

3ª parte

Fim

7

Considerações finais

Existe um fosso intransponível entre a *cine-escritura* e o resultado final – entre o originalmente imaginado e a forma definitiva do filme editado –, em vista dos imprevistos da tarefa. Imprevistos são os limites do decifrável e o que não é mensurado pelo roteiro. Arthur Omar considera o imprevisto essencial para seu trabalho pois, para ele,

Estar aberto ao Acaso é fundamental. Isso deveria ser treinado na escola. O Acaso como disciplina, se é que é possível. Quando a obra se organiza em torno de um núcleo secreto de Acaso, e mantém isso secreto, ela tem aquele *tchan* especial, difícil de explicar. A gente não sabe por que é bom, só sabe que é. E então, ela dura.¹

No cinema documentário, o acaso é uma parte intrínseca do processo. O ato de documentar é sempre determinado por questões de produção, por situações de ordem técnica e por limitações que decorrem de um maior ou menor domínio dos meios de realização. A pessoa filmada, por exemplo, pode a cada segundo colocar fim ao filme, fato que demonstra uma construção artística que se desenrola a partir da dependência do documentarista em relação ao *outro* – o objeto do seu filme – que, por sua vez, é vivo, reage e é sempre mais rico e complexo do que o previamente imaginado. Ao mesmo tempo, essa dependência é a fonte da riqueza e da potência características desse tipo de relação, de onde o documentário emerge. Nesse sentido, cada documentário exhibe, acima de tudo, uma forma peculiar de reagir às situações e às questões concretas que surgem durante a sua realização, numa maneira de documentar que é própria daquele que resolveu filmar. Assim, um filme sempre condiz com a formação, com a história e com a maneira de sentir o mundo de seu realizador.

¹ Omar, Arthur. “Um núcleo secreto de acaso”, 2009.

Sob essa perspectiva, a construção de uma *cine-escritura* sob a forma de uma *tese-roteiro* buscou, primeiramente, um modo de produzir um pensamento crítico tomando o fazer artístico e conceitual enquanto exploração da fronteira entre tradição e sua ruptura. Colocou-se, desta maneira, *com* e *contra* os mestres: tanto os da Folia de Reis quanto os canonizados pela construção acadêmica.

Em relação aos estudos, fontes e influências intelectuais, colocou-se *contra* um método enraizado nos discursos universitários, a partir da própria estrutura de dissertação aqui apresentada. Além disso, frente a esses métodos – associados a uma enunciação crítica embasada na objetividade, no conhecimento enciclopédico, na verdade científica etc. –, optou por uma construção de pensamento que, transformado em linguagem audiovisual, utilizou a cosmologia da Folia para impregnar o fazer crítico. Buscou, assim, através da mistura de vários padrões narrativos, instaurar a polifonia ao diluir a fabulação dos Mestres na produção conceitual. Uma multiplicidade de caminhos e pensamentos acaba se entrecruzando e, por isso, a via aqui trilhada talvez não seja regular nem homogênea. A possibilidade de trabalhar com a linguagem audiovisual tornou-se importante ferramenta para a construção de um saber crítico e afetivo, buscando meios de potencializá-la pela mistura das matrizes intelectuais com as da festa.

Os mitos da Folia e os do cinema² foram utilizados, em última análise, para desmistificar aqueles próprios à atividade interpretativa existente no modelo de *dissertação* canônica, amplamente encontrado nas instituições acadêmicas e considerado padrão para a construção do conhecimento. Dessa maneira, a produção intelectual aqui desenvolvida também aproveitou a fabulação como potência de criação.

É próprio da noção fabuladora colocar os mitos em crise, destituindo-os de moral e referências fixas. Tanto a fabulação que produz festa e religião – a Folia de Reis – quanto a que produz conceitos – a *cine-escritura* – são, nesse sentido, ferramentas que atuam como linhas de fuga às posições autoritárias instituídas pelo senso comum. Ao permitir a produção de enunciados coletivos, a fabulação, que nem é *mito impessoal* e nem *ficção pessoal*, aproxima o “assunto privado da política” (DELEUZE, 1990, p. 264) ao subverter a fala (confissão) individual e,

² Encontrados no cinema clássico-narrativo, como a essência realista, o caráter educacional, o poder evidencial, a objetividade da imagem cinematográfica, a “verdade” intrínseca na ontologia da imagem, a superioridade na representação da vida etc.

paralelamente, corromper os mitos (autoritários), promovendo sempre um discurso interdisciplinar. Assim, o intelectual-artista e o objeto-personagem podem dividir o mesmo campo: o da afirmação, em graus diferentes, pelo artifício da fabulação e da crença, e manifestação de uma dimensão de resistência cultural, tanto no que diz respeito às práticas minoritárias da cultura popular ou às práticas minoritárias do cinema.

O cineasta Glauber Rocha, um dos interlocutores na construção do pensamento crítico-estético aqui proposto, em *Eztetyka da Fome 65* (2004) divulga que as experiências artísticas e filosóficas marginais – do *terceiro mundo* – não devem ser envergonhadas; pois o dito subdesenvolvimento é portador de uma potência criativa frente aos que têm poder e estariam acomodados numa série de convenções que se repetem. Mais tarde, em *Eztetyka do Sonho 71*, Glauber irá complementar essa argumentação, introduzindo o *sonho* como elemento revolucionário fundamental. Ao voltar o seu olhar para outras dimensões do pensamento, latentes nos imaginários característicos dessas culturas – intuição, religião, fantasia e magia –, joga com a possibilidade do desenvolvimento de políticas alternativas, que se contraporiam aos autoritarismos e imposições ideológicas, característicos do pensamento *racional* ocidental. Existiriam, para ele, lógicas discursivas periféricas capazes de se combinar ou negociar com a lógica cartesiana e sua visão de mundo. Essas outras dimensões fantásticas, presentes na relação de simbiose entre rito e mito, poderiam emprestar as bases para a resistência.

No livro *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago irá discutir o lugar do discurso latino-americano, muitas vezes ainda sob a sombra de modelos intelectuais hegemônicos, criticando um tipo de discurso que “reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de outra sem nunca a lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte” (SANTIAGO, 1978, p. 20). Para ele,

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à

invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, [...] Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assimile sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta esperada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder do conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 1978, p. 18-19)

Nesse sentido, “todo documentário, por ser, antes de mais nada, um objeto cultural, tem como questão fundamental de existência não a cultura que serve de conteúdo para seu exercício, mas a existência como objeto dentro de uma cultura que lhe dá origem” (OMAR, 1997, p. 195).³ Assim, antes de um exame sobre conteúdos, existe a evidência primeira de que um filme é um objeto cultural e que escolher uma forma específica de documentar, então, é decidir sobre os limites com que alguns aspectos culturais vão ser reelaborados, visualizados e consumidos dentro dessa cultura.

As mídias de massa, com grande desenvolvimento tecnológico e capacidade de difusão, possuem em seu cenário profissionais e criadores conceituais de formação publicitária, ou seja, cujo grande interesse é a venda de produtos. Os processos imagéticos provenientes dessas mídias, assim, tendem a provocar o sucateamento do imaginário, através da padronização estética e do totalitarismo da produção e difusão, que substituem processos de pensamento pelo fascínio do produto. Para se contrapor aos “conceitos publicitários” e aqueles criados por matrizes de pensamento hegemônicas, qual seria, então, a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica em relação à cultura dominante?

Para Comolli, todo filme é político, pois,

antes de tudo, nos parece indiscutível que todo filme inscreve um “ponto de vista”, um “de onde” se filma, se fala, se escuta, se vê; que uma “falta” de ponto de vista é, sim, um ponto de vista; que toda posição de câmera, toda disposição do corpo, toda operação de montagem, inclusive aquela mais medíocre, não são outra coisa que gesto de escritura: que um “grau zero do

³ Omar, Arthur. “O antidocumentário, provisoriamente”, 1997.

cinema” implica uma decisão de inscrição, uma tomada de escritura, uma elaboração significativa, ou mesmo uma posição estética, já que os parâmetros técnicos da máquina, da mesma forma que os determinantes ideológicos dos homens que filmam em torno desta máquina, não podem não significar, não remeter a um quadro mais complexo, aquele das disputas de sentido e relações de força das sociedades. (COMOLLI, 2001, p. 61)

Assim, evidencia-se a necessidade de verificar, experimentar, imaginar e testar os dispositivos de escritura, que são inéditos apenas enquanto ligados a um espaço particular de enunciação, desenhados a partir de um traço do mundo. As representações, aqui, então, assumem uma dimensão política por se colocarem *contra* o aprisionamento na univocidade e na totalidade, tencionando o esvaziamento das agências de poder dominantes e o descentramento de suas representações prontas e acabadas. Esse movimento, em lugar de tranquilizar o lugar do leitor-espectador – de garantir sua satisfação de consumidor na sociedade capitalista ocidental –, tem como objetivo despertá-lo, transformando e radicalizando a sua posição, potencializando e ampliando o processo de expressão da própria experiência.

Ao afirmar o múltiplo, a *tese-roteiro* não se propõe enquanto solução única para as questões suscitadas pela presença da tradição oral híbrida na cultura contemporânea. A invenção de novas visualidades, diferentemente de um pensamento que se coloca enquanto verdade neutra, assume que o *saber* é constantemente impulsionado por forças que escapam ao controle do produtor, ultrapassando os objetivos propostos e, mesmo a linguagem aqui desenvolvida, também é atravessada pelas forças de sua época.