

*** SEQUÊNCIA 4****Exterior/Interior - Noite - Giro da Folia -
Valença**

obs.: Na edição, as imagens desses planos estarão de trás para frente e mais lentas do que durante a filmagem, reproduzindo o efeito de uma *câmera lenta*.

Plano 4.1 - Rua/Ext./ Noite.

Enquadramento: PPP. *Super close up dos rostos dos foliões, ainda em fusão com os rostos representados das bandeiras e dos presépios.*

Som: fusão da fala anterior do Mestre 1 com uma música que vai surgindo lentamente, de longe.

Aos poucos, os rostos de pano e de gesso vão se esvaecendo, dando forma a contornos de rostos humanos pouco precisos pela iluminação escassa.

Plano 4.2 - Rua/Ext./ Noite.

Enquadramento: PP. **Em quadro:** foliões.

Som: direto. *Cantiga sobre a chegada dos Reis Magos.*

Rostos mal iluminados, rastros de fitas, de movimentos, máscaras imprecisas, corpos que vão e vêm, cantos que não se combinam com o gestual das bocas enquadradas da imagem.

Música: Os Três Reis quando souberam/ ah Os
Três Reis quando souberam... que havia o
nascimento/ que havia o nascimento...

Coro: Os Três Reis quando souberam/ ah Os
Três Reis quando souberooooooooooooooooooooo...
que havia o nascimento/ que havia o
nascimento oooooooooooooooooooooo...

Ai lá pás bandas de Belém/ Ai lá pás bandas
de Belém/ eles puseram em seguimento/ eles
puseram em seguimento

Coro: Ai lá pás bandas de Belém/ Ai lá pás
bandas de Beléñhêeaaaaaaaa/ eles puseram
em seguimento/ eles puseram em seguimento
oooooooooooooooo

E os Três Reis quando saíram/ os Três Reis
quando saíram /cada um saiu sozinho/ cada
um saiu sozinho

Coro: E os Três Reis quando saíram/ os Três
Reis quando saírooooooooo

Plano 4.3 - Rua/ Ext./ Noite.

Enquadramento: PA. Em quadro: foliões.

Som: direto. Cantiga sobre a chegada dos Reis

Magos.

A má iluminação é proposital, e vem das casas e dos
postes raros no lugar. Percebe-se que os Foliões
estão em algum pequeno vilarejo, mas não se pode
precisar exatamente de onde se filma. São rastros
de corpos que dançam e cantam, coloridos e
fantasmagóricos, de movimentos estranhos.

Música: Cada um saiu sozinho/ cada um saiu
sozinhoooooooooooooooo

A procura de Belém/ A procura de Belém/
eles encontraram no caminho/ eles
encontraram no caminho

Coro: A procura de Belém/ A procura de
Beléñhêeaaaaaaaa/ eles encontraram no
caminho/ eles encontraram no
caminhoooooooooooooooo

Eles foi guiado por uma estrela/ Eles foi
guiado por uma estrela/ que era a estrela
da guia/ que era a estrela da guia...

Coro: Eles foi guiado por uma estrela/ Eles
foi guiado por uma estrelaaaaaaaa/ que era
a estrela da guia/ que era a estrela da
guiaaaaaaaa

Plano 4.4 - Rua/ Ext./ Noite.

Enquadramento: PP. Em quadro: pés dos foliões.

Som: direto. Cantiga sobre a chegada dos Reis

Magos.

O movimento estranho das outras cenas agora se revela com o caminhar de trás para frente dos pés dos foliões.

Música: De dia a estrela apagava/ De dia a estrela apagava/ e dava a noite ela acendia/ e dava a noite ela acendia

Coro: De dia a estrela apagava/ De dia a estrela apagavaaaaaaaaa/ e dava a noite ela acendia/ e dava a noite ela acendiaaaaaaaaa

Os Três Reis do Oriente/ Os Três Reis do Oriente/ a procura de Maria/ a procura de Maria

Coro: Os Três Reis do Oriente/ Os Três Reis do Orienteeeeeeeeaaaaa/ a procura de Maria/ a procura de Mariaaaaaaaaaaaaaaaaa

Na viagem que eles fizeram/ Na viagem que eles fizeram / foi sete noite e sete dia/ foi sete noite e sete dia

Coro: Na viagem que eles fizeram/ Na viagem que eles fizerooooaaaaa / foi sete noite e sete dia/ foi sete noite e sete diaaaaaaaaaaaaaaaaa

Plano 4.5 - Rua/ Ext./ Noite.

Enquadramento: PM. Em quadro: foliões em grupo.

Som: direto. Cantiga sobre a chegada dos Reis Magos.

Os foliões de Reis: mestre, contra-mestre, os músicos, os palhaços; todos atravessam o quadro parado, de trás para frente e em câmera lenta.

Música: Eles passaram numa cidade/ Eles passaram numa cidade/ aonde o rei Herodes morava/ aonde o rei Herodes morava

Coro: Eles passaram numa cidade/ Eles passaram numa cidadeeeeeaaaa/ aonde o rei Herodes morava/ aonde o rei Herodes moravaaaaaaaaa

Eles perguntaram pelo caminho / Eles perguntaram pelo caminho/ o rei Herodes não ensinava/ o rei Herodes não ensinava

Coro: Eles perguntaram pelo caminho/ Eles perguntaram pelo caminhoooooooooooo/ o rei Herodes não ensinava/ o rei Herodes não ensinava aaaaaaaaa

Rei Herodes perguntou/ Rei Herodes perguntou/ os Três Reis pra onde vai/ os Três Reis pra onde vai...

Coro: Rei Herodes perguntou/ Rei Herodes perguntouoooooooooooo/ os Três Reis pra onde vai/ os Três Reis pra onde vaieeeeeaaaaaaaa

Plano 4.6 - Rua/ Ext./ Noite.

Enquadramento: PA. Em quadro: foliões.

Som: direto. Cantiga sobre a chegada dos Reis Magos.

A câmera caminha de folião em folião, atentando para os gestos mais próximos, para as cantigas emocionadas, para o corpo que se contorce, para as mãos na viola e no pandeiro, para os sorrisos trocados.

Música: Nós viemos do Oriente/ Nós viemos do Oriente/ agora vamos pra Belém/ agora vamos pra Belém

Coro: Nós viemos do Oriente/ Nós viemos do Orienteeeeeeeeee/ agora vamos pra Belém/ agora vamos pra Beléhhêeeeeaaaaa

E a estrela do Oriente/ E a estrela do Oriente/ foi a primeira que viu/ foi a primeira que viu

Coro: E a estrela do Oriente/ E a estrela do Orienteeeeeeeeeeeeee/ foi a primeira que viu/ foi a primeira que viuoooooooooooo

Na chegada da lapinha/ Na chegada da lapinha/ o resplendor dela caiu/ o resplendor dela caiu

Coro: Na chegada da lapinha/ Na chegada da
lapinhaaaaaaaaaaaaa/ o resplendor dela caiu/ o
resplendor dela caiuooooooooaaaaa

Plano 4.7 - Interior/ Dia / Estúdio.

Enquadramento: PD. Em quadro: bandeira da Folia.

Som: instrumentos dissonantes.

Obs.: aqui os cortes entre os diferentes enquadramentos dos detalhes da bandeira serão super-rápidos.

A bandeira em detalhes, suas fitas coloridas com pedidos escritos, as flores de plástico, a capa de filó que a cobre, os penduricalhos, a imagem dos Três Reis Magos desenhada.

Plano 4.8 - Rua - Casa do Folião/ Ext. - Int./ Noite.

Enquadramento: PA. Plano-sequência subjetivo.¹

Som: sampler de cantigas de Reis sobrepostas a batuques de tambores de candomblé, cantigas rituais indígenas e fados portugueses.

A câmera sai da rua e entra na casa de um Folião indo direto ao presépio, que é visto em seu conjunto: o menino Jesus, ladeado por José e Maria, os animais mais próximos - o boi, o jumento etc... (a filmagem ocorrerá do presépio à rua e será alterada da edição, que ainda acelerará a velocidade do movimento).

A estória contada pelos mestres agora é cantada e encenada pelos foliões. Neste *experimento-sequência*, saímos do mito - enquanto eixo da narrativa fílmica - para o universo do rito da Folia. No *experimento-sequência* anterior, os Mestres, através da narração, rememoram o passado mítico. Aqui, no rito, esse passado é resgatado e presentificado pela

¹ O plano-sequência é aquele que não possui cortes, e o plano-subjetivo é frequentemente utilizado para reproduzir a visão do olho humano, no cinema clássico-narrativo.

performance. Na Folia de Reis, a *Profecia* é dividida por passagens que, segundo o *Mestre Torrada*, seriam divididas em: Anunciação – que descreve a vida de José e Maria até a anunciação do anjo Gabriel; Nascimento – que vai da caminhada da Sagrada Família até Belém, onde Jesus foi nascer; Viagem dos Reis Magos – que fala da vida dos Três Reis, se encontrando para fazer a visita, chegando à lapinha com os presentes; Fuga para o Egito – que narra a fuga dos soldados de Herodes. Aqui, o episódio escolhido para o *experimento-seqüência* é o da Viagem dos Três Reis.

Assim, o verbo transitar, indicativo de uma transformação – a passagem de um momento a outro – ganha relevância e torna-se o fio condutor. Com isso, a Folia de Reis deixa de ser apenas um “bailado popular dramático” em que seus integrantes representam, entre cantos e danças, a viagem dos três Reis Magos para o Ocidente, para tornar-se o próprio processo de criação. Optou-se, nesse momento, por preservar as imagens visuais e sonoras do ritual da Folia, trabalhando-as, no entanto, a partir de alguns conceitos que suscitam questões formais na *cine-escritura* desenvolvida.

Os foliões, *fazendo a semelhança*, organizam sua visita aos presépios de acordo com regras transplantadas da história dos Reis Magos. Assim, ritualisticamente, deve-se, por exemplo, desenvolver um roteiro de casas visitadas que obedeça ao sentido Oriente-Occidente, à imagem da viagem dos Reis em direção à manjedoura. Além disso, eles nunca devem voltar por um caminho que já passaram, pois foi o procedimento utilizado pelos Reis Magos para evitar os soldados de Herodes. No mito, Os Reis Magos partiram do Oriente – do lugar onde o sol nasce – em direção a Belém, para visitar o deus recém-nascido. Algumas Folias pesquisadas, inclusive, fazem o seu *giro*² apenas à noite, pois essa era a hora em que a Estrela de Belém aparecia para guiar os passos dos reis orientais.

² Denominação dada pelos foliões para cada dia em que fazem o rito. Do dia 24 de dezembro ao dia 6 de janeiro, portanto, eles realizam 12 ou 13 giros, dependendo da Folia. Atualmente, pelo fato de muitos foliões serem empregados assalariados, realiza-se os giros apenas nos fins de semana. Esse é um dos fatores da opção para a filmagem em Valença, que possui inúmeras Folias rurais.

Dessa maneira, essas noções são incorporadas à linguagem da *cine-escritura*, na tentativa de as atualizar, tal qual os foliões a cada performance executada.

Jorge Luiz Borges, em *Sete noites*, irá tratar em uma das conferências noturnas das *Mil e uma Noites*. Para ele, a beleza da palavra *oriente* estaria no fato de esta possuir o ouro “dentro de si (...) pois o céu se enche de ouro, ao amanhecer” (BORGES, 1987, p. 77). Ali também revela que, em alemão, Oriente – *Morgeland* – quer dizer *terra da manhã*, e Ocidente – *Abendland* – é a *terra da tarde*.

A noite, nessa perspectiva, torna-se um elemento fundamental para o *experimento-seqüência* aqui desenvolvido, suscitando importantes questões para a *cine-escritura* do rito. Ela é o lugar do trânsito do estado de vigília à terra do sono. Seu território está inicialmente ligado à calma, ao momento de descanso; quando o corpo cessa suas variadas ações para realizar apenas as operações físicas fundamentais. Quando associado aos fenômenos celestes, principalmente aos mais visíveis, àqueles noturnos, esse terreno torna-se impregnado por uma vagarosidade: “A constelação é então [...] uma imagem dos olhos fechados, a pura imagem do movimento lento, tranqüilo, celeste” (BACHELARD, 2001, p. 185). O tempo noturno – momento do sono e dos trânsitos constelares – foi poeticamente analisado por Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos*. Para o autor, ele é considerado como portador de uma lentidão absoluta, verificada em nossa incapacidade de visualizar o deslocamento dos astros e estrelas, restando-nos apenas constatar sua evidência. Para ele, portanto, “a imaginação da matéria noturna tem necessidade de lentidão” (BACHELARD, 2001, p. 183).

Porém, o espaço noturno do sono contém outras aproximações possíveis. Local inquietante, obscuro, incoerente, permissivo às fabulações mais absurdas, sob o domínio do inconsciente: é dele que brotam os sonhos. Para Santo Preto, os Três Reis “tiveram um sonho, [...] No sonho eles tiveram o caminho. A estrela... a estrela guiano, ela veio guiano, veio guiano e chegou, chegou na manjedoura”. Logo, num estado onírico, experimentamos uma liberdade inusitada, possível apenas durante essa circunstância. Sonhando, podemos momentaneamente nos rebelar contra as

amarras impostas pelos regimes disciplinares que nos perpassam, entrando em contato com um universo simbólico acumulado inconscientemente, e que é trazido então à tona.

Borges, em outra conferência de *Sete noites*, irá ater-se ao tema do pesadelo. Os momentos oníricos são considerados por ele como autênticas atividades estéticas, ou ainda, “talvez a expressão estética mais antiga; e podem adquirir formas estranhamente dramáticas, já que somos (no dizer de Addison) o teatro, o espectador, os atores e o enredo” (BORGES, 1987, p. 65). Além disso, ele chama a atenção para a facilidade imaginativa que adquirimos ao sonhar, fato que geralmente não nos acompanha ao estado de vigília. Imaginação e pensamento, inclusive, podem se misturar num mesmo sonho e se tornarem indiscerníveis.

A noite pode também ser relacionada com a experiência cinematográfica, a partir do momento em que, com o advento do cinema industrial, foram criadas salas especiais para a projeção dos filmes. A obscuridade forçada é considerada um elemento fundamental para “dissolver as resistências diurnas e acentuar todo o fascínio da sombra” (MORIN, 1983, p. 155)³. Para Edgar Morin, em “A alma do cinema”, as cadeiras confortáveis, a temperatura amena (!), o isolamento acústico e o escurecimento gradual estariam a serviço de um estado *simili-hipnótico*, onde o espectador não dorme, mas fica, “assim, meio estendido, numa atitude propícia à descontração e favorável ao devaneio” (MORIN, 1983, p. 155) e, a partir dessa operação, “abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia” (MORIN, 1983, p. 156) em que as múltiplas projeções do cinema-espetáculo é loquaz.

Borges também resgata um orientalista chamado Barão de Hammer Purgstall, que estudava uma tradição oral disseminada pelos *homens da noite*, os *confabulatores nocturni*, que tinham como profissão o relato de contos durante a noite. De certa maneira, podemos nos aproximar desses *confabulatores*, na medida em que o filme se organiza em torno do registro de um fenômeno que faz parte da memória que é sempre coletiva, um saber

³ O texto “A alma do cinema”, in Xavier, 1983.

acumulado da cultura – e que é contado durante uma espécie de *noite*, criada especialmente para tal fim.

Assim, tornou-se inevitável uma *cine-escritura*, que se afastasse dos modos de representação hegemônicos que engessam seu tema, e que, por outro lado, se apropriasse dos múltiplos reflexos de uma expressão noturna e onírica na representação daquilo que foi revelado num sonho, por um anjo. As escolhas formais e estéticas se propõem, aqui, a uma ligação íntima com alguns aspectos do processo fabulatório executado pelos foliões durante o ritual, mesmo que causem estranhamento aos espectadores desavisados.

A fabulação, em atividade, estaria conectada ao tempo em estado puro, pois ela só acontece *durante* o ato de linguagem. Mas é importante ressaltar que, para Deleuze, a prática fabulatória

não é uma memória psicológica como faculdade de evocar lembranças, nem mesmo uma memória coletiva, como a de um povo existente. É, vimos, a estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, uma membrana, um duplo devir. (DELEUZE, 1990, p. 263)

Desta forma, é natural que o *experimento-seqüência* se contamine pela encenação e a enunciação dos foliões sobre o mito dos Reis, e que, ao mesmo tempo, ainda inclua outras perspectivas fabulatórias em sua linguagem. Agindo assim, o processo de fabulação se desdobra e não obedece mais o sentido da convenção cinematográfica, onde o mesmo voltaria o olhar para o *objeto* e o ofereceria ao espectador. A experiência deixa de ser apenas algo que se proporciona ao expectador passivo para estar intimamente ligada ao processo de *cine-escritura* do filme, na criação incessante de novas realidades, onde o múltiplo é afirmado.

Aqui, a partir de uma *cine-escritura* fabulatória, o *experimento-seqüência* se propõe a ser parte da experiência. Do entrecruzamento entre diversas fabulações é que novas perspectivas podem surgir: “o cineasta torna-se outro quando assim se intercedem personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo”.⁴ (DELEUZE, 1990, p. 183)

⁴ Ver no capítulo a discussão sobre o “povo por vir”.

Para tanto, as possibilidades de uma leitura profana e mágica do rito, intuídas por Benjamin a partir de semelhanças extra-sensíveis, serão fundamentais. Com a disjunção espaço-temporal – pelo movimento alterado e extremamente lento dos planos, que não compõem com a música um *continuum* linear – a criação de um processo de subjetivação distinto faz com que a atitude de contemplação objetiva e racional da passividade, filiada à visada do astrônomo, torne-se cada vez mais difícil. Os antigos hábitos sensoriais, disciplinados pelo cinema hegemônico, ficam em suspenso. Simultaneamente, as novas formas de visualidade que surgem desse processo encontram-se ligadas, mais do que nunca, à sua dimensão temporal.

Porém é preciso notar que a disjunção, aqui, tem por objetivo algo diferente da realizada no *experimento-seqüência* anterior. Lá, a *cine-escritura* realizada pela montagem trabalha no sentido de criar uma relação lúdica entre enunciados e imagens, no sentido de zombar da rígida hierarquia que unia as duas dimensões. Porém, as identidades dos emblemas – estrela, rei, mago etc. – ainda permanecem, as conexões reais entre eles, instituídas por sua relação de complementaridade, são mantidas. O resultado dessas conexões aponta para o não-senso, com o objetivo de desmontar um espectador disciplinado pelos esquemas sócio-motores hegemônicos, causando uma sensação de estranhamento.

No *experimento-seqüência 4*, a disjunção está intimamente ligada ao processo de fabulação e às múltiplas experiências que ele pressupõe. Ele apóia-se numa experiência de fabulação *com* o outro e essa relação de dupla-troca se reflete e se confunde com a própria linguagem da *cine-escritura*.

Em “O narrador” (1994), Benjamin nos lembra da necessidade de restituir ao corpo sua capacidade de experiência. Para ele, a ascensão cada vez maior da informação é responsável pela decadência da narrativa, fazendo com que os corpos fossem levados à mudez, deixassem de ser o local da experiência por excelência.

É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências [...] a razão é que os fatos já

nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1985, p. 203)

O tempo do dia – da luz – é atravessado por uma multiplicidade de tarefas, disperso e perdido em gestos desenfreados. Durante a noite, temos acesso ao tempo que repousa, que se estende lentamente e, por isso, capaz de incluir os gestos em sua inteireza, enquanto exterioridade deslocada. É esse o tempo que nutre os sonhos. A aproximação da realidade fílmica da visibilidade onírica pretende fazer com que esses planos de percepção tornem-se indistintos; assim como para as crianças e os *selvagens* de Borges, que não diferenciam a vigília do sonho, ou para os poetas e os místicos, para quem a toda vigília parece ser sonho. Esse movimento de deslize de um estado ao outro e também de articulação passa a reger a relação entre o corpo e o que o rodeia, o mundo, oferecendo- nos uma imagem da fronteira que os une.

A diluição entre realidade e ficção, verdade e imaginário, sonho e vigília tem como suporte a imagem que se fixa no gesto estendido – tomado enquanto situação ótica, pois no cinema há mil possibilidades, mas uma é fundamental: a capacidade de captar e alterar o movimento do mundo, com independência em relação à conjunção tradicional com o som, que pode seguir em outro ritmo e direção. Com essa disjunção, desfazem-se definitivamente os vínculos sensório-motores que têm como referência o plano espacial. Além disso, instaura-se uma dimensão temporal que não se encontra conectada com uma cronologia – passado, presente e futuro – pois o simples gesto é significativo apenas enquanto gesto, naquele momento de sua duração, e prescinde de um modelo ou de uma essência que os justifique. Trata-se, então, de um tempo puro, ou liberto de quaisquer referências espaciais, a imagem-tempo deleuziana.

A opção pela filmagem da Folia de Reis à noite, sem uma iluminação adicional à existente, torna-se evidente para a criação dessas novas temporalidades. Porém, nesse caso, a imagem vista será composta mais de texturas e de rastros do que de precisão. Isso poderia ser considerado uma

perda, mas aqui é isso mesmo que se busca. A imagem precisa, que se propõe como evidência, está intimamente ligada às necessidades de processos de representação engessados, que não supõem outras possibilidades mais livres de relação com o presencial. A luz necessária à nitidez das imagens, tanto na retina quanto nos aparatos de captação óticos, é freqüentemente utilizada como metáfora de um saber que toma as coisas pelo que é visto.

O olhar obscurecido pela noite, que proporciona uma visão turva dos acontecimentos, se libera dos limites da razão iluminista para se aproximar de experiências de visualidade mais próximas aos estados de consciência alterados, revelando algumas dimensões do real que usualmente não são percebidas. Para isso, as técnicas da linguagem cinematográfica ou as regras de sintaxe da *cine-grafia* – enquadramento, tipos de passagem de um plano a outro, tempo de gravação do acontecimento, tratamento do som, montagem etc – devem ser reelaborados para que novas leituras sejam possíveis. Na seqüência anterior, isso era trabalhado a partir da repetição; aqui, o mesmo ocorre por transmutação. É que, quando trabalhada a linguagem pelos diversos processos fabulatórios que a atravessam, ela acaba por temporalizar o corpo, ou seja, fazer com que este se torne outro corpo, estranho à representação realista, que gera a ilusão de evidência do próprio objeto.

Esses novos corpos temporais, que surgem da *cine-escritura*, transcendem os limites da individualidade. Esse é um movimento que vai operar a passagem da identidade em direção às singularidades e vice-versa, o movimento de criação e recriação que se faz por dobras. Pois, indo ao encontro da fabulação, o cinema se liberta da descrição orgânica, e, então, torna-se capaz de experienciar os corpos de uma maneira em que eles acabem por perder profundidade na mesma medida em que ganham superfície. Criadas como gestos, lentos e indistintos – essas figuras de fragmentação, enquanto singularidades, transformam-se em não-sujeitos para dar corpo a uma enunciação coletiva.

É exatamente a identidade das personagens e dos objetos que a rodeiam que não vamos conseguir apreender. O *experimento-seqüência* não

revela seus nomes, faz com que pedaços de corpos se confundam uns com os outros, não dá a conhecer suas funções no rito, não divulga a localização geográfica, não mostra os antecedentes da festa, nem produz uma consciência exata dos mecanismos internos de funcionamento de uma Folia de Reis, de sua hierarquia, de sua história. Toma a Folia de Reis como corpo.

Além disso, considera esse corpo como produtor de fabulações – ou atos de fala – a partir dos gestos coletivos na encenação do mito. *Tenir un discours*, faz notar Barthes, é afirmar-se por sua fala e por seu corpo. Para Michel Rabiger, o gesto comportaria formas de expressão importantíssimas, que devem ser levadas em conta, pois, segundo ele

A evidência da fala em geral é menos digna de crédito do que a evidência comportamental. Podemos dizer ou pensar qualquer coisa, mas não conseguimos escolher o que sentimos ou como nos comportamos quando experimentamos sentimentos fortes. A evidência visual e a evidência comportamental são talvez as mais fortes. (RABIGER, 2005, p. 59)⁵

E mais, segundo Deleuze,

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo (...). É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida (...) As categorias da vida são precisamente as atividades do corpo, suas posturas. (DELEUZE, 1990, p. 227)

É então a partir desse corpo coletivo e temporalizado que o *experimento-seqüência* se faz pensamento. O rito torna-se uma materialização da narrativa que o gerou, uma espécie de significante. Porém, através dessa enunciação coletiva, que subverte o corpo e a fala individuais, corrompe-se o mito, que fica destituído de moral e de referências fixas. Os foliões estão *fazendo a semelhança*, mas esta ocorre colocando o referente original em crise. Ao resgatar o mito encenando-o, os foliões instauram o

⁵ O texto “Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários” de Michel Rabiger, in Mourão e Labaki, 2005.

inapreensível: seus corpos produzem escrita, deixam suas marcas no relato, dando-lhe vida. Assim, a memória executada na performance é guardada do passado com vistas para o futuro, sua perpetuação.

O rito é a linguagem reflexiva do corpo da Folia sobre o mito dos Reis. Ao fabular, essa linguagem dos gestos coletivos se transforma em ato de fala, ou melhor, em ato de encenação. A fabulação opera uma dobra desse corpo e, assim, o que a princípio poderia ser considerado como um hábito de repetição pela memória mítica se transforma em potência de criação no ato de encenação. Ao tornar-se fabulação, a encenação opera uma desindividualização, que ocorre paralela à participação de um passado imemorial, criando um povo do porvir.

Os foliões, emprestando sua ginga corporal em gestos carregados de beleza e extraídos ao acaso, conduzem o espectador à coletividade a partir de manifestações puramente físicas. Assim, a câmera participa com sua própria fabulação: ao se aproximar muito de um gesto estendido – detalhando, fatiando, decupando – ela também dramatiza, em busca de um olhar carregado de potência e sensível às diferentes maneiras pelas quais o outro, a respeito do qual o filme fala, participa da encenação.

Filmar é percorrer um tempo de experiência onde a relação do sujeito com seu corpo e sua palavra se desdobra e, ao mesmo tempo, se intensifica. Uma dinâmica de encarnação dos motivos do pensamento se torna possível, reconhecível. Se o Outro se encarna para mim, é, talvez, inicialmente nos filmes. Ao filmar o corpo, acrescenta-se corpo – gesto, palavra, movimento, rugas – à ideologia do outro. (COMOLLI, 2001, p 133-134)

A própria variedade de materiais que compõem a Folia – como aqueles encontrados na bandeira, por exemplo – condensam valores e expectativas de várias gerações de foliões. Para Santo Preto “tem muitas coisa ali que não faz parte de Folia, mas tá ali pra compô, pra ficá um troço mais bonito, pra ajudá a voz da pessoa da cantoria, então fica um troço mais bonito”, demonstrado que vários elementos, decorativos e rituais, podem ser incorporados no rito pela afetividade de cada um.

Os olhos, então, se fecham em fusão com as roupas brilhantes, os dedos tocam a viola e se confundem com as fitas de várias tonalidades: as cores acompanham os rastros de movimento, numa imagem múltipla e cambiante. Esse corpo coletivizado fica composto, então, por inúmeros fragmentos de olhos, bocas, mãos etc. que atuam num mesmo sentido. O caráter lúdico da festa faz emergir uma infinidade de enunciados novos: os mais exóticos, os menos familiares e prestigiosos ganham força. Eles não dizem respeito nem ao mito e nem à realidade diária. Transformam-se também em ato fabulatório e a celebração religiosa popular naquele instante cria um novo mundo, com novas regras e mecanismos. Desta forma, carnavalescamente, ela também muda as relações de poder, tornando-se um contra-poder de exceção frente aos controles do cotidiano – da ordem social, doméstica, profissional e até religiosa.

Ao encarnar a estória da viagem noturna dos Reis Magos do Oriente rumo ao Ocidente, o corpo da Folia, durante o ato da encenação, se situa no lugar do *entre*. Esse *entre-lugar* de encarnação da Folia poderia ser associado a um estado fantasmático. O fantasma é um ente visível, que não ressuscita como corpo vivo nem morre completamente como cadáver. Ele compreende a velha forma mítica do passado e a nova forma que ainda não se completou. Assim, a legião de fantasmas conjurada pelas partes do corpo da Folia, que dançam com os malabarismos dos palhaços, no limite da disciplina ritual, concorre para a subversão do mito dos Magos, pois revela uma dimensão paradoxalmente questionadora da mensagem do encontro com o divino.

No cinema, registrar também quer dizer contar o tempo.⁶ Embora ele tenha elaborado códigos e convenções próprias para indicar que uma cena se desenrola antes da que a precede na narração, ou seja, “voltar no tempo”,⁷ cada segmento da narrativa, uma vez situado na série cronológica, sempre é contado no presente. As situações óticas e sonoras puras, criadas pela fabulação desse *experimento-seqüência*, fazem com que o tempo

⁶ A câmera pode se aproximar de um cronômetro, ela conta vinte e quatro quadros por segundo, ou seja, uma medida de tempo.

⁷ O *flash back*.

cronológico se fragmente para dar lugar ao tempo aiônico,⁸ em outras palavras, um tempo livre da hierarquia linear entre passado, presente e futuro, o tempo puro, que se desdobra em temporalidades coexistentes. A experiência aiônica rompe o círculo do tempo e faz com que os corpos entrem num movimento de devir. Esse tempo em pessoa é denominado por Deleuze de *virtual*, pois, designa o tipo de convivência das lembranças na memória conservadas porque diluídas no presente, que instantaneamente se esvai.

O tempo virtual pode ser aproximado do pensamento de Borges sobre os sonhos, que possuem imagens que para ele não poderiam ser examinados diretamente, mas apenas através da memória que se tem deles; e, mesmo assim, essa memória onírica não corresponderia precisamente aos sonhos que a geraram. Quando acordamos, acostumados à vida *sucessiva*, tentamos dar uma linearidade coerente às figuras oníricas, que foram múltiplas e simultâneas: “Vejam um exemplo muito simples. Suponhamos que sonho com um homem [...] e, imediatamente a seguir, sonho com a imagem de uma árvore. Ao acordar, posso dar a esse sonho tão simples uma complexidade que ele não tem; posso pensar que sonhei com um homem que se transforma em árvore, ou era uma árvore. Modifico os fatos. Já estou inventando” (BORGES, 1987, p. 49). Os sonhos, assim como as lembranças, não se organizam linearmente na memória, eles também coexistem e se desdobram.

A encenação do rito e seu passado mítico, em fabulação performática, tornam-se indiscerníveis, formando o que Deleuze denominou – ao analisar os sonhos dos filmes de Luis Buñuel ou Fellini, e os *flashbacks* de Allain Resnais – de *imagem-cristal*: “O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e dos passados que se conservam. De uma só vez

⁸ Enquanto Cronos era limitado e infinito, Aion é ilimitado como o futuro e o passado, mas finito como o instante. Enquanto Cronos era inseparável da circularidade e dos acidentes desta circularidade como bloqueios ou precipitações, explosões, desencaixes, endurecimentos, Aion se estende em linha reta, ilimitada nos sentidos. Sempre já passado e eternamente ainda por vir, Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente e por aí desenrolou seu círculo, alonga-se em uma reta, talvez tanto mais perigosa, mais labiríntica, mais tortuosa por esta razão. (Deleuze, 1994, p. 170)

o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado” (DELEUZE, 1990, p. 121).

Trazendo esses conceitos para o universo cinematográfico, de onde foram originados, chega-se à conclusão de que, ao longo de um filme, tudo o que já foi mostrado insiste virtualmente na cena atual. Portanto, a imagem-cristal fílmica reúne, em seu interior, as características próprias do filme apresentado, que, paralelamente, é ultrapassado e extravasado por uma espécie de *memória-mundo*. Assim, ela também é um “invólucro último, variável, deformável, nos confins do mundo, para além dos movimentos do mundo” (DELEUZE, 1990, p. 102).

Num filme cronologicamente linear – que desenvolve a sucessão passado-presente-futuro, presa num encadeamento hegemonicamente *certo* – a imagem posterior deriva das antecedentes, formando um todo coeso; ou seja, encadeiam-se as imagens para que elas dêem a impressão de estarem acontecendo num presente que se escoia. No processo cristalino, o filme passa por re-encadeamentos. Portanto, não há a expectativa sensório-motora que gera uma previsibilidade com relação ao plano seguinte, mas sempre o imprevisível da nova cena. Fica a cargo das singularidades de cada diretor construir diferentes estruturas cristalinas, bem como criar diversos tipos de cristais.

No caso aqui desenvolvido, a opção é a margem ou o *entre*. Em primeiro lugar, tenciona-se, na *cine-escritura*, desenvolver um modo representacional como exploração da tensão da ruptura com a tradição, como problematização destas interfaces entre o virtual e o atual, trabalhando não apenas com a existência da memória dos foliões – ou da Folia de Reis – mas levando em consideração essa suposta *memória-mundo* que atravessa as diferentes relações aqui propostas. A fusão entre os Reis da bandeira e os rostos dos foliões antecipa o jogo e os enquadramentos próximos começam, então, a fragmentar os corpos.

A montagem, que estende os planos temporalmente e modifica os movimentos em velocidade e sentido, procura assegurar a permanência de uma possível potência do afeto, considerando fundamental a composição de encontros que garantam as conjunções virtuais. A câmera lenta opera a

disjunção primeira, obedecendo à velocidade dos astros para a captação de um gesto ampliado, contrário ao ritmo e ao sentido da música, de cadência cortante, de implacável regularidade. O ritmo, aqui, tomou um sentido repressivo – como o do relógio – do qual a imagem irá se libertar.

O movimento invertido, outra disjunção, trabalha com a coexistência do passado no presente e a manifestação desse tempo fantasmático nas fabulações da *cine-escritura*, atravessada também por outras fabulações e formulações conceituais, vindas do tempo e do pensamento. Essa é uma volta ao passado, mas aqui o tempo aiônico o considera como algo que ainda não passou e permanece potente, tanto na rememoração da narrativa mítica como no instante da filmagem.

A bandeira, devir-estrela errante, de trânsito estranho ao resto do cosmos, subverte esse movimento, negando-o radicalmente. No plano seguinte, a câmera subjetiva⁹ supõe a presença de um corpo que vê e que se desloca rapidamente em direção ao presépio. Como não há personagens desenvolvidos até então – nem enquanto interioridade e muito menos enquanto conceitos generalizantes – só sobra o corpo da câmera para observar, talvez, como se fosse a bandeira, a primeira que entra nos lares num Giro de Folia de Reis.

A imagem abstrata – resultante de uma filmagem noturna e de uma montagem temporal – é imprecisa: oscilando entre obscuridade e momentos de luminosidade, que por vezes se perdem no grão; fixa-se no olho, desfoca o rosto e propõe uma textura a partir dos gestos, fazendo desses gestos um corpo em construção permanente.

O gesto, desta forma, torna-se o lugar da experiência, representando ao mesmo tempo a atualidade do corpo com suas atribuições corrompidas e o acontecimento, o incorporal. Assim, a imagem deixa de delinear os limites que separam o corpo do mundo para ressaltar a fronteira que os une, que os articula. A imagem do gesto fragmentado e sem filiação ganha a superfície, e o corpo, ao perder sua centralidade, mistura-se ao que o cerca, entrando num movimento de devir-mundo.

⁹ A câmera-subjetiva é frequentemente utilizada para reproduzir a visão do olho humano no cinema clássico-narrativo.

Esse corpo – sempre impessoal e pré-individual – é constituído por uma multiplicidade de relações entre pontos singulares na medida em que engendra um *entre-lugar*, interface entre o virtual e o atual, pois, aí se “implicam indivíduos já constituídos, enquanto a relação entre atual e virtual forma uma individuação em ato ou singularização por pontos relevantes a serem determinados em cada caso” (DELEUZE, 1990, p. 56).

Assim, o *experimento-seqüência* também se transforma num ritual, pois experimenta a possibilidade de transformar o microcosmos de gestos – que, fundidos uns nos outros se fazem corpo no ato de encenação do mito – num macro-cosmos, que vai de encontro à *memória-mundo* e transforma esse corpo-gesto, cosmogonicamente imagético, numa nova visualidade. Esta, porém, ao se desdobrar, se repetir, se bifurcar e se contradizer, não se definitivamente apresenta como única, pois afirma a multiplicidade como princípio da vida. Enquanto a performance presentifica o mito colocando-o em crise, a seqüência assume seu caráter intrínseco de representação e de criação de corpos não-presenciais. Mais do que isso, afirma o múltiplo em todos os planos ao considerar esse espaço aberto enquanto potência para criação de infinitos e novos mundos, passando ao largo dos horizontes pré-estabelecidos.