

**2ª parte**

**Roteiro: experimento artístico-reflexivo**

3

**\* SEQUÊNCIA 1****Exterior - Noite - Giro da Folia - Valença****Plano 1.1 - Rua/Ext.<sup>1</sup>/Noite.****Enquadramento: PM/PP.<sup>2</sup> *Contra-plongé*.<sup>3</sup>****Em quadro: Palhaço na estrada.****Som: sanfona/diálogo.****Plano seqüência.<sup>4</sup>**

A rua está vazia e mal iluminada pelas luzes amareladas dos postes. No fundo do quadro vem chegando uma figura que, aos poucos, vai se revelando. É um palhaço, vestido com uma roupa colorida, com guizos e espelhos. Mascarado, rosto semelhante a um monstro ou animal. Usa um chapéu com fitas coloridas e espelhos. Aproxima-se da câmera, até ficar em *close*. Para isso, abaixa-se até o chão.

**Voz off:** Palhaço! De onde vocês estão vindo?**Palhaço:** (com a voz distorcida) Do Oriente.**Voz off:** E para onde vocês estão indo?**Palhaço:** Tamos indo pra Belém.**Voz off:** E o que vocês vão fazer lá, palhaço?**Palhaço:** Visitar o menino-Jesus.

---

<sup>1</sup> Ext.= exterior e Int. = interior.

<sup>2</sup> Convenção da linguagem do roteiro para definir os diferentes enquadramentos de um plano. Assim, em ordem decrescente. **PG** (plano geral) – plano mais aberto, mostra paisagens ou grupos de pessoas. **PM** (plano médio) – exhibe um corpo inteiro no quadro, mostrando as suas ações, ou uma composição de paisagem mais próxima. **PA** (plano americano) – enquadra o corpo da cintura para cima. **PP** (primeiro plano) – cabeça e ombros enquadrados. **PPP** (primeiríssimo plano) – ressalta um detalhe do rosto. **PD** (plano detalhe) – atenta para os detalhes das coisas.

<sup>3</sup> Esta é uma das denominações para um tipo de enquadramento em que a câmera é colocada abaixo do objeto, filmando-o de baixo para cima, como o olhar das crianças, por exemplo.

<sup>4</sup> O plano-sequência é aquele que não possui cortes de montagem na seqüência, apenas no princípio e no fim.

### 3.1

#### Os palhaços

Os palhaços são as figuras mais enigmáticas, contraditórias, alegóricas e paradoxais de uma Folia de Reis. Eles não aparecem nas passagens bíblicas e possuem no rito um caráter relativo: podem tanto representar o mal quanto o bem. Em seu desdobramento maligno, são associados aos soldados de Herodes<sup>5</sup> ou ao próprio Herodes da narrativa mítica. Segundo Torrada:

Palhaço é mascardo. Eles tão fazendo a semelhança dos Herodes. Eles são os Herodes. É porque até os palhaço de hoje, eles num sabe a responsabilidade e o peso que eles carrega nas costas deles. Antigamente eles saíam com uma cruz, hoje eles tem caveira desenhada no revirão. Antigamente era cruz, eles colocavam uma cruz. A cruz é o símbolo do respeito e da fé. Você qué vê, uma cruz espanta qualquer... o diabo não gosta de cruz, ele tem medo de cruz. Igual a bandeira, palhaço num pode chegar na bandeira. Palhaço que chega na bandeira, dia 24, na hora que você vai cruzar eles pra caminhada, quando for dia 6 de janeiro, ce cruza eles novamente, pra poder descarregar a eles, abençoar eles.

Mas podem também ser associados ao bem: cultuam os santos reis, pagam promessas ou cumprem devoção, reverenciam a bandeira.<sup>6</sup> Os palhaços, quando chegam perto do presépio, devem fazê-lo de joelhos, além de tirar a máscara e pedir perdão. Para *Santo Preto*:

o troço mais pesado é os paião, que eles já ta com a máscara no rosto. Aquela máscara contém um chifre, ce sabe que o... não vou falar o nome, o..., o..., o bicho, cê sabe que que é o bicho, é o coisa ruim. Então o paião pertence isso, cê pode ver que o paião, o negócio dele é só morte [...] os paião, eles só vai ganhá a salvação no dia 6 de janeiro. Se ele começar a brincá hoje, no dia 24 meia-noite, até o dia 6 de janeiro, ele só ganha a salvação no dia 6. Mas todos os presépio que agente vai, nas casas

<sup>5</sup> O rei que mandou matar as crianças menores de 2 anos, quando Jesus nasceu.

<sup>6</sup> Cujas frente é resguardada, não se permite a passagem em frente.

que têm presépio, nós chamamo os paiço pra ir, mas só pra ganhar uma proteção ali, só. Uma proteção maior, só no dia 6, que aí, aquilo de errado que ele fez, vem pra ele, o bicho que tá ali perto vem, descruza ele na bandeira pra tirar aquele bicho e, no dia 24 meia-noite, na hora que nós vamo sair, fazê a andança, nós cruzamo ele, pra que? Pra evitar que o bicho pega ele no meio do caminho.

Para os foliões, eles teriam sido incumbidos de matar Jesus, mas ao chegar à lapinha, converteram-se. São também aqueles que intermedeiam ou representam às vezes o demônio, noutras Exu. Um exemplo é dado pela narrativa do *Mestre Torrada*:

nós seguimo os dez mandamento de Cristo, mas temo que adorá os home, porque os home, na umbanda e na macumba, é os exum. Na Folia de Reis é os Heródio, que é os palhaço. Nós temo que adorá eles, se nós não adora eles, eles pega e faz bagunça. É triste você vê um palhaço apanhá, o chicote comê, e você não sabê quem tá bateno.

Suas brincadeiras serviriam para atrapalhar ou despistar os soldados do tirano, enquanto Maria fugia para o Egito com o filho. Frequentemente declamam textos profanos durante a sua apresentação: *o chula*,<sup>7</sup> que se inicia ao fim da *Profecia*.<sup>8</sup> Ele é entrecortado por versos decorados ou improvisados, cujas temáticas podem ser tiradas de livros cristãos, de cordéis, de estórias contemporâneas sobre política, hábitos e situações sociais, dentre outros. Eles usam fantasias e máscaras, instituindo a subversão do caráter religioso da Folia através da zombaria. Em Valença, atualmente, o grupo de palhaços é denominado *pelotão*, pois lá, em lugar de encontrarmos os três palhaços originais, há grupos que possuem até quarenta palhaços. Além disso, existem também dois tipos de pelotões, determinados pelo tipo de farda que usam. Os farrapos, característicos das Folias com sete ou oito caixas,<sup>9</sup> são os que usam fantasias feitas de pedaços de tecido coloridos, cortados em tiras,<sup>10</sup> e máscaras similares a monstros, com grandes línguas e orelhas. Os palhaços de farda lisa, existentes nas

<sup>7</sup> Dança performática dos palhaços ao som da sanfona e de bumbos.

<sup>8</sup> Apresentação cantada das passagens bíblicas da Folia para o presépio.

<sup>9</sup> Instrumento.

<sup>10</sup> A fantasia parece à de macaco, só que colorida. Os pelos dão lugar ao tecido.

Folias de bumbo ou de uma caixa só, usam roupas de cetim colorido, com saias compridas e revirões – capas pintadas com inúmeros motivos –, e máscaras feitas de pelos de animais com chifres.

Sua irreverência e seus gestos contrastam com o caráter solene da Folia, criando uma oposição complementar com a mesma, uma convivência entre opostos.

### \*3.2

#### **O palhaço e a *cine-escritura*: realidade e fantasia, ficção e documentário**

Aqui, o palhaço surge do horizonte noturno para apresentar o filme, já indicando que este será uma *cine-escritura* realizada com uma espécie de máscara, ou seja, que irá descaracterizar histórias conhecidas, construindo uma história inventada com elementos que a verossimilham. Assim, os limites entre o que é ficção e documentário desde o começo se desfazem, pois o filme se coloca *entre* esses matizes de representação, no lugar de tensão que é o paradoxo.

Isso ocorre, em primeiro lugar, porque a cena se constrói a partir de um plano longo, sem cortes e equivalente a uma seqüência, dando a aparência de captação de uma realidade que não pressupõe a participação do diretor. É como se a câmera estivesse ali filmando uma cena da vida daquela figura, que caminha solitária pela noite. Essa duração longa da cena é escolhida propositalmente, para que o momento se adense e seja expressivo, além de compor um olhar que permite à figura que surge pontuar o processo e o ritmo da cena.

Ao chegar perto da câmera, no entanto, o palhaço entra no jogo do filme, na medida em que ele mesmo se emoldura nos limites impostos pelas margens do quadro escolhido pelo diretor. A partir daí, o sistema de lugares e enunciações<sup>11</sup> se revela pela via da encenação, pois o que se segue é um diálogo entre o diretor, o palhaço e o espectador.

---

<sup>11</sup> Lugar de onde se fala, que se quer impor, lugar em que se supõe o outro etc.

O diálogo entre o cineasta e o palhaço – o mais óbvio – demonstra que toda a imagem até então apresentada foi deliberadamente encenada. Para Jean Louis Comolli,

[...] Encenar é ser colocado em cena. É ser colocado em cena pela constituição mesma de uma cena. Aquele (a) que eu filmo me olha. O que ele (ela) vê me olhando é o meu olhar (escuta) sobre ele (ela). Olhando o meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis de minha *mise en scène*, ele (ela) me envia no seu olhar o eco do meu, devolve minha *mise en scène* tal como repercutiu sobre ele (ela). Isso faz com que o sujeito filmado conviva com essa *mise en scène*, a habite, se aproprie dela. Não existe *mise en scène* que não seja modificada pelo sujeito filmado. (COMOLLI, 2001, p. 111)<sup>12</sup>

A relação estabelecida entre o cineasta e o palhaço, dessa maneira, não se opera em via de mão única – do cineasta em direção ao objeto e depois ao espectador –, mas em mão dupla. É desse encontro que surge uma nova experiência fílmica, pois o primeiro deixa de ser um intermediador entre o sujeito filmado e o espectador para se tornar um intercessor, fazendo parte dessa experiência. Ao mesmo tempo, a presença da voz do cineasta logo no primeiro *experimento-sequência* é a evidência de que se trata de um filme, e que o mesmo não se realiza de forma automática, mas necessita de pessoas atrás das câmeras para que exista. Ao ser vivenciada pelo cineasta, essa experiência também muda a posição do espectador, que já não mais o destino final da obra, mas um participante do jogo.

O palhaço, ao responder as perguntas provenientes de fora do quadro, olhando, porém, em direção à câmera, estabelece outro diálogo, que é dirigido para aquele que assiste. Monta-se aí um dispositivo curioso pelo qual a troca entre o palhaço e o cineasta se confessa enquanto filmagem, diferentemente daquelas câmeras que se propõem o registro em nome da captação do real. Aí os sujeitos em foco atuam como se a câmera não existisse, aquele que toma a palavra nunca se dirige ao lugar do espectador, permanece de olho no cineasta e na equipe, nos que estão de corpo presente, mas do lado de fora do quadro. Ao contrário, quando se assume o artifício

<sup>12</sup> Comolli, “Carta de Marselha sobre a auto-*mise en scène*”, 2001.

fílmico, conduz-se o entrevistado para olhar direta e frontalmente<sup>13</sup> para a câmera, direcionando sua visão para aquele que o assiste, assim revelando a presença do espectador no jogo da representação no cinema.

Dentro do que se chama *representação* – que inclui o cinema –, nesse modo de estabelecer relações que, sem dúvida, funda sociedades humanas, o olhar nunca é apenas o olhar do homem sobre o mundo, ele é também (e às vezes, sobretudo) o olhar do mundo sobre o homem. Sendo assim, o cinema só pode nos mostrar o mundo como olhar. Olhar – quer dizer *mise en scène*. O eu-espectador-eu-vejo se torna o eu-vejo-que-sou-espectador. Há uma dimensão reflexiva no olhar. Retorno de si sobre si mesmo, reflexão, repetição. Revisão. Duplo olhar. (Idem, p. 110-111)

Este tipo de discurso fílmico, construído pela *cine-escritura*, acaba por se afastar de um posicionamento do cinema que pretende ser veículo de comunicação de uma experiência, acontecida de forma distanciada no tempo e no espaço, entre o cineasta e seu objeto. Ao contrário, escancara já nesse *experimento-seqüência* que se trata de uma experiência fílmica localizada, no tempo presente e irredutível da sala de cinema.

A máscara é, nesse sentido, tomada como referência, pois aponta para um posicionamento que, ao longo de toda a *cine-escritura*, ficará mais claro: que ela parte da construção de *não-sujeitos*, de figuras de fragmentação, ao invés de realizar a criação de personagens clássicas. Para Omar, “A máscara não é o Mistério em si, por isso não deve ser reverenciada, mas é o último emblema que aponta para mistério, por isso deve ser resguardada”.<sup>14</sup> Em primeiro lugar, ela esconde a força da imagem de um rosto que existe escondido no seu interior, atuando assim para dar ênfase ao enunciado coletivo, na medida em que multiplica a identidade da figura em cena. A roupa colorida, sem referência definida dos padrões masculino e feminino, a capa com emblemas chocantes ou enigmáticos, o bastão que carrega, tudo isso contribui para permitir tal efeito.

<sup>13</sup> Este recurso é muito utilizado no cinema ficcional pela chamada *câmera subjetiva*, em que a imagem objetiva adquire certa subjetividade e entra em relação com a maneira de ver das personagens, fazendo com que o espectador se identifique com elas (ver Capítulo 5).

<sup>14</sup> Omar, Arthur. “O imaginário e a máscara”, 2009.

A máscara serve então para a suspensão de um olhar social, de uma censura, ou de uma prática analítica por parte do espectador. Serve também como metáfora do anonimato, pois interrompe um olhar que reconhece e fixa o sujeito num lugar próprio – em uma identidade e ao que dela se espera – autorizando, desta maneira, o surgimento de uma fala do *indizível*. Propicia, então, o surgimento de outras palavras e ações, dando vazão a outros habitantes da subjetividade da figura filmada. Nessa perspectiva, a subjetividade não se apresenta centrada na noção de um núcleo, de um eixo, nem pode ser reduzida a uma estrutura egóica, relativizando a noção de unidade e de essência. Ela é, nesse caso, o devir, cuja ênfase encontra-se nas singularidades, na fabulação proveniente da oralidade, evitando a tendência freqüente do público de apoiar seu raciocínio decifrador na constante construção da personagem. Leva-o a deslocar sua atenção para a fala sem rosto, que é, de algum modo, familiar, pois rememora um mito amplamente conhecido pelo senso comum.

Ao mesmo tempo, indo ao encontro da fabulação, a *cine-escritura* se liberta dos outros modelos cinematográficos, que garantem a unidade de uma narrativa que se propõe transparente, baseada numa descrição orgânica (da ordem do espaço), garantindo a construção de uma representação através da identidade a partir do suporte sensório-motor. Essa fabulação também irá permitir que a própria subjetividade do diretor, ele mesmo mascarado, atue na construção do objeto estético proposto, pois, em consonância com o pensamento do fotógrafo Omar:

Provavelmente a máquina fotográfica é uma espécie de máscara, como aquelas do Carnaval de antigamente. As pessoas usavam máscara negra. [...] A câmara fotográfica talvez seja uma máscara negra. Vai colada ao rosto. É um dos poucos instrumentos artísticos que toca o rosto, ou que, digamos, sensibiliza o rosto, assim como o pincel sensibilizaria a mão, e a bola sensibilizaria os pés. [...] estou mascarado com a minha câmara, colada ao rosto, ocultando os meus olhos. É uma espécie de fantasia. Com o meu rosto, eu vou captar o rosto do outro. É um jogo de rosto-a-rosto.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Omar, Arthur. “A câmara como máscara”, 2009.



A máscara também será importante para garantir o ocultamento do ato da enunciação. Este será o único *experimento-seqüência* em toda *cine-escritura* onde haverá a sincronia entre a imagem, o som e a fala, mas essa relação hierárquica começará a ser desarticulada através da dúvida trazida pela presença dessa barreira que, ao esconder o rosto, torna-se intransponível pela câmera.