

Fotografias de imagens simbólicas ora em *fade*, ora em corte seco, ora em fusão.<sup>1</sup> Em algumas serão explorados os diversos detalhes que as compõem. São editadas com vozes *off* de diferentes depoimentos dos mestres,<sup>2</sup> compondo a narrativa mítica da viagem dos Magos do Oriente ao encontro do menino-deus recém-nascido, linearmente.

#### Plano 3.1

**Enquadramento:** PM/PP. Constelação Planetário (*fade* com o grão da TV da imagem anterior).

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 2:** os três Reis é começo do mundo, que nós peguemo a tradição... é do começo do mundo...

#### Plano 3.2

**Enquadramento:** fotos de guerra e de um leão africano.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 3:** começou assim, com uma disputa duns Reis que mandava lá na Judéia, em Jerusalém... aí tinha os reis da Babilônia ... só que são reis malvado, que só queria só pra eles... aí, dentro do continente africano originou os Reis, que eram os Reis Magos.

---

<sup>1</sup> 'Fade' é quando uma imagem desaparece lentamente dando lugar à outra, 'corte seco' é quando uma imagem sucede a outra imediatamente, sem efeitos. Fusão é quando uma imagem se sobrepõe à outra e as duas se misturam. As imagens escolhidas aqui não serão necessariamente as utilizadas no produto final.

<sup>2</sup> Faltam ainda, para o filme, depoimentos que enfatizem alguns temas importantes: a descrição física dos Reis, por exemplo. Outro tema importante, pouco desenvolvido, é aquele que abrange o imaginário sobre o Oriente; também sobre o termo *Mago*; e sobre a Estrela.

**Plano 3.3**

**Enquadramento:** fotos de D. Sebastião,<sup>3</sup> D. Pedro I, D. Pedro II e do céu da bandeira do Brasil.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 2:** os Reis foi assim, foi três irmão que tiveram um sonho, e cada um teve o seu sonho, o sonho era igual... Gaspar, Brechó e Baltazar, aí quando eles sonharam, eles sonharam que Jesus tinha nascido... na... na manjedoura. Aí um falou pro outro: eu sonhei que Jesus nasceu. O outro disse: eu também sonhei. O outro: eu também sonhei. Foi quando eles viram no céu a estrela...

**Mestre 3:** Gaspar...

**Plano 3.4**

**Enquadramento:** foto do rei Roberto Carlos.

**Som:** depoimento *off*.

**Plano 3.5**

**Enquadramento:** foto do rei Pelé.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 3:** Brechó...

**Plano 3.6**

**Enquadramento:** foto do rei Momo.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 3:** e... Baltazar...

---

<sup>3</sup> Segundo a Wikipédia, “o sebastianismo foi um movimento místico-secular que ocorreu em Portugal na metade do século XVI, em consequência da morte do Rei D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Apesar do corpo do rei ter sido removido para Belém, o povo nunca aceitou o fato, divulgando a lenda de que o rei encontrava-se ainda vivo, apenas esperando o momento certo para voltar ao trono e afastar o domínio estrangeiro.” Essa crença foi transplantada para o Brasil pelos colonizadores, esteve envolvida e enraizou movimentos populares como a Guerra de Canudos e a Guerra do contestado. Hoje, o grande centro sebastianista brasileiro é o Maranhão. Lá, acredita-se que ele tem seu castelo no fundo do mar da praia dos Lençóis e, à noite, passeia num touro negro encantado, que tem uma estrela na testa, à qual, se cravada por uma arma branca, irá desencantar D. Sebastião e seu castelo irá submergir das profundezas. Interessante notar que D. Sebastião está presente na Encantaria maranhense, onde é considerado um dos encantados de seu panteão (semelhante aos orixás iorubanos). Os encantados não seriam, segundo a crença, ancestrais que tiveram morte física, e sim aqueles que se “encantaram”, geralmente em algum elemento da natureza. Na Encantaria encontramos a família dos caboclos da Turquia.

**Plano 3.7****Enquadramento:** imagem de um mapa-astral.**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 1:** ... que tiveram uma luz... que quando o menino Jesus ia nascer ... o dia, a hora... aí eles pegaram e se uniram os três... e saíram... eles foram avisados por uma estrela e saíram, cada um pelo seu caminho... e quando foi chegando perto da gruta aí uniram os três pra chegar junto...

**Plano 3.8****Enquadramento:** imagem de uma bicicleta<sup>4</sup> e da estrela registrada pela marca de brinquedos *Estrela*.<sup>5</sup>**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 3:** ó no que que eles foram, eles foram num camelo... seguiram a estrela... no caminho, quando eles tiveram aquele sonho e avistaram aquela estrela na hora. Quando avistaram aquela estrela, aquela estrela foi andando e eles foi seguindo, foi seguindo, foi seguindo...

**Plano 3.9****Enquadramento:** foto da marca registrada da Varig.**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 2:** Quando eles olharam pra cima avistaram uma estrela, e naquela época não tinha estrela, era o reis Heródio, ele que era o chefe do mundo.

**Plano 3.10****Enquadramento:** foto da estrela de Marilyn Monroe na calçada da fama, foto de Marilyn e imagem de sua pintura realista.**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 2:** aí iluminaram aquela estrela e aquela estrela foi andando, aí chama

---

<sup>4</sup> Vulgarmente chamada de camelo pelos ciclistas.

<sup>5</sup> Aqui, os elementos da publicidade e do *star system* começam a aparecer.

Estrela do Oriente, ela foi andando eles cumpanharam.

#### Plano 3.11

**Enquadramento:** fotos de uma árvore de Mirra, pintura de uma mina de ouro brasileira e foto de uma resina de árvore que produz o incenso.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 1:** e quando eles chegaram na estrebaria aí encontraram são José, a virgem Maria e o menino Jesus, que a virgem Maria tinha acabado de dar à luz, o deus-menino, e na chegada eles ofereceram o presente deles que eles levavam pra homenagear o deus-menino... que era ouro, incenso e mirra.

#### Plano 3.12

**Enquadramento:** fotos de um punhado de mirra, de uma pepita de ouro e de um defumador.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 3:** Aí quando ele chegou lá na manjedoura ele levou incenso, mirra e ouro.

#### Plano 3.13

**Enquadramento:** fotos do papa João Paulo II e Roberto Carlos, de Bento XVI com Pelé e de Bento XVI com o rei saudita Abdul Aziz Ibn Saud.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 1:** aí chegando lá o menino Jesus abençoou os três presentes, deu à benção aos três Reis, que os três Reis ficou santificado porque foi o único dos ser humano que foi capaz de chegar aos pés do menino-Jesus foi os três Reis do Oriente, que era Gaspar, Belchior e Baltazar.

#### Plano 3.14

**Enquadramento:** fotos de trabalhadores da Serra Pelada.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 1:** o ouro... o ouro era o quê? consagrou nosso tesouro, o tesouro é o que, é a paz, é a harmonia, é a alegria, é a família, é tudo o que você tem de bom.

**Mestre 3:** o ouro é a riqueza.

### Plano 3.15

**Enquadramento:** fotos de tesouros da realeza inglesa e de uma catedral de ouro.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 2:** o ouro é a realeza de Jesus.

### Plano 3.16

**Enquadramento:** fotos de defumadores de umbanda.<sup>6</sup>

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 2:** e o incenso é porque Jesus é homem mas também é Deus.

**Mestre 1:** o incenso... que defumou Jesus.

### Plano 3.17

**Enquadramento:** fotos de uma criança subnutrida, de um lixão, de mendigos dormindo na rua e da bomba atômica.<sup>7</sup>

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 3:** a mirra era que Jesus ia curar todos os males da Terra.

### Plano 3.18

**Enquadramento:** fotos de lança-perfumes, da década de 20 e da atualidade.<sup>8</sup>

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 1:** a mirra... a mirra era um tipo... hoje é uma alfazema, é o perfume que Maria usou.

### Plano 3.19

<sup>6</sup> Usados pelas entidades para afastar os males.

<sup>7</sup> Respectivamente: a fome, a miséria, o desamparo e a guerra, declarados como os males da Terra, em depoimento de um dos mestres.

<sup>8</sup> Alucinógenos- relacionados ao abrandamento da realidade cotidiana.

**Enquadramento:** imagens do rei de copas, do rei do xadrez, do rei do tarô, e de Jesus.<sup>9</sup>

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 3:** quando foi no meio do caminho, encontro o reis, que era o reis Herodes, que perguntou onde eles iam. Ele respondeu: eu vou visitar filho de Maria, que é o rei dos reis. Ele falou: rei dos reis não tem porque rei dos reis sou eu. Era Herodes que era o rei deles naquele tempo. Então ele falou: então cê vai, adora e volta que eu também quero adorar.

### Plano 3.20

**Enquadramento:** fotos da guerra do Iraque.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 1:** Aí ele queria procurar o menino era *pra* matar.

### Plano 3.21

**Enquadramento:** fotos de Paulo Coelho,<sup>10</sup> do presidente Bush, e de crianças<sup>11</sup> vítimas de diversos tipos de guerra.

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 2:** Quando ele chegou lá na manjedoura, veio um aviso, pareceu o anjo Gabriel: Mago, volte por outro caminho, que o reis Heródio vem seguindo vocês pra matar vocês. E mandou os reis voltar por outro caminho. Aí os Herodio ficou muito enfezado porque eles não voltaram pra avisar, aí todas as crianças de dois anos eles tavam matando.

### Plano 3.22

**Enquadramento:** imagem da Marilyn.<sup>12</sup>

**Som:** depoimento *off*.

**Mestre 1:** aí foi na mesmamente que a estrela brilhou pra levar lá eles, brilhou pra desviar dos malvados,

<sup>9</sup> Representado aqui como “rei dos reis”.

<sup>10</sup> O mago.

<sup>11</sup> Vítimas de diversas tragédias: da guerra, da fome, de massacres urbanos etc.

<sup>12</sup> Por Andy Warhol.

entendeu com é que é, eles foram desviados dos caminhos, os Herodes ficaram esperando mais não teve solução, que foi o tempo de Jesus fazer sua fuga para o Egito.

### Plano 3.23

**Enquadramento: fotos dos Reis Magos.<sup>13</sup>**

**Som: depoimento off.**

**Mestre 1:** Porque os três reis, se ele fosse reconhecido ele era morto... você vê que na Bíblia, na época em que Jesus nasceu, mandou matar todas as crianças, as crianças recém-nascidas, (...) então o que que acontece, os três Reis foram avisados, foram lá avisar Jesus e na volta... viu, os malvados dos Herodes disseram pra eles irem lá e voltarem para dar a notícia.

### Plano 3.24

**Enquadramento: fotos dos Reis Magos.<sup>14</sup>**

**Som: depoimento off.**

Fusão de imagens dos Reis Magos pintados nas bandeiras e os dos presépios com os rostos dos foliões durante o rito.

**Mestre 3:** Aí quando o Herodes tava chegando pra alcançar Maria chegaram três homens... aí chegaram os três homens que eram os palhaços. Pularam pra lá, pularam pra cá, pularam pra lá. Aí o Herodes pegou e olhou... quando ele olhou de lado pra ver aqueles troço pulando, quando ele olhou de lado Maria já tinha pegado Jesus e já tinha sumido, aí entendeu? Maria já tinha pegado e já tinha sumido...

**Mestre 2:** Na hora que eles foram voltar pra trás Jesus pegou e mandou eles tapa a cara, porque senão Herodes podia persigui eles... então eles puseram chitão, vestiram chapéu, um capacete, puseram um

<sup>13</sup> Representados numa bandeira de Folia de Reis.

<sup>14</sup> Idem.

capacete, e a cara pra tampar, eles tinham que tampa a cara. Aí Jesus pegou e falou: pega uma folha de Embaúba (...) aquela Embaúba ele fez a máscara... tampou... ele passou perto do Herodes e ele não reconheceu. (...) É aonde que ele foi tapeado.

**Mestre 1:** Ali a gente tá fazendo a semelhança. Como foi os antepassados, o que eles deixaram a gente vem copiando, por exemplo, a gente reza o nascimento, porque a gente soube que Jesus nasceu (...) e a gente vai levando a mensagem, que é a mensagem de paz, de alegria e de harmonia em todos os lares.

Neste *experimento-seqüência*, é a partir do artifício do discurso composto de várias vozes, que se impede a formação de sujeitos da interioridade, dando ênfase, desta forma, à emissão coletiva, à fala característica da oralidade, desqualificada ou mesmo suprimida pela cultura ocidental. Tal fala tem como fundamento um período de pré-individualização, quando a comunidade se sobrepunha ao indivíduo, compondo um discurso que poderia ser traduzido pela referência que Barthes faz à fala do homem possuído pelo demônio: *meu nome é legião, porque somos muitos*. Isso porque o discurso proferido na Folia – a estória contada – ultrapassa a fala dos Mestres.

Resgatam-se, dessa maneira, as vozes do passado: vozes da cultura popular que estão além daquelas presentes no filme; vozes sem rosto, próprias da oralidade, sem filiação, resgatadas enquanto *cine-escritura*, criando uma grande estória, formada por fabulações vindas de diferentes lugares sociais. Busca romper, assim, com o conceito de *manifestação* – de um sujeito pronto, que nasce e que se manifesta na frase, designando a coisa como uma entidade já dada. Seu processo é o de construção.

Quando captadas e inseridas num discurso fílmico, essas vozes ficam submetidas às forças agenciadas no ato de sua gravação, operadas pelo método da entrevista. Esta ocorre sempre numa *relação hierárquica de*



*poder*<sup>15</sup> própria do discurso cinematográfico, que se aproxima da entrevista clínica estudada por Foucault, de origem, segundo ele, na confissão religiosa. Tanto nesses casos, quanto na pesquisa antropológica e no inquérito policial, por exemplo, o discurso se submete aos procedimentos disciplinares de um regime institucional específico. Mas, para Ismail Xavier, a escuta do cineasta é específica, pois “não se trata de uma escuta psicanalítica, ou afinada à psicanálise, nem de uma escuta interrogatória; não é a figura da polícia, não é um depoimento no tribunal, não é a figura do pai.” (XAVIER, 2005, p. 116)<sup>16</sup>

No caso de um filme documentário tradicional, a entrevista cinematográfica se vê margeada por questões da ordem do *saber* e do *poder*, que se articulam e perpassam a relação entre o cineasta e o entrevistado, influenciando decisivamente no resultado final. Seu uso é notório e recorrente nos documentários tradicionais contemporâneos,<sup>17</sup> sendo ela o principal método e, muitas vezes, o próprio eixo narrativo, com a predominância da informação verbal (conteúdo) sobre aquilo que não pode ser dito com palavras. Nesse sentido, a entrevista se define numa identidade radical entre construção de personagem e conversa, descartando outros recursos, estreitando e enfraquecendo cada vez mais a capacidade de observação das atitudes, dos gestos, das roupas, dos objetos etc. As informações sobre o tema seriam, cada vez mais, fornecidas verbalmente e a percepção pura ficaria relegada a um segundo plano ou até completamente esquecida. Jean-Claude Bernardet, diz, inclusive, que “a entrevista virou cacoete” (BERNARDET, 2003, p. 285).

No caso proposto pelo *experimento-seqüência* desenvolvido, o objetivo é chegar a uma *conversa fiada* temática, ou seja, alterar os desníveis entre as posições do entrevistador e do entrevistado e, ao mesmo tempo, permitir uma maior interação. Em primeiro lugar, as entrevistas foram coletadas em um gravador digital, excluindo a participação da

---

<sup>15</sup> Ver Capítulo 6.

<sup>16</sup> O texto “O sujeito (extra) ordinário”, uma entrevista com Eduardo Coutinho, Ismail Xavier e Jorge Furtado, in *O cinema do real*, Mourão e Labaki, 2005.

<sup>17</sup> Pode-se traçar um paralelo entre esta tendência com a forma hegemônica do telejornalismo na televisão, que utiliza as entrevistas de forma mecânica e generalizada.

câmera. Isso ocorre para que o corpo do Mestre não seja submetido aos aparatos técnicos próprios da filmagem,<sup>18</sup> além de permitir maior fluidez de enunciação. Por outro lado, espera-se que a escolha de um gravador portátil e minúsculo não intimide e nem encoraje como a câmera. A hierarquia convencional entre os papéis existentes em um documentário tradicional pode então ser abalada, na medida em que o entrevistado, aqui, é o mestre e o entrevistador, um ouvinte curioso e infante nos mistérios da Folia.

Logo, busca-se que o *experimento-seqüência* seja apenas mais uma singularidade nesta cadeia de transmissão coletiva, tomando lugar no jogo da oralidade, escutando os narradores escolhidos discorrerem sobre o seu saber mítico, coletivo, ritualisticamente transmitido pelas gerações. Mas, ao mesmo tempo, participa-se criativamente na construção de sua memória, estabelecendo um espaço e um tempo imaginários a partir dessas *vozes sem rosto*, fantasmagóricas.

Mikhail Bakhtin, em 1929, criou a metáfora do carnaval a partir da polifonia.<sup>19</sup> Essa multiplicidade de vozes e consciências existentes nas narrativas analisadas acabaria por compor um grande diálogo, regido por algumas características: a quebra de regras e hierarquias pré-existentes, o que permitiria o livre contato familiar entre seus participantes, por exemplo; ou o fim da hermeticidade, dos dogmas e dos medos, o que possibilitaria uma espécie de *autenticidade carnavalesca* vir à tona. Os pós-estruturalistas, já em meados dos anos de 1960, resgatam o prestígio de pensadores que valorizam os saberes narrativo e dramático, como Walter Benjamin,<sup>20</sup> e reformulam o conceito de Bakhtin a partir da idéia de intertextualidade. Passam então a considerar as referências, as citações e os ecos existentes nos textos, sendo os mesmos relevantes pela ausência de aspas, ou seja, enquanto irreconhecíveis, sem origens ou filiação. Além disso, destacam o leitor como instância fundamental para o texto, pois é ele que garante seu permanente processo de reconstrução.

---

<sup>18</sup> Luz, locação, enquadramento, tempo de enunciação etc.

<sup>19</sup> Na análise da obra de Dostoiévski.

<sup>20</sup> Os narradores para que Benjamin voltara seus estudos começam a ser utilizados para a construção crítica do conhecimento.

Todo filme sobre o passado nos fala acima de tudo sobre o seu presente, e a finalidade aqui é, com a fabulação espaço-temporal fantasiosa, trazer para o contemporâneo a dimensão ancestral – *sem rosto* – desses ecos que permanecem nas enunciações orais, trabalhando-os e atualizando-os ludicamente. Dessa maneira, ao não dizerem respeito diretamente às imagens que as ilustram nem ao rosto que as enuncia, as vozes inseridas no discurso fílmico escorregam do passado de onde nasceram, rompendo com uma necessidade de origem, atuante nos documentários tradicionais.

Aqui, isso se torna possível com o desenvolvimento de uma *cine-escritura* que se aproxima da tradição artesanal, onde a narrativa oral – ouvir para acumular um saber – acontece paralelamente ao desenvolvimento de uma tarefa física de intervenção artística – a edição – num processo que se aproximaria da *bricolage*.<sup>21</sup> É a partir do encontro dessas *vozes sem rosto*, que permanecem nas enunciações orais, com as apropriações de diversas imagens da contemporaneidade, ou seja, da aproximação de enunciados que não existem em temporalidade equivalente à do mito que, deixando-se afetar pelo confronto entre imagens midiáticas e resíduos míticos, produz um saber conceitual-artístico através da experimentação técnica.

Esse saber abriga um espaço e um tempo fantasmáticos, próprios ao *experimento-seqüência*. Isso acontecerá, sobretudo, a partir do processo da edição; que, por contrastes, metáforas visuais e recontextualizações de cenas familiares (estórias e imagens), tem por objetivo provocar estranhamento e dificultar uma interpretação unívoca do espectador. Para tanto, lembramos a referência importante dos cineastas soviéticos, como Sergei Eisenstei e o próprio Dziga Vertov. A contribuição deles se dá na área da montagem cinematográfica, onde trabalharam exaustivamente o ritmo de seus filmes a partir dos cortes, dos grafismos e movimentos dos planos, das composições dos enquadramentos, etc. Eisenstein, por exemplo, considerava a montagem como princípio cinematográfico por excelência. No livro *A forma do filme*, ele irá traçar semelhanças entre a montagem e a escrita hieroglífica japonesa, notadamente aquela considerada *copulativa*, a escrita *huei-i*:

<sup>21</sup> Lévi-Strauss definiu como *bricolage*, no livro *O pensamento selvagem*, a combinação de elementos de diversas ascendências que resultam num todo diferente de cada uma das partes que o constituiu.

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito. De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma.

Por exemplo: a imagem para a água e a imagem para um olho significa “chorar”; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”; um cachorro + uma boca = “latir”; uma boca + uma criança = “gritar”; uma boca + um pássaro = “cantar”; uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante.

Mas isto é – montagem! Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais. (EISENSTEIN, 2002, p. 36)

Assim, tanto para Eisenstein quanto para seus contemporâneos soviéticos, o corte cinematográfico era capaz de criar metáforas visuais, pois “combinando planos descritivos, isolados em significado e neutros em conteúdo, postos em sucessão contínua”, ou seja, articulados, desdobram-se numa terceira imagem, extravisual.<sup>22</sup> Porém, Eisenstein tencionava formar uma unidade ou síntese com essa construção pois, para ele, a montagem atuava de forma dialética na obtenção de um *uno* organizador da dinâmica da *natureza* que, por sua vez, era considerada essencialmente fragmentada, desorganizada e inerte.

Assim, o uso da tensão entre vozes e imagens sob perspectiva espaço-temporal fantasiosa, que utiliza uma linguagem fantasmática reelaborada enquanto experimento, aqui, se constrói a partir da justaposição e combinação de códigos diversos. Os anacronismos propositais – sem a lógica da linearidade – têm por objetivo deslocar as referências significativas e provocar um constante deslizamento desses códigos,

<sup>22</sup> Outro cineasta russo exemplar é Leon Kulechov, que fotografou um homem com um semblante passivo e combinou essa mesma imagem com outras, como por exemplo, a de um prato de comida e a de uma mulher. As pessoas, ao verem a mesma foto em diferentes combinações chegavam à conclusão de que o mesmo homem estava com fome e, depois, apaixonado.

alargando os mecanismos para sua decifração. Essa operação evita a identificação pela via do sincronismo entre imagem e som<sup>23</sup> – ambos, ao mesmo tempo, familiares e estranhos –, desvinculando-os. Isto porque, a fala sem rosto enuncia um discurso familiar (quem nunca ouviu essa estória antes?), mas as imagens, embora de senso comum, não compõem com esse discurso um *continuum* linear. Elas ilustram os códigos evidentes apenas em parte, mas numa parte inesperada.

Som e imagem, aqui, não são apenas registros que transmitem uma informação. A relação entre eles se desenvolve num deslizamento paradoxal da imagem para a fala e vice-versa; ambos entram numa relação que não se resolve por conformidade ou correspondência, mas por disjunção. Ao mesmo tempo, num constante deslocamento de seu contexto referente e de sua função habitual, a hierarquia entre o que é visto e o que é ouvido cai por terra, forçando o pensamento a um exercício de criação. O material fílmico é produzido e vivenciado pela montagem, que utiliza elementos de contextos muito díspares para se completar e fazer sentido. É o que Da-Rin denominou de montagem “disruptivo-associativa”, onde uma

imagem aparentemente incongruente é inserida em uma seqüência, antecipando um tema, estabelecendo uma ligação com algum conteúdo anterior ou simplesmente estabelecendo uma relação metafórica com aquilo que está sendo mostrado. O espectador é então movido a reagir a esta perturbação, desencadeando processos mentais associativos capazes de criar novas ligações lógicas. Ao invés de alimentar a contemplação passiva de uma história que parece contar-se por si própria, o filme impõe-se como discurso construído e reconstruído pelo espectador através de um processo intenso de intelecção baseado no distanciamento crítico. (DA-RIN, 2004, p. 179)

---

<sup>23</sup> O som e a imagem, no filme clássico narrativo, geralmente atuam enquanto componentes distintos que interagem e se complementam para a garantia de uma representação verossímil. O som pode ser convergente com a imagem: como na voz dos diálogos (quando a imagem revela pessoas conversando), ou som de porta fechando (quando a imagem mostra essa situação), ou ainda uma música triste (quando uma personagem perde a namorada), por exemplo. Ele pode também acrescentar sentido a imagem, ao estabelecer uma relação racional com ela (quando, por exemplo, o som de um telefone toca em uma cena e percorre outras, para antecipar a cena seguinte ou, mais comumente, quando diálogos de uma cena antecipam o que se verá na cena seguinte).

Os Mestres que narram uma estória mítica, assim como a Folia de Reis, estão ausentes enquanto imagem. Não são oferecidos à contemplação passiva, mas, ao mesmo tempo, o *experimento-seqüência* é infestado de informações referenciais, espalhadas pelo corpo do filme. Porém, essas informações são trabalhadas a partir de recortes de discursos diversos – lingüísticos, icônicos, simbólicos e gráficos – não concatenados de forma unívoca, mas dispostos caleidoscopicamente, permitindo ao espectador uma infinidade de entradas e conexões significantes.

Essa edição disjuntiva, que não promove uma unidade, vai ao encontro do pensamento de Foucault em *Isto não é um cachimbo* (1988), onde o filósofo questiona a condição de conformidade entre visão e enunciado na representação. Gilles Deleuze acompanha o desenvolvimento da obra de Foucault, em *As palavras e as coisas*, considerando as duas independentes, regidas por leis próprias. Forma e conteúdo não compõem, desta maneira, uma unidade, mas aproximações circunstanciais.

A metafísica ocidental, herdeira da filosofia platônica, ou dos filósofos da *altura*, para Deleuze, sempre trabalharam com a coesão do símbolo, ou seja, com um significante transparente ao significado. Para eles, a unidade da linguagem, que é a preposição, supõe na *designação* que o ver se iguala ao falar, a partir de uma *significação* que se forma de Idéias estáveis – Deus, Verdade, Indivíduo. Pela ironia, Platão fingiria desconhecer as coisas, estimulando o pensamento de seus discípulos a alcançarem a altura das Idéias.

Em contraposição a esse pensamento, Deleuze resgata os filósofos pré-socráticos, da *profundidade*, relacionados a pensadores como Nietzsche e Artaud, que operaram com a quebra dessa união estável, reforçando o valor de ruptura radical entre o significante e o significado. Esse fosso entre forma e conteúdo, além da utilização da palavra como corpo e não como veículo, acarretaria uma queda da altura das Idéias para a profundidade dos corpos. Para Deleuze, seria o não-senso responsável por essa queda, pois o mesmo promove a aproximação de regras diferentes, onde sempre sobra ou falta algo.

Somente após essa queda seria possível, então, atingir a superfície, enquanto um lugar *entre*, fronteira estreita entre a ironia e o não-senso, escapando tanto da *devoração* constante da profundidade quanto do sentido único da *doxa*. Na superfície ocorreria a fricção entre uma coisa e outra, resultando num *paradoxo*, onde a linguagem, nessa ambigüidade, seria tratada pelo humor.

Brincando, zombando, enganando, o *experimento-seqüência* encena um choque de forças culturais desequilibradas, criando uma tensão entre imagem e enunciado. A alusão aqui implica em que os símbolos da Folia de Reis presentes na fala do Mestre (Estrela-Guia, Reis, magos etc.) não podem ser efetivamente percebidos de maneira direta, mas, ludicamente. Mesmo quando sua representação parece convergir numa unidade (ouro, incenso e mirra), algo sempre escapa e se desdobra.

Os planos que têm a estrela como enunciação são exemplares dessa operação, na medida em que o astro mitológico, que guiou os passos dos Três reis em direção à manjedoura, se desdobra em relações inusitadas, que vão perdendo o contato com o referente mítico cada vez em que as imagens aparecem: sob as formas contemporâneas de sua presença em logotipo de uma loja de brinquedos, mapa astral, logotipo de empresa aérea e Marilyn Monroe na calçada da fama, na fotografia e na pintura de Warhol.

Em *A origem do drama Barroco Alemão* (1984), Walter Benjamin trata do conceito de alegoria a partir da superposição de ruínas da história sobre ruínas da natureza. Para ele, a alegoria seria a tensão entre opostos, a justaposição de diferenças, onde não haveria como reduzir o código em um termo único. O nexos entre significante e significado, enfatizado nos emblemas alegóricos, portanto, é esse fosso entre forma e conteúdo. Significante e significado não constituem uma unidade, mas, por outro lado, estariam constantemente se contrapondo, entrando em contato, sobrepondo-se um ao outro.

Benjamin recolhe trechos de estudiosos dos hieróglifos egípcios que estabeleceram a decifração dos ideogramas, formas condensadas (reduzidas e combinadas), presentificadas em imagens na escrita *rebus*. Os ideogramas egípcios contêm figuras correspondentes a emblemas – que se constituem

pela combinação de fragmentos visuais diferentes – e, quando interpretados por seus decifreadores, abrem um abismo entre seus fragmentos, ou seja, a interpretação nunca é completa; ela resiste à significação, algo sempre se esconde no detalhe dessa escrita.

Giorgio Agamben, em *Estâncias* (2007), irá resgatar o pensamento de Benjamin, encontrando na combinação alegórica entre forma e conteúdo aquilo que resultaria, enquanto emblema, num enigma resistente à decifração. Ao analisar a influência do mito *Édipo e a Esfinge* na prática ocidental da semiologia e da psicanálise – sob a perspectiva de Édipo – vê-se o enigma como algo que deve ser decifrado para se chegar a uma *verdade*. O trabalho de construção do saber, nesses casos, se dá sob a forma de ciframento e decifração. A linguagem, por sua vez, promete deixar-se decifrar até o seu limite, como tendo um sentido transcendente.

Agamben, no entanto, volta o seu olhar para a Esfinge e sua linguagem enigmática, concluindo que, com a decifração, o enigma perde a sua potência, pois revela ser apenas uma aparência. Além disso, a decifração de Édipo não cobre toda sua estância cifrada, haveria sempre uma parte equivocada e lacunar no ato edipiano da decifração. Essa margem que resta por decifrar é formada pelos traços inconscientes que se vão acumulando e que são impossíveis de trazer à tona. O discurso da verdade, portanto, se transforma apenas num jogo de enigmas que se desdobram e que nunca serão decifrados totalmente, sempre sobrando ou faltando algo. A sentença oracular da Esfinge refere-se à linguagem e sua ambigüidade. Ela nem esconde nem diz, transita no constante deslizamento ou transformação, não se consolida numa significação, mas a desdobra. Ou seja, é paradoxal.

Buscando essa compreensão de enigma, que encerra um saber descentrado, o *experimento-seqüência* trabalha com o confronto de códigos culturais diferentes para trazer a noção fantasmática de que o saber legitimado não dá conta de todo um arquivo que as diferentes culturas produzem e põem em contato. A *cine-escrita* cifrada, que parcialmente resiste à decifração, desenvolve uma linha de pensamento que se contrapõe a linguagens hegemônicas – como as do cinema documentário tradicional e a jornalística da TV, que trabalham com parâmetros engessados e unívocos.



A *cine-escritura*, desenvolvida em torno de uma temática de caráter etnográfico, vai estabelecer uma relação com seus entrevistados cuja finalidade é a de produzir um discurso de *não-verdade*, que não explica diretamente a Folia e nem organiza a fala dos Mestres como evidência, sob a forma de uma narrativa linear. Assim, a seqüência estará discutindo os fundamentos do documentário tradicional, de cunho etnográfico e científico, herdeiro do cinema clássico-narrativo, que se apresenta como transparência em relação ao referente “real”, como prova jurídica, como portador de uma essência realista, como ilustração, como ênfase ideológica etc. No entanto, no cinema de invenção, a potência do falso “destrona” a aspiração ao verídico – aquela representação do acontecimento como pré-existindo a sua narração – pois inventa o acontecimento ao mesmo tempo em que o narra. Ela é uma função fabuladora, que vai encadeando suas histórias, mesmo sob a pena de destruí-las mais tarde em favor de novas construções.

Aqui, o conflito entre perspectivas se faz propositalmente alegórico, atuando com símbolos que se fragmentam e se duplicam, numa tentativa de escapar desses esquemas de controle, ao se desdobrarem. Segundo Arthur Omar, o enigma seria uma importante função do 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)

Omar está reivindicando um processo de subjetivação resultante de uma imagem enigmática que supõe a questão da liberdade, porque o cinema é uma instituição composta de regimes disciplinares. O documentário tradicional é apenas um de seus dispositivos, que existem em relação a outras instituições de poder hegemônicas, tais como as ciências humanas (antropologia e psicologia, dentre outras), que também subjugam os corpos e as subjetivações a uma ortopedia de suas disciplinas.

Lembrando ainda Benjamin, toda leitura supõe um duplo caminho: aquele aberto pela semiótica, e outro mais profundo que dá “acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra leitura, em sua significação profana e mágica”. A perspectiva da edição disjuntiva força o espectador a uma

leitura diferente daquela do astrônomo, que se detém apenas nos movimentos celestes aparentes. Essa outra leitura, guiada por convenções herméticas ou secretas, equivaleria à do astrólogo, ou mesmo à dos Reis Magos, que transita pelos dois caminhos: “lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino”. (BENJAMIN, 1986, p. 112)

Ao contrário do documentário tradicional – onde a conjunção de imagem e som determina uma posição de passividade e de contemplação “astronômica” diante do filme – o *experimento-seqüência* estimula o espectador a abandonar seus antigos hábitos sensoriais – cuja percepção se encontra sob o domínio do espaço fílmico – para experimentar outras possibilidades de leitura da forma simbólica, livrando-se da tentação de reestabelecer uma unidade perdida. A disjunção entre o que se vê e o que se ouve vai permitir uma nova experiência audiovisual, conectada a uma leitura “astrológica” dos fenômenos visualizados.

Isso porque, operando semelhanças extra-sensíveis ou mágicas, o espectador vê surgir outras facetas que compõem os símbolos, ou seja, outras formas de decodificação até então inusitadas; deslocando aos poucos sua percepção do plano espacial para o domínio do tempo. Isso ocorre porque a utilização dos artifícios técnicos da edição cinematográfica disjuntiva, utilizada na produção de similitudes inesperadas, faz com que o espectador vislumbre por alguns instantes essas outras semelhanças possíveis, que, segundo Benjamin ocorrem *num relampejar*, ou seja, instantaneamente, para logo se desdobrarem em outras. “Ela [a percepção] se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal”. (BENJAMIN, 1986, p. 110)

Ou seja, a construção fílmica vai se afastando do que se espera ordinariamente de um documentário, com um encadeamento linear e racional, próprio dos filmes analisados por Deleuze em *Imagem-movimento*.<sup>24</sup> Porém, este *experimento-seqüência* está somente a meio do

---

<sup>24</sup> De domínio espacial, em que o tempo é suposto pelo movimento dos cortes que medem linearmente a narratividade do filme.

caminho entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, por conservar ainda muitos dos dispositivos de linearidade narrativa da linguagem cinematográfica usual, notadamente aquela encontrada na publicidade e em videoclipes.

Este constante desdobramento, então, compõe o *experimento-seqüência* pelo acúmulo de um grande e variado número de enunciados, além daqueles evidentes na imagem e no som, só possível pela repetição dos códigos. Esse movimento toma emprestado o entendimento a partir da repetição, presente na oralidade, como forma de fixação da estória declamada de memória pelos ouvintes. Porém, diferentemente da repetição que observamos na mídia – aquela igual a si mesma, que recria o modelo, tendendo ao realismo – a repetição oral é viva e fluida, e não enrijece os códigos. Aqui, a repetição oral é resgatada enquanto conceito, com o objetivo de proporcionar a sensação daquilo que muda, de acentuar o que se alterou.