

4

*** SEQUÊNCIA 2**

Exterior - Dia - Foliões - praça de Valença

Plano 2.1 - Ext./Dia.

Enquadramento: PM - PP. Em quadro: foliões. Zoom in que vai do grupo (PM) até um close up do Mestre (PP).

Som: silêncio.

O Mestre está sentado num banco e ao seu redor estão outros homens, os foliões, com trajes iguais e instrumentos diversos, como se estivessem posando para uma fotografia. Aos poucos o plano inicial vai se fechando até se fixar no rosto do Mestre, sentado ao centro.

Plano 2.2 - Int./Dia.

Enquadramento: PP - PPP. Em quadro: enquadramento anterior. Zoom in que vai do close up (PP) até um indistinto formado pelos grãos da TV.

Som: mistura de fragmentos sonoros de programas de TV - barulho.

A imagem anterior do Mestre vai perdendo a nitidez, numa fusão, que faz surgir em seu lugar o mesmo rosto, porém, filmado sob o enquadramento de uma TV. Aos poucos esse enquadramento vai ganhando formato similar ao anterior e a imagem se aproxima cada vez mais, mas no lugar da textura natural da pele, essa figura televisiva de rosto televisivo será decomposta numa multiplicidade de grãos.

4.1

A desconstrução da *personagem*

Este *experimento-seqüência* tem por objetivo intensificar a discussão levantada pelo *experimento* anterior acerca do processo de construção de personagens fílmicas. A utilização dessa denominação – *personagens* – para as pessoas presentes num documentário é de uso corrente. Mesmo que se reconheça a sua existência fora do projeto de um filme, elas tornam-se imediatamente personagens quando filmadas pois a presença da câmera exige poses e tomadas de posição para que se dêem ao olhar do outro. Assim, é a partir daquilo que farão dentro desse processo que se tornarão seres do cinema.

A personagem clássica de ficção, aquela do senso comum, é um ser freqüentemente forjado por princípios de coerência, por modelos enrijecidos de ação e por certo caráter psicológico. Porém, nem sempre foi assim: anteriormente, as personagens das narrativas – aquelas que procuram, combatem, ou informam – só existiam numa relação com sua esfera de ação e não possuíam consistência psicológica. No livro *O roteiro de cinema*, Michel Chion, citando Roland Barthes,¹ dá conta de dois momentos de construção da trama cinematográfica.

Na poética aristotélica, a noção de personagem é secundária, inteiramente submetida à noção de ação: pode haver fábulas sem caracteres, diz Aristóteles, mas não pode haver caracteres sem fábulas [...] Mais tarde, a personagem que, até então, não era mais que um nome, o agente da ação, assumiu uma consistência psicológica, tornou-se um indivíduo, uma pessoa, em suma, um ser plenamente constituído, mesmo que não fizesse nada e, é claro, antes mesmo de agir. (CHION, 1989, p. 115)

Na sua forma clássica, o cinema documentário também desenvolveu uma variedade de caminhos para a construção de suas personagens. Elas poderiam ser trabalhadas a partir de uma figura existente durante todo o filme, que nelas se concentra; ou poderiam ser também uma pessoa

¹ Trecho retirado de “Introduction à l’analyse structurale des récits” (*Communications*, nº 8).

entrevistada, antes desconhecida, cuja presença efêmera se resumiria muitas vezes a uma única cena. Essas personagens geralmente se situam num filme segundo uma hierarquia, ou seja, conforme a posição que ocupam no jogo cênico, numa relação direta com o conteúdo trabalhado: são protagonistas, observadores teóricos, especialistas, porta vozes do senso comum, testemunhas, vítimas, fontes de dados etc.; onde, por vezes, o “comum” seria exemplar daquilo em que nele se manifesta o “geral”.

Mas, nem tudo o que se entende das personagens num filme clássico se reduz à entrevista, que é apenas uma das formas particulares de compor a imagem dos sujeitos. Estes podem entrar em cena, também, quando filmados sob o desenrolar de uma atividade que os caracteriza na sociedade, mesmo fazendo qualquer coisa. Além disso, podem ainda ser objeto de outros relatos, a partir de uma imagem indireta, trazida por discursos de outros personagens.

O documentário tradicional, próprio de um tipo de cinema espetacularizado, freqüentemente trabalha com um modo de representação reducionista, que generaliza e simplifica os objetos representados – O Homem, O Estado, A Cultura Popular etc. – de acordo com os mecanismos saber–poder universalizantes. Como reflexo, observamos processos imagéticos e discursivos marcados por uma extrema pobreza. Michael Renov nos dá uma idéia disso.

Os filmes documentários, enquanto realidade registrada, aparecem tanto no discurso da ciência, como um meio de se obter o reconhecível no mundo, quanto no discurso do desejo – ou seja, o desejo de conhecer a verdade do mundo, representada pela pergunta invariavelmente formulada ao *reality film*. Isto é realmente assim, isto é verdade? (RENOV, 2005, p. 254)²

Nos filmes de ficção, que influenciam diretamente a forma documental, as personagens obedecem a características organicamente compostas, com certos critérios de coerência e mais próximos de um tipo ideal de sujeito. Porém, ao contrário do que acontece na ficção, o que é

² Renov, Michel. “Investigando o sujeito: uma introdução”, 2005.

decisivo na sua participação dentro de um documentário não ocorre a partir de um conflito com outras personagens, nem é produzido por uma narrativa dentro da qual elas vão agir. Na obra documental, o núcleo temático tende a perder força, como consequência da crise da noção de verossimilhança, graças ao confronto com a atividade produtora do cineasta, fato que desmonta definitivamente a questão da mimese.

Isso ocorre porque o sujeito filmado se exhibe, por vontade própria ou não, e a partir daí se abre à fabulação. Em outras palavras, ele sabe que ser filmado significa se expor ao outro e, ao mesmo tempo em que reconhece no diretor a figura que escuta sua fala, também sabe o que implica a existência de uma câmera. O simples gesto de filmar uma nuvem, por exemplo, a torna diferente, singular, exaltada: filmada. Diante dessa câmera, então, o indivíduo comum se transforma em ator, sob a regra de um jogo onde deve se prestar ao olhar daqueles que estão operando aquele espaço, isto é, entra em cena. O olhar a que é submetido agencia e promove uma postura específica que o cinema também registra, perpetuando na imagem a sua existência.

Esse jogo, por sua vez, cria a ilusão de uma filmagem que parte sempre da câmera para a coisa filmada – do enquadramento ao objeto –, supondo uma cena que acontece partindo do cineasta em direção ao personagem. Porém, todos os que ali participam, inclusive o cineasta, se encontram sob a mira do olhar do outro, que devolve esse olhar já impregnado e modificado: aquele que está sendo filmado reenvia o seu olhar não apenas pela consciência de ser filmado, mas com seu inconsciente e com seu corpo, em direção à câmera e diante dos corpos daqueles que filmam. Dessa maneira, ter seu olhar reenviado pelo do entrevistado-ator, o diretor é colocado em cena e ele também se torna parte do filme.

Assim, não só o que é visível se encontra na evidência superficial da imagem, pois,

Estes homens ou estas mulheres que nós filmamos, que nesta relação aceitam entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com singularidade, tudo o que carregam consigo de determinações e de dificuldades, de pesado e de graça, de sua sombra [...] Ao mesmo tempo, alguma coisa da

complexidade e da opacidade das sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida. Isto quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica. Filmar homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões. (COMOLLI, 2001, p. 105-106)³

Isto demonstra quão pouca, a partir do início das filmagens, possibilidade tem um diretor de impor algo veementemente, ou mesmo de apagar sua própria entrada em cena. Ao mesmo tempo, não se pode considerar o documentário como sendo o lugar cinematográfico do espontâneo, da ação independente, absorvida em si mesma, mas sempre como atuação – para um interlocutor e para o efeito trazido pela câmera – geradora das fabulações presentes nessas performances.

Assim, aquele que é o objeto da filmagem entra no jogo cênico com seus hábitos, com gestos apreendidos, reflexos e reflexões, posturas assimiladas, com o inconsciente.

Todos aqueles que eu filmo são já atores em suas *mises en scène*, que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme. As “realidades” não somente são narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam – a “realidade social”, a “realidade patronal” etc. Essas narrativas também são *mises en scène*, até mesmo os rituais, onde os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são freqüentemente definidos. O cineasta filma representações já em andamento, *mises en scène* incorporadas e re-encenadas pelos agentes dessas representações. (COMOLLI, 2001, p. 114-115)⁴

De forma consciente e inconsciente, o ser filmado se ajusta à operação criada pela filmagem e se impregna dela, colocando ali seu corpo sob um

³ Comolli, “Sob o risco do real”, 2007.

⁴ Comolli, “Carta de Marselha sobre a auto-*mise en scène*”, 2001.

olhar presente num espaço e tempo definidos pelo outro. Este, em geral, tem o poder de impedir, mascarar ou mesmo anular suas encenações e fabulações. A relação travada entre quem filma e quem é filmado, o instante desse fazer-se diante da câmera, é sempre uma experiência realizada, no mínimo, a dois: um cede lugar ao outro, favorecendo ou impedindo seu desenvolvimento. O filme é, antes de tudo, o resultado dessa relação, onde um deve enlaçar-se ao outro para que aconteça.

Além disso, a produção cinematográfica não está fora do mundo, olhando-o de cima. Ela é feita de partes do mundo, aquilo que do mundo se transforma em olhar. Isso é cada vez mais evidente na contemporaneidade, onde grande parte de nossa relação com o mundo se faz através da circulação incessante de objetos audiovisuais que conduzem, ou mesmo substituem o mundo. Ao filme deve-se também a constatação de que essas imagens são apenas máscaras, que surgem pela tentativa de dar ao mundo um rosto.

4.2

A criação de superfícies visuais

A personagem clássica tem ligação com um sujeito dito *unitário* que, por sua vez, se conecta a um tipo de saber localizado na tradição da cultura ocidental, que valoriza a intimidade, a interioridade, o dentro, o transcendente. É essa interiorização do sujeito que vai desencadear uma grade de ações e motivos, uma lógica natural, psicológica ou social. Ao mesmo tempo, essa intimidade justificadora também pressupõe, nas personagens, uma anterioridade ou uma realidade preexistente da descrição que se faz delas, a partir de uma descrição orgânica.

Aqui, então, o *experimento-seqüência* iniciado pela figura do Mestre opta por suprimir esse tipo de representação – com valor unicista, essencial ou interior – evitando o mecanismo de transformação dos participantes das Folias de Reis em *personagens* da narrativa que estão encenando. Isso ocorre porque, aqui, a *cine-escritura* busca realizar-se com figuras que vão

se construindo num processo de fabulação, que opera pela dobra, e onde o coletivo ultrapassa o individual. O que se tem em mente é a superfície, o *fora*, o *muitos*; isso porque, conforme Foucault, a interioridade é definida como dobra do exterior, sempre envolvendo um jogo de forças.

Em vez de considerar o resultado de um encontro que libera o sujeito de uma identificação prévia, cria-se um movimento onde aqueles que inicialmente posam – a referente “real” da exposição – estão diretamente conectados com o jogo de encenação que a simples exibição traz. Num primeiro momento, os foliões passam a existir na medida em que aparecem em cena, remetendo de forma direta à Folia, ou seja, a um centro que organizaria e determinaria sua funcionalidade. Porém, posteriormente, passam a se articular de forma desconectada da desse referente, para fazer proliferar signos, criados a partir de operações de montagem. Utilizando livremente suas imagens e sons, o cineasta fabula com as personagens, ultrapassando o desejo de mímese.

Assim, a imagem enquanto pele-película, como superfície ou fronteira, bem como a fabulação no nível do discurso, torna-se matéria desse *experimento-seqüência*. Utilizando o paradoxo, que é afirmado ao exibirem-se os corpos como matéria, no contexto da *cine-escritura* que constrói um extra-ser de superfície, produz-se um choque contra esse sentido único-totalizador-absoluto da imagem. Enquanto limite entre a exterioridade e interioridade, essa imagem do rosto do Mestre da Folia, através da mutação do mundo referente dos corpos, atuará na construção de um sentido que vai se equilibrar numa espécie de supra-senso de fronteira. Isso ocorre porque, em lenta aproximação, a câmera não penetra as entranhas da face, mas a desdobra em uma infinidade de grãos, criando uma *cine-pele*.

Nas palavras de Arthur Omar,⁵ cujo trabalho fotográfico serviu de intercessor do *experimento-seqüência* aqui desenvolvido, apreende-se que

Quando o espectador se aproxima demasiado, começa a dissolução da compacidade da imagem. [...] O rosto perde o contorno, os acidentes faciais já não são reconhecíveis, e então os grãos proliferam. As formas se degradam em manchas, e o que a foto oferece e sustenta agora é isso,

⁵ Omar, Arthur. “Viajando na granulação”, 2009.

zonas longas de puras texturas, feitas de matéria fotográfica granular. Turbilhões abstratos, espirais caóticas, de pura vibração. [...] Ao ficarmos frente a frente com um grão, único e isolado, provavelmente nosso olhar projetaria essa configuração facial nas suas incongruências e torções espaciais. Então perceberíamos os grãos gloriosos que compõem a matéria.

Ao chegar cada vez mais perto do rosto do Mestre, a imagem é reenquadrada sob a moldura de uma TV. Aí, no lugar de uma textura epidérmica, o que resta é apenas o resquício da fisionomia, que se fragmenta numa textura de padrão granular e que vai, simultaneamente, perdendo o contato ilusório que mantinha com o referencial físico. O grão, ao tomar a cena, se sobrepõe a uma representação que se propõe verossímil, esvaziando a aparente dimensão ontológica da imagem audiovisual e sua essência realista. Dessubjetivado, então, esse semblante de superfície granular se torna puro afeto, um espaço que se transforma numa segunda máscara que, por sua vez, não reterritorializa a face, devolvendo-lhe algum tipo de identidade perdida, mas impõe-se mesmo enquanto fragmentação.

Nesse sentido, outro *real* é fabulado pela maneira como se desenrola a relação entre imagem e experiência, que será determinante para esse modo de representação do corpo. A experiência deixa de ser aquela vivida durante a projeção – quando o filme era entendido como um veículo capaz de promover o deslocamento do espectador – e passa a ser considerada como fator decisivo para a produção da imagem. Assim o filme produz uma experiência em vez de resultar dela. A atenção se desloca, portanto, para o encontro entre o artista e seu objeto: a câmera e a montagem participam ativamente do processo fabulatório, produzindo acontecimentos e abrindo-se a outras percepções, e não apenas buscando uma autenticidade ou honestidade para com o espectador.

Essa fragmentação do unitário, que se desdobra em grãos e que não possui um *dentro*, é a criação fabulatória de figuras de superfície: são descontinuidades que colocam em jogo o movimento da identidade em direção às singularidades e multiplicidades, na criação de *não-sujeitos*. A personagem, desta maneira, se torna mais errática, mais aberta, não se

define inteira no seu destino, havendo lugar para a incoerência e para a opacidade: há uma brecha para que algo inusitado ocorra.

Ao mesmo tempo, fabricando *entre-imagens*, desrepresentando e aludindo ao que se passa no *fora*, a experiência de composição da imagem – que atinge e fragmenta o corpo individualizado, destroçando os referentes do mundo real, explodindo com seus limites – coloca-se contra o corpo produzido pelos processos de representação hegemônicos, submetido a uma dimensão espacial. A produção desse outro corpo em pulsão é resultante de um pensamento que considera o cinema como um veículo de subversão. Ao desarticular a ordem imposta pelos documentários tradicionais, de cunho etnográfico,⁶ tal corpo aparece como um lugar de produção de afetos e pode, a partir de então, liberar-se do esquema sensório-motor da imagem-movimento e tornar-se imagem-tempo.

Aqui, essa dupla fabulação (encenação do folião e do filme) é assumida como uma ação que pode desafiar uma rede de noções e saberes instituídos: coloca o aparato técnico e a linguagem imagética em tensão criativa com a profundidade dos fantasmas da tradição oral. Assim, essa crise da personagem na *cine-escritura* – instante não-identitário, pré-individual, singular, em que a antiga forma já não existe mais e a nova está por vir – entra em correspondência com a valorização de um período de pré-individualização característico da cultura da oralidade. O agenciamento coletivo de enunciação, presente nas tradições orais, também acaba por minimizar o sujeito que enuncia.⁷

Além disso, evidenciar e valorizar as práticas da oralidade, trazendo-as como matrizes para a construção formal do discurso fílmico, por si só já é um modo denunciar os próprios limites de sua presença no cinema e na TV; onde são submetidos a uma situação de assimetria, na atribuição dos poderes do meio e da matéria constitutiva dos programas exibidos.

⁶ Que oferecem corpos acorrentados a um discurso que impõe limites de identidade: o corpo da diarista, o corpo do trabalhador, o corpo do negro, o corpo do analfabeto, o corpo do folião de Reis etc.

⁷ Este aspecto será discutido mais amplamente no próximo *experimento-seqüência*.