário, neste sentido, geralmente é fruto do encontro entre mundos diferentes, que é intermediado pela câmera. O filme acontece nesse momento do encontro, quando o cineasta depende inteiramente do outro para que o filme aconteça. O outro, por sua vez, como objeto da filmagem, tem sempre a consciência de que está na frente de uma câmera, sendo filmado. Logo, o cineasta precisa agenciar seus desejos aos do outro para que haja filme e essa negociação ocorre antes, durante e depois da filmagem. O primeiro tem o controle das técnicas e dos procedimentos da filmagem, bem como o trânsito pela sua linguagem específica. O segundo possui o poder da imagem e do conteúdo a ser utilizado. Cria-se, a princípio, uma relação hierarquicamente desnivelada, onde, para muitos, o cineasta sairia ganhando, devido a uma série de restrições de ordem técnica e formal às quais o outro se submeteria.

A subjetividade desse outro ficaria, desta forma, estrangulada pela técnica e pela estética da filmagem, que disciplinam o corpo de acordo com indicativos externos: conteúdo do filme, espaço destinado ao assunto da entrevista no roteiro, fotografia, orçamento, tempo disponível de gravação, autoridade no assunto, autenticidade e originalidade, dentre outros.

Além disso, os cenários do real são compostos por relações sociais que não existem apenas no campo do visível, e que também sofrem uma interferência durante a filmagem. Produzindo imagens e sons, o documentarista sempre irá

extrair o objeto fílmico do seu contexto original, colocando-o em novas conjunturas. Deste modo, o ato de filmar um determinado acontecimento significa sempre a produção de uma realidade fílmica até então inexistente, que necessariamente transforma o objeto registrado.

Assim, o falso²⁹ está – a todo o momento e em vários níveis – permeando o produto audiovisual e articulando constantes tensões entre ficção e realidade, fazendo com que esses dois planos apareçam sempre embaralhados e, por vezes, indiscerníveis. A partir de então, podemos aproximar o conceito de fabulação da análise da produção cinematográfica, na medida em que aquele prevê e utiliza a existência do falso enquanto potência criadora.

Para Bergson, a função fabuladora seria um dispositivo para a produção de divindades, mitos, lendas e seres imaginários, que irão afetar a vida humana em diversos graus. Essa função, ao mesmo tempo, atuaria como forma de regulação social, pois ela estaria intimamente ligada a estruturas como a religião, a moral, e o trabalho, por exemplo; fundamentando-as e reforçando-as, garantindo um equilíbrio da sociedade. Desta maneira, a atividade fabulatória seria uma potência de criação, porém, associada a justificativas para a vida prática.

Trazendo essa perspectiva para o cinema, Deleuze incorpora a fabulação bergsoniana, ou *palavra em ato*, definindo-a como o momento em que o cineasta permite ao outro, por meio de entrevista ou de encenação, inventar a si mesmo enquanto linguagem e, a partir daí, criar um mundo que não existia antes da atividade fabulatória. Ela é, então, o fruto dessa experiência de dupla troca, no encontro entre o cineasta e o outro.

Essa operação, ao mesmo tempo, liberta o cinema de um modelo de verdade – fundamento tanto da linguagem ficcional quanto da documental – estruturado na garantia de uma suposta identidade de quem vê e daquilo que é visto. A fabulação permite ao outro superar essa identidade rígida, no momento em que ele é aquilo que inventa para si e sobre si mesmo. Fabular, assim, é permitir ao outro traçar linhas de fuga, ou seja, tornar-se *outro*:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e

²⁹ Deleuze, ao tratar dos dois regimes de imagem (movimento e tempo) mostra que à Imagem-tempo corresponde o estatuto da “narração falsificante”, ou seja, “uma potência do falso [...] substitui e destrona a forma do verdadeiro” (Deleuze, 1990, p. 161).

subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcionar”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado ao outro. Ela própria se torna outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. (DELEUZE, 1990, p. 183)

Esse ato, porém, não atuaria na manutenção das estruturas sociais rígidas enquanto justificativa para as mesmas, mas, ao contrário, seria imprescindível para a criação de um povo *por vir*. Isso nos apóia a pensar que um filme não meramente reproduz a realidade, mas faz com que ela ressurja numa forma visual: o nascimento dessa realidade, ou seja, o surgimento de uma segunda realidade, não seria possível sem a atividade fabulatória, que a evidencia.

As imagens mostram uma realidade que não existe. Talvez, o documentário não seja nada mais do que o exílio da realidade, a sua pátria desconhecida. Quero frisar aqui que o documentário, por causa de seu objeto, constitui um gênero problemático. É a expressão de uma crise, porque aquilo que se designa realidade já aparece como um objeto da própria crise. O real está sempre a ponto da decomposição, da dissolução, do rompimento e da quebra, do desdobramento, da transformação, da fuga e da transição. A noção de realidade propriamente dita já diz respeito a um objeto em crise. (BITOMSKY, 2001, p. 160)³⁰

O real sempre se produzirá como artificial quando incorporado ao filme, que, por sua vez, recria um *mundo real* onde essa suposta realidade sempre lhe escapa. A realidade está sempre fugindo e o filme nunca pode retê-la, mas apenas recriá-la. Sob esse raciocínio, os limites entre realidade e encenação tendem a ficar cada vez mais tênues. A partir daí, o cinema não encontra mais formas de assegurar-se de uma verdade, que tem como garantia a técnica de reprodução mecânica da câmera e do material cinematográfico. O cunho da autenticidade, que por muito tempo esteve associado ao documentário, já não é o suficiente para evidenciar a existência intrínseca de uma realidade na imagem. Assim, ele deve assumir que sua função é simplesmente produzi-la.

³⁰ O texto “O mundo do documentário”, de Hartmut Bitomsky – com tradução do original, por Katrin Nissel e Elcio Cornelsen – pode ser encontrado no catálogo da mostra de Belo Horizonte de filmes documentários, a *Forumdoc*, de 2001.

O filme então deixa de ser uma reflexão lógica sobre os fatos da vida e se assume enquanto uma fabulação onde o real e o imaginário se alteram permanentemente. Aqui, o principal não é o mundo representado, mas o próprio processo de representação. O cineasta é, ao mesmo tempo, participante e testemunha, construindo significados e discursos; e não um repórter neutro e onisciente da suposta verdade das coisas. Quando um diretor de cinema documentário assume elementos tidos como característicos da vertente ficcional, ele está elaborando um tratamento criativo dessa realidade em termos simbólicos, aberto às múltiplas possibilidades de interpretação.

Com o regime narrativo da fabulação, o cinema tem a chance de se ocupar das fissuras do real e as representações produzidas do mundo deixam de dissimular seu gesto produtor fundamental, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, as relações e, conseqüentemente, de reescrever o mundo, mas sempre de um ponto de vista subjetivo.

Além disso, esses filmes documentários que assumem seu prisma ficcional, isto é, que incorporam a “potência do falso”, acabam por trabalhar com a dúvida do espectador quanto à natureza daquilo a que assiste. Para Da-Rin, o que caracteriza um filme como documentário é a forma como o assistimos, já que “a história do documentário tem sido a sucessão de estratégias através das quais os cineastas têm tentado fazer os espectadores verem os filmes deste modo”. (DA-RIN, 2004, p. 17)

2.5.2

O documentário e as ciências sociais

No documentário tradicional, há uma forma pré-estabelecida de apresentação dos temas, forma essa que privilegia o enunciado através da narração *off*, à qual cabe apresentar e desenvolver o tema. As imagens vão sendo organizadas hierarquicamente em torno dessa narração: o que estou ouvindo corresponde ao que estou vendo. As vozes dos depoimentos em geral sincrônicas com as imagens dos depoentes devem exemplificar o que foi dito pela narração *off*. A música surge num segundo plano para realçar, contrastar, ou preparar a entrada da narração, os ruídos aparecem mais ao fundo, sempre sincrônicos, dando mais veracidade às imagens que os geraram. (RAMOS, 1995, p. 23)

Essa fórmula, ao longo do tempo, foi reproduzida incessantemente pelos documentaristas, conferindo aos filmes uma estrutura formal que se afirma transparente para caracterizar um gênero e uma cultura. O processo de produção desse tipo de filme se faz, na maioria dos casos, indo do particular ao geral, compondo um discurso generalizante que ultrapassa os limites da situação específica filmada. Para Omar, “quanto mais certos documentários pretendem uma crítica dos fatos [...] mais [se] radicaliza esse círculo geral-particular, jogo de espelhos sem saída. Esse círculo, nós o conhecemos de uma certa ciência social”. (OMAR, 1997, p. 188)³¹

O documentário que se filia a esta fórmula correspondeu, em grande parte, a uma necessidade da classe média ocidental em explorar, apreender, ilustrar, e, principalmente, controlar simbolicamente o mundo. Além disso, documentarista geralmente se depara com problematizações similares às de etnógrafos e cientistas sociais, como, por exemplo, ao pensar sobre as modificações trazidas ao local da filmagem pelo equipamento e pela equipe técnica, ou sobre a relação entre a necessidade de objetividade e a inevitável subjetividade do realizador, ou mesmo sobre as implicações ideológicas e éticas, etc.

Seguindo esta fórmula, o filme documental também tem se colocado de forma distanciada do *objeto* fílmico, e é desse distanciamento que surge a pretensão de conhecê-lo, ou seja, cria-se um filme onde o sujeito que o assiste supostamente tem acesso direto ao objeto e, assim, toma conhecimento do mesmo. Desta maneira, esses filmes geralmente são produzidos pela lente/visão do realizador sobre o *outro*, que, por sua vez, é caracterizado, em grande parte, a partir de categorias pré-estabelecidas, em que sua alteridade é apagada por uma identidade que o enquadra em características universais: o pobre, o marginal, o especialista, o trabalhador etc. Esse tipo de produção tem o outro como tema, mas esse outro tem sempre sua palavra intermediada por um interlocutor (o cineasta) que está geralmente filiado a um saber ocidental, heterossexual, masculino e branco e que, ao mesmo tempo, tem a pretensão de apagar as marcas de sua intervenção no discurso fílmico. Dessa maneira, a potência do encontro fica apagada e a negociação entre as diversas alteridades – que surge do encontro entre o cineasta e o outro – perde a força.

³¹ Omar, Arthur. “O anti-documentário, provisoriamente”, 1997.

O documentário de cunho sociológico e etnográfico, assim, foi considerado um aliado dessas ciências como função de documento, de arquivo, como uma prótese que permitia que as manifestações culturais fossem preservadas pela imagem que as captara. Porém, o registro é também o lugar da sua morte, pois garante a sua permanência cristalizando-o. O filme, assim como o sonho é um arquivo da memória, que não corresponde à realidade, mas que, ao mesmo tempo, registra as experiências vividas pelos corpos, durante as filmagens. Esse lugar ambíguo de arquivo, portanto, trabalha com o fantasma da morte sempre presente.

Ao mesmo tempo, ao escolher um tema que se preserva pela oralidade, o documentário trabalha com um saber fantasmático; que, por depender da memória de seus componentes, situa-se à beira do esquecimento e da destruição. Para Arthur Omar, a nostalgia e a tristeza são inerentes a qualquer documentário pois,

[...] só a nostalgia fornece a chave da atitude que preside o documentário, o tradicional, o que se fundou na esteira do filme narrativo, o filho da história do cinema. Essa nostalgia, que é também, ou originalmente, a da ciência social, a sensação do exílio que a ciência social gera nos seus cérebros mais objetivadores [...] Uma tristeza está nas raízes do documentário, principalmente quando é um documentário que se esforça por chegar às raízes do seu objeto, superdocumentar no objeto a permanência das raízes, que é fugaz, em vias de desaparecimento. [...] Lamento e documento, preservação dentro do choro, ou melhor, prolongar o objeto dentro do choro que chora por esse objeto (sempre perdido) [...] *as raízes do documentário melhor se revelam no documentário sobre as raízes*. E digamos ainda: *todo documentário é obra de antiquário*. Por mais atual e atuante que seja seu tema, o documentário é um passe de mágica que coloca seu objeto numa perspectiva, muito clara e circunscrita, a mesma que um antiquário tem à mão para se exercer como tal sobre sua matéria. (OMAR, 1997, p. 192-193)

Porém, “nenhum olhar pode parar o tempo e nem a morte” (COMOLLI, 2007, p. 151)³² e todo documento é sempre o produto de um processo de manipulação e nunca um retrato idealmente transparente daquilo que se quer documentar. Ele envolve uma série de escolhas metodológicas, éticas, técnicas e porque não dizer estéticas, que, quando assumidas, redimensionam o próprio caráter documental. Isso porque mesmo aqueles que têm fatos históricos como temática relatam primordialmente o presente e, no caso dos filmes, esses documentos serão sempre

³² Comolli, “O anti-espectador”, 2007.

fruto de uma produção realizada num determinado momento, por uma equipe, por atores colaboradores que irão sempre influir decisivamente no resultado final.

No livro *Cineastas e imagens do povo* (2003), Jean-Claude Bernardet situa o surgimento no Brasil desses documentários, de cunho sociológico e etnográfico, dentro de um contexto sócio-político de debate acerca da construção de uma identidade nacional. Esses documentários, então, pretendiam ser fonte de informação, com o objetivo de levantar dados, recensear, restaurar, salvar, conservar, estudar e também registrar eventos das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, com o objetivo de preservar a memória brasileira, de defender as vítimas sociais e denunciar as injustiças etc. As imagens e enunciados produzidos faziam eco à objetividade de um discurso científico e técnico que acabam reprimindo formal e expressivamente os filmes.

Segundo Da-Rin,

O documentário contemporâneo herdou essa característica dominante no cinema brasileiro, acentuada na geração do Cinema Novo: a de que o cinema tem a missão de revelar o país aos próprios brasileiros. Tradição que vem de Humberto Mauro, que compartilhava do espírito positivista da geração de Roquete Pinto, para quem o cinema deve educar, no sentido amplo da palavra. Não são filmes instrutivos, são educativos, formadores de um caráter coletivo. (DA-RIN, 2004, p. 166)

Até então, não era comum a existência de documentários que problematizassem as questões inerentes a sua realização. As questões relacionadas à representação ficavam reduzidas às qualidades de fotografia e de montagem. A forma documental foi eleita como a mais adequada para apreender a realidade, mas não era trabalhada de maneira crítica. Hoje, freqüentemente pergunta-se como essa realidade poderia, enquanto potência, funcionar no filme, gerando novas e inusitadas formas de representação do real.

2.5.3

A função-espetáculo

Tudo pode ser objeto dessa vontade mística de documentar [...] Porque tudo pode ser dado como espetáculo. Esse o segredo do

filme documentário: dar o seu objeto como espetáculo. (OMAR, 1997, p. 183)

Os diferentes produtos audiovisuais que atuam no registro tanto da ficção quanto do documentário – filmes, programas de televisão, videoclipes, propagandas etc. – são amostras diárias e constantes das diversas formas de apropriação dos mecanismos produtores de representação. Para Arthur Omar, conforme mencionado, o filme documentário é formalmente associado ao filme narrativo de ficção, mantendo as mesmas estruturas de construção do objeto fílmico: “o modo de aparecer do seu objeto, o modo de construir a existência desse objeto é rigorosamente idêntico ao do filme de ficção” (OMAR, 1997, p. 192). As ferramentas de um roteiro acabam também sendo retiradas das ficções cinematográficas para servir às *ficções políticas, econômicas, sociais ou militares*. Segundo Omar, existe algo que atinge negativamente tanto a forma ficcional como documental e que as unifica: o espetáculo. O cinema do espetáculo, mais do que qualquer outro, tem como uma de suas principais características o ocultamento de seus procedimentos intrínsecos, apresentando-se como um mecanismo que se propõe ser um espelho do real.

A noção de *sociedade do espetáculo*, formulada por Guy Debord nos meados do século XX e assumida por muitos críticos, entende o universo midiático como sendo aquilo que, impondo-se, nos circunda e preenche, que está em todo lugar, o tempo todo: na publicidade, na informação, na mercadoria e na política, fascinando e alienando os espectadores. A posição de Debord, no entanto, entendia a influência da mídia de forma negativa; espetáculo é, assim, algo quase fantasmagórico que está objetivamente situado na trama social e que é útil aos mecanismos de poder autoritários.

Porém, esse mesmo universo midiático pode ser também um importante instrumento de contra-poder. Isto é evidente na contemporaneidade, por exemplo, a partir da criação acelerada de aparelhos audiovisuais sincrônicos,³³ portáteis, leves e digitais, que aumentaram e democratizaram drasticamente a produção e a circulação de imagens produzidas à margem, inserindo-as no processo de comunicação de massa.

³³ Aparelhos que gravam a imagem e o som em sincronia. São câmeras digitais cada vez menores, disponíveis até em telefones celulares. Atualmente, inclusive, existem inúmeros festivais destinados a esse tipo de produção.

Essa *função-espetáculo*, além disso, lucra atualmente ao se apropriar daquilo que é considerado como parte essencial dos documentários: filmar pessoas em situações supostamente reais, assumindo o duplo movimento de generalização e enrijecimento das representações. As convenções tidas como próprias do documentário, quando utilizadas pelos mecanismos de poder autoritários, ocupam um lugar de destaque na persuasão dos espectadores e as imagens ganham o cunho da veracidade, mesmo quando utilizadas para fins mercadológicos. Por isso, o espetáculo pressupõe e produz um sujeito passivo, que contempla as imagens sob a ilusão de conhecer o objeto que está sendo mostrado, pelo simples fato de observá-lo num filme.

Porém, não se pode tomar a passividade do espectador como constante e inescapável. A platéia também possui um poder dentro do jogo da representação cinematográfica, que pode funcionar como um contra-poder quando estimulado pela “falsidade” afirmativa do “anti-documentário”.

2.5.4

Os *anti-documentários* e o modo performático de representação

[...] o documentário precisa ser repensado, ou seja, ele não é a priori o modo mais imediato de traduzir o real no cinema, mas o tipo de real que aparece no documentário depende do tipo de função que o documentário como gênero vem desempenhando até hoje. (OMAR, 1997, p. 203)

No começo dos anos 60, o cinema buscou novas soluções formais e estéticas que visavam caminhos diferentes daqueles até então trilhados para a produção das representações. A partir do neo-realismo italiano o cinema se renova em várias partes do mundo: na *nouvelle vague* francesa, na *Escola de Nova Iorque*, no *free cinema* do Reino Unido. Além disso, começam a despontar as produções cinematográficas de países subdesenvolvidos – como o *Cinema Novo* brasileiro –, alguns deles passando pelo processo de descolonização. A partir de então, várias correntes artísticas começaram a utilizar como potência aquilo que era visto como falha pelo cinema clássico-narrativo.

Os procedimentos inerentes ao funcionamento da câmera, do laboratório e da montagem atuavam no sentido de criar “contrastes, metáforas visuais e recontextualização de cenas familiares” (DA-RIN, 2004, p. 178-179), objetivando um mal-estar e evitando propositalmente uma única interpretação daquilo que é projetado pelo filme. Dentre as mudanças, a câmera se liberta do tripé; há uma abertura para o que não está planejado antecipadamente pela produção; abole-se a hierarquia entre enunciado e imagem; certos tabus de linguagem, até então rejeitados, passam a ser admitidos pela narrativa fílmica; busca-se um confronto com as expectativas do espectador habituado às tramas filmadas convencionalmente; há a revelação dos segredos responsáveis pelo ilusionismo das imagens, com inclusão, na montagem final das cenas, de aparelhos de filmagem ou mesmo do seu realizador.

Esses são alguns exemplos que contribuem para um rompimento mais radical com o esquema sensório-motor da montagem clássica, evidente principalmente na forma com que passam a relacionar os planos na montagem: eles não se sucedem mais a partir de vínculos racionais. O corte operado entre o visual e o sonoro – a partir da disjunção do som e da imagem – obriga a uma nova leitura da imagem visual, subvertendo as categorias espaço-temporais clássicas.

Nos anos 20, Vertov já intuía essa potência do cinema e buscava a substituição da representação imagética operada pelos cineastas de seu tempo, até então amordaçada pelos eventos percebidos pela “visão imperfeita do homem”. Para ele, um filme nunca seria o reflexo direto do mundo e o cinema tinha como função primordial a reconstrução do que era visto pelo olho humano a partir de um “cine-olho”, que “subentendia *todos* os meios cinematográficos, *todas* as invenções cinematográficas, *todos* os processos e métodos (VERTOV, 1983, p. 261-262). No filme *O homem da câmera*, Vertov demonstra isso, utilizando inúmeras técnicas, disponíveis na linguagem cinematográfica, que irão influenciar os cineastas dos anos 60.

A imagem se metamorfoseia incessantemente, assumindo configurações imprevistas: imagens que reaparecem sendo enquadradas pelo homem da câmera, sendo montadas, sendo projetadas e sendo assistidas pela platéia; aparição intercalada em forma de tira de celulóide, fotograma recortado, bobina, feixe de luz na sala escura e projeção luminosa no visor da mesa de montagem ou na tela do cinema; movimento lento, acelerado,

variado, retroativo e congelado; imagens sobrepostas, divididas, multiplicadas, refletidas, dissolventes, animadas, aberrantes e tornadas ilegíveis pelo enquadramento aproximado, pelo movimento de câmera, pela velocidade de filmagem e pelas cintilações, efeitos estroboscópios e fusões obtidas na edição e no laboratório. (DA-RIN, 2004, p. 175)

Assim, os documentários ensaísticos dos anos 60 ganham espaço, e o principal nesses filmes deixa de ser as personagens ou situações específicas, mas cadeias imagens que denunciam a pretensão de uma imagem automática do mundo, relativizando as representações dominantes construídas a partir desses personagens e situações.

Nesse contexto, surgem os *anti-documentários*, referências importantes para a construção da presente *cine-escritura*. Produzidos por Arthur Omar, eles questionam o discurso sóbrio e a suposta objetividade dos documentários sociológicos produzidos em larga escala pela tradição do gênero. Eles passam a se relacionar com os fatos documentados de maneira fluida através da fabulação, a partir de uma combinação livre de simbologias, considerando a subjetividade de seu autor quando *fecundado* pelo tema escolhido. Constroem mais do que filmes, assumindo-os enquanto produtos estéticos que se afirmam pelo domínio da linguagem empregada, buscando, ao mesmo tempo, um estímulo *lúdico*, onde o artista brinca com os códigos da *função espetáculo* que dominava o cinema de até então.

Os filmes desenvolvidos por Omar, provenientes de casos da cultura popular,³⁴ utilizam a temática própria dos documentários tradicionais – temas sociológicos, históricos, folclóricos – porém, as informações são apresentadas radicalmente fragmentadas e desconectadas do sentido que lhe é originalmente atribuído e acabam, por vezes, irreconhecíveis, questionando a capacidade do documentário filiado às ciências sociais de preservar as supostas *raízes nacionais*. Além disso e ao mesmo tempo, esses filmes rompem também com a noção clássica do cinema, cuja lógica composicional conduz a um resultado orgânico e linear, na medida em que atuam como um instrumento desarticulador, a partir da noção disjuntiva da montagem, onde o áudio e o visual nunca se encontram.

³⁴ Como o filme *Congo* (1972), ou *O nascimento de uma rainha* (1996).

Utilizando fragmentos de diversas matrizes de conhecimento e de linguagem para a construção de seu objeto estético, ele aponta, então, para a construção de um simulacro dessa mesma cultura que se quer preservar nos filmes, na medida em que estes são apenas uma reprodução parcial de suas aparências visíveis e audíveis, uma interpretação travestida de reprodução fiel da realidade. Ao quebrar a hierarquia entre a imagem e o enunciado, seus filmes descortinam e descartam um tipo de construção formal de significados, vigente nos documentários de cunho sociológico e etnográfico, que retiram a potência da imagem cinematográfica ao submetê-la aos enunciados. Para preservar tal potência, as imagens e sons são, então, trabalhados como ferramentas de expressão, independente da manutenção de sua integridade, deixam de ter que representar o real, para proporcionar novas possibilidades. Ao negar o cinema como um veículo privilegiado de *representação* do mundo, os filmes de Omar tornam-se veículos de transformação.

Outro intercessor fundamental é o escritor Bill Nichols, referência nos estudos do documentário. No livro *Representing Reality* (1991), ele distingue as formas de representação presentes no gênero, enquadrando-as nos modos expositivo, observacional, interativo e reflexivo. Mais tarde, em nota numa edição posterior, Nichols propõe um novo modo de representação documental, que irá se somar aos outros quatro: o modo performático. Sem entrarmos nos pormenores de cada um desses modos, nos ateremos ao último, que é o que interessa para a *cine-escritura*.

Este modo se caracteriza por filmes que, ao suspender a representação realista, não perdem seu vínculo com a realidade referente, tornando ainda mais tênues os limites entre ficção e documentário. Isso ocorre pois os cineastas do modo performático utilizam amplamente as potencialidades da linguagem cinematográfica, enfatizando a sua força expressiva e poética para a representação do mundo, em detrimento de clareza, verdade ou objetividade que seriam supostamente intrínsecas à imagem fotográfica. Eles buscavam, ainda, a possibilidade de recriar em imagens os múltiplos aspectos imateriais presentes na vida – como, por exemplo, o imaginário coletivo e subjetividades sociais – reencantando-os a partir de uma linguagem fílmica que trabalha, ao mesmo tempo, com situações específicas e abstratas, utilizando os universos históricos e simbólicos. Traçando um paralelo com a fabulação, a verdade, quando existe, é

apenas aquela que se constitui pelo processo de criação do filme, aquela nascida durante os encontros que este realiza.

2.5.5

O *anti-espectador*

O cinema do espetáculo – em particular aquele desenvolvido pelo sistema de produção de Hollywood – aperfeiçoou suas formas narrativas para colocar o espectador mais próximo das cenas dos filmes. Em outras palavras, desenvolveu um sistema que buscou integrar o fluxo do filme ao fluxo psíquico do espectador, através da sua identificação com projeção em personagens, situações, cenas, e corpos presentes na narrativa que assiste. Nesse sentido, o cinema clássico narrativo garantiu o seu sucesso a partir de dois pólos: na materialização imagética de pensamentos e, ao mesmo tempo, na possibilidade de pensar para o espectador, lhe entregando um processo pronto, sem exigir sua participação prática. A impotência ligada ao lugar do espectador se resolvia pela potência de suas projeções.

A ausência ou o atrofamento da participação motriz, prática ou ativa [...] está estreitamente ligada à participação psíquica e afetiva. Não podendo exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se. [...] A ausência de participação prática determina portanto uma participação afetiva (projeção-identificação) intensa: operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela. (MORIN, 1958, p. 154)

O cinema dispõe de uma característica conferida à imagem que traz uma aura de encantamento até para coisas banais e cotidianas, fazendo com que as projeções e identificações sejam consideradas, muitas vezes, melhores que a vida cotidiana. Essa “realidade atenuada da imagem vale mais, em certo sentido, que uma realidade perigosa – uma tempestade no mar, um acidente de automóvel – visto permitir saborear, moderada é certo, mas inofensivamente, a embriaguez do perigo”. (MORIN, 1958, p. 152)

Essas projeções são facilitadas pela própria configuração das salas de exibição que, com suas cadeiras confortáveis e com a obscuridade forçada, isolam

o espectador, diminuindo suas possíveis resistências. Este, por sua vez, vê no espetáculo cinematográfico um mundo entregue a forças que lhe escapam, mas onde, ao mesmo tempo, tudo passa facilmente. Dessa maneira, esse tipo de cinema modelou seu público, transformando-o num público passivo, paciente e subjugado. Assim, experimenta uma situação contraditória: embora irremediavelmente distanciado daquilo que assiste, também prescinde da sua subjetividade, que é, a todo momento, manipulada.

Além disso, esse cinema, conforme mencionado, trabalha com uma fórmula que acostumou sua platéia a vê-lo como uma representação verdadeira da própria vida, ignorando até mesmo a presença de elementos óbvios que denunciam seus artifícios, como a câmera e o projetor.

O desejo do espectador é de ser enganado, cegado sobre seu próprio estatuto, sobre o funcionamento daquilo que lhe dá satisfação [...] É porque eu não me vejo olhar (olhado) que posso prender-me à coisa representada. [...] É porque eu recalco (provisoriamente, no tempo da representação) a consciência do lugar que ocupo, meu olhar como consciência, que posso desfrutar da confusão mantida entre o mundo e a obra, entre a coisa e sua imagem. (COMOLLI, 2001, p. 112-113)³⁵

As imagens – enquanto transparência de seus referentes – são apresentadas por aqueles que têm o poder de exibi-las ao espectador, de modo a intensificar o desejo de *ver* e garantir-lhe um tipo de satisfação resultante desse domínio exercido sobre seu corpo. Segundo Omar, é essa situação paradoxal, de afastamento e de identificação psíquica ao mesmo tempo, que permite ao espectador acreditar que o filme lhe possibilita o domínio e o *conhecimento* máximo daquilo que é exibido, principalmente quando se trata do cinema documentário, realizado com os corpos reais daqueles que se dispõem ao jogo do filme. “Surge, no espectador interessado, a ilusão de *conhecer*. De dominar, através do conhecimento, o que o filme exhibe. [...] A visão do objeto, que gratifica, desde que aceite a submissão à posição de espectador” (OMAR, 1997, p. 183). O espectador só assiste realmente a um filme se estiver na margem e não na tela, se algo na tela resiste a ele, caso contrário, se projetará no filme.

³⁵ Comolli, “A auto *mise- en-scène*”, 2001.

[...] tanto mais fecho portas, tanto mais veto aos meus espectadores o prazer de se verem na tela [...] mais terei um espectador que se posiciona contra mim, talvez mesmo contra o filme, mas ao menos ele estará, assim espero, desconfortável e em guerra. Ou seja, este espectador estará situado na dificuldade do mundo. Não é bom que alguém se sinta confortável o tempo todo. (COSTA, 2007, p. 133)³⁶

Porém, não se filma nem se olha impunemente, e a sonegação de uma representação que se propõe verídica propõe um questionamento dos limites e das possibilidades da própria representação, colocando o espectador diante de um objeto estético que já não é mais fornecido gratuitamente para seu deleite. Assim, utilizando ainda as palavras de Omar, o enigma seria uma ferramenta importante num filme, proporcionando uma nova postura do espectador: “Eu não estou olhando para me informar, de tal maneira, que eu vou esgotar essa imagem quando compreender seus elementos. Eu estou olhando para estar ali. E esse estar ali é uma implantação da minha subjetividade”. (OMAR, 1996, p. 279)³⁷

A frustração do espectador provoca, antes de tudo, uma crise de seu antigo lugar dentro do estatuto do cinema clássico narrativo, funcionando como um elemento intencional capaz de afastá-lo da posição de consumidor passivo de significados prontos. Paralelamente, essa frustração estará também reduzindo o filme à sua realidade puramente fílmica, evidenciando ao espectador sua forma de tecido feito de signos, projeção luminosa na tela da sala escura. Ao deixar de se projetar, ele então se confronta com a alteridade radical e irredutível do outro filmado, transformando a compulsão do olhar num olhar consciente. Ao mesmo tempo, é forçado a uma atividade produtora de sentido, partilhando os dilemas epistemológicos, éticos e estéticos da representação que assiste. O espectador é então convocado à *experiência de um estar*, que procura retirá-lo de seu estado de passividade, assumindo uma posição ativa e criadora, realizada pela *experiência cinematográfica*. A partir de então ele pode aprovar ou rejeitar, preferir ou recusar, mas sempre através de um gesto do exterior, do extra-filme, da sala de exibição.

³⁶ Costa, Pedro. “Uma porta fechada que nos deixa a pensar”, 2007.

³⁷ Omar, Arthur. “Música e pensamento”, in Xavier, 1983.