

Na trilha luminosa de uma estrela: a Folia num experimento em cine-escritura¹

Barbara Lito²

Resumo

Este trabalho se propõe criar uma estrutura capaz de responder às exigências teórico-críticas levantadas ao longo da pesquisa sobre Folias de Reis – manifestação popular inserida no campo das tradições orais, em constante movimento de integração às circunstâncias da cultura contemporânea. Com o objetivo de evidenciar cada uma de suas dimensões – verbal, performática, histórico-mítica e sócio-política – e explorar a riqueza interdisciplinar do objeto, experimentou-se a estrutura de uma *cine-escritura*, com uma redação centrada em roteiro cinematográfico e desenvolvida a partir dos pontos de tensão entre criação artística e produção crítico-conceitual.

Palavras-chave: Cultura popular; cinema; oralidade; Folia de Reis; interdisciplinaridade.

Abstract

This work tries to build up a suitable structure so as to answer to the questions brought up during the research on the *Folia de Reis* (Feast of the Magi) – oral tradition related to Christmas celebrations and maintained as a folk entertainment until today thanks to its interrelation with contemporary culture. The hybrid form of *thesis-screen-play* has been chosen in order not only to clarify adequately each of its dimensions – verbal, performatic, mythic, historical, social and political – but also to appreciate / explore the interdisciplinary wealth of this subject. The model of the screen-play has provided a basis for writing the argumentative text developing the conflict between artistic invention and conceptual-critic thinking.

Key-words: Popular culture; cinema; oral tradition; Feast of the Magi; interdisciplinarity.

Resultado de quatro anos de pesquisa, o processo de construção da *cine-escritura* aqui desenvolvida culminou na feitura de um documentário. Este retoma, criticamente, o mito dos Reis Magos bíblicos presente na manifestação do catolicismo popular que é a Folia de Reis, mas promove, no entanto, um tratamento que estranha o senso comum e tenta desenvolver alternativas a ele – choque aqui preparado contra a preponderância de modelos de linguagem que legitimam determinadas fórmulas e

¹ A pesquisa foi iniciada em 2005, inicialmente pelo contato com José Rocha, o *Mestre Bengala*, Mestre da Folia de Reis *Estrela do Oriente*, de Aparecida, cidade situada em São Paulo. A partir de entrevistas e registros em fotografias e audiovisual, no período de 2007 a 2008 (durante o Mestrado), o interesse sobre o tema foi sendo sistematizado e, posteriormente aprofundado, pelo contato, na cidade de Valença, Rio de Janeiro, com outras fontes: Agostinho Gomes Filho, o *Santo Preto*, Mestre da *Folia de Reis Lázaro e Maria*; Olival Esteves, o *Mestre Torrada*, cuja Folia leva seu nome; e Tião Lima, Mestre palhaço antigo na cidade, que já não sai mais com sua Folia; são Mestres que se tornaram os principais intercessores do trabalho.

² Barbara Lito é doutoranda em Estudos da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC – Rio.

rejeitam outras, que permanecem à margem da cultura socialmente canonizada. Além disso, na construção de um trabalho crítico do *saber* hegemônico, a narrativa dos Mestres das Folias de Reis é aqui tomada como matriz de pensamento – aliada a diversas versões do mito e lida em contraponto a teorias sobre a construção estética de documentos folclóricos e a diferentes meios de conhecimento.

Em consonância com a perspectiva da tradição oral – conhecimento que se constrói a partir da atividade coletiva – a proposta é a efetivação de um discurso interdisciplinar que transite entre os diversos códigos: cinematográficos, universitários, filosóficos, lingüísticos, estéticos etc., empilhando-os, friccionando-os e percorrendo as suas superfícies. Isso porque os enunciados, mais diversos e exóticos, os menos familiares e prestigiosos, ganham força durante a realização das Folias de Reis, inspirando a criação conceitual e estética que o trabalho propõe.

A perspectiva aqui proposta é desenvolver um trabalho que resulte do permanente diálogo da escritura verbo-conceitual com a utilização da câmera como uma caneta, funcionando como uma *cine-escritura*. Guardadas as diferenças entre contextos, este conceito se apóia nos manifestos futuristas de Dziga Vertov – que propunha a busca por um ritmo próprio, *encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas*. (VERTOV, 1983, p. 248) – para a construção de uma *cine-grafia* que contemple, não apenas a interferência do literário na produção imagética, como também a presença do imagético no texto escrito. O cineasta russo inaugura, então, a utilização de toda a gama de meios e invenções cinematográficos, além de todos os procedimentos e métodos já existentes. Vertov assumia o cinema como uma forma de se relacionar com o *real* enquanto potência criadora de novas e inusitadas percepções do mundo, ou *cine-sensações*. Os *pilotos-knoks*, desta maneira, fluíam através dessas novas percepções, sem as amarras dos modelos hegemônicos de filmes que se produziam então, e, paramentados com seus *cine-olhos*, escreveriam seus filmes por meio da montagem das imagens. (VERTOV, 1983, p. 263)

Os componentes da Folia de Reis, enquanto fontes primárias de informação e personagens fílmicos, acabam por se tornar, naturalmente, intercessores para o desenvolvimento da *cine-escritura* proposta, num fluxo de ida e volta, de tornar-se outro – tanto para quem está na frente, quanto atrás das câmeras – em um movimento impulsionado pelo afeto e pela intensidade dos encontros. A câmera concretiza uma presença subjetiva, criada a partir da combinação de, pelo menos, dois

pontos de vista.

Ao mesmo tempo, a proposta é que a montagem acabe por romper a forma consagrada das histórias conhecidas, inserindo pequenas deformações e construindo uma história inventada. Assim, tornou-se inevitável a elaboração de uma *cine-escritura* que apropriasse de múltiplas leituras da Folia, na criação de uma expressão aberta. As escolhas formais e estéticas propõem, então, uma ligação íntima com alguns aspectos do processo fabulatório dos foliões, somadas a uma fabulação própria, na construção de novas visualidades.

Os *experimentos-seqüência*, por sua vez, opõem-se ao método de decifração hegemônico que avança em linha reta na direção do objetivo específico. Assumem, desta maneira, enquanto discurso, o sentido etimológico dessa palavra, que é *correr para todos os lados* (BARTHES, 2003, p. 278). Aproximam-se também da trajetória barthesiana, com suas linhas curvas, fragmentações e bifurcações: o borboletear que gira sobre o assunto, sem saber se pousará alguma vez.

Não procura, desta maneira, tomar posse efetiva e distanciada de uma manifestação da cultura e da religiosidade popular, mas, ao contrário, inventa visualidades em trânsito, comprometidas com os afetos do realizador. Além disso, esses fluxos visuais pressupõem, também, um envolvimento dos afetos de espectador, mais do que uma simples contemplação. Produz-se, então, um experimento que contém a negação intrínseca, ao assumir os seus limites de decifração.

Procurando inspiração para a *cine-escritura* onde as palavras e as imagens têm *sabor*, decidiu-se que tal *cine-grafia* se afastasse dos limites de um tratamento realista, voltado para a informação e suas justificações explicativas, dando voz a essa potência da busca, de uma busca pessoal que entra em diálogo com diferentes vozes: tanto aquelas que compõem a Folia, quanto as de pesquisadores, escritores, filósofos, etc. O resultado se manifesta em cenas imprecisas, que não seguem fórmulas e dogmas pré-estabelecidos, mas que tentam corresponder, verbal e visualmente, a um tratamento crítico e poético do que se vê, escuta e sente.

Esse diálogo entre as diversas impressões e fabulações parte de uma experiência própria, e tem por objetivo fazer brotar outras experiências, pela invenção de um espaço e um tempo imaginários. Esse novo plano espaço-temporal surge da

confluência e da tensão entre o presente – a apresentação da Folia de Reis – e o passado – o mito da natividade; e é tal confluência que conduz toda a narrativa fílmica. Além disso, se propõe a ser, também, uma projeção para o futuro, na medida em que questiona sobre os rumos da construção da arte e do pensamento na atualidade, colocando alguns de seus paradigmas solidamente estabelecidos em crise.

Contaminação: Folia e o trânsito discursivo

A Folia de Reis é um rito popular que retoma o mito do nascimento de Jesus de forma marginal, transformando-o e atualizando-o a cada apresentação. A performance portanto, como um dos desdobramentos do mito, se realiza pela materialização de sua narrativa geradora. A partir das alegorias, metáforas e símbolos que incorpora e modifica, porém, acaba por corromper o mito, que fica destituído de sua moral e de suas referências fixas. Os foliões estão *fazendo a semelhança*, mas esta ocorre com a crise dos referentes bíblico e cristão.

Em sua repetição cíclica, o rito também se transforma numa eterna busca, onde o menino Jesus, visitado em todos os presépios, adorados pelos foliões, não será jamais encontrado de fato. A cada encenação do rito, entretanto, abrem-se outras possibilidades para além das religiosas ou ligadas a narrativas mitológicas.

Num presépio, tradicionalmente, a maioria das personagens se encontra imóvel, cabendo aos três Reis Magos a ação na narrativa visual: “No presépio, onde tudo se perfazia estático [...] os Três Reis introduziam o tempo. [...] Dia em dia, deviam avançar um tanto, em sua estrada, branca na montanha” (ROSA, 1970, p. 65).

Esse movimento dos Reis no presépio é introjetado pela Folia, que se realiza em trânsito, no duplo sentido: anunciar acontecimento divulgado em silêncio pelo brilho de uma estrela e também rememorar-lo. À semelhança dos Magos, a Folia de Reis empreende uma peregrinação mítica ao presépio onde está o Messias. De casa em casa, cantam na porta da rua, cantam na casa (diante de um altar, de um santo ou de uma flor), pedem esmolas, distribuem as bênçãos.

Os foliões empreendem seu percurso, sempre do Oriente para o Ocidente, cumprindo também com os preceitos de seguir sempre na mesma direção e nunca passar pelo mesmo caminho duas vezes, assim como fizeram os Reis para despistar Herodes.

Nas casas visitadas, a mesma missão. Em cada uma, no entanto, o espaço cotidiano transforma-se momentaneamente em espaço sagrado, verdadeiro templo da celebração. O tempo já não se estabelece sob categorias formais, mas na fusão do passado com o presente e o futuro – na rememoração da época dos Reis, na performance executada e nos milagres que virão.

Como num jogo, o tempo e o espaço reais são temporariamente suspensos. Outro universo de caráter ritual e simbólico predomina. Os locais da vida cotidiana transmutam-se, momentaneamente, na reconstituição dos passos dos reis no corpo dos foliões. Tal como as crianças, que identificam funções sem identificar formas, na marcha, sua bandeira opera um movimento de devir-estrela, a guia que ilumina os seus passos.

Os foliões, à semelhança dos Reis Magos, se colocam em viagem na busca do menino-deus dos presépios, acabando por inventar e re-inventar uma expressão dessa busca. Aqui, da mesma forma, assume-se uma representação em trânsito, pois a experiência de inventar uma expressão acaba por descobrir novas possibilidades de integração com a Folia: os que perambulam são aqueles que traçam linhas de fuga do caminhar comum.

A *cine-escritura*, por sua vez, também propõe-se enquanto construção de um discurso errante, que proporciona a prática de um experimento *cine-escrito*. Para isso, assumiu o trânsito como característica fundamental: reconhecendo-o no mito natalino e no universo das Folias, apreendendo as formas de realização e de interiorização desse movimento sob as regras próprias do rito e, ainda, considerando tais regras como conceitos fundamentais para o desenvolvimento da reflexão crítica.

Dessa maneira, a reflexão segue ao encontro da trajetória de Arthur Omar especificamente, quando realizou seus *anti-documentários*, na medida em que, para o cineasta, a relação entre um filme e o objeto *real* registrado deve ser de *fecundação* (OMAR, 1997, p. 184). O realizador de um filme deve deixar-se contaminar por aquilo que pretende filmar, estabelecendo uma correspondência entre o sujeito e o objeto que se constrói a partir da relação proveniente de uma experiência coletiva, em que o outro torna-se indispensável.

Na mesma linha de raciocínio, encontramos a noção do *crítico* desenvolvida por Giorgio

Agambem (2007). Para este autor, o poeta seria aquele que goza sem possuir o objeto e o filósofo, por sua vez, seria aquele que o possui sem gozar. O crítico, no entanto, se dá conta das impossibilidades da posse do objeto, apreendendo-o enquanto busca, e sendo esta busca a causa do gozo. Também os foliões nunca chegam efetivamente até o salvador, vivem no gozo de um encontrar que é errância, da viagem que se reinicia a cada novo presépio visitado.

A narrativa que se produz nessa *cine-escritura*, contaminada por seu objeto, transforma-se num espaço onde operam o deslocamento, o movimento, a viagem, o processo; onde o conhecimento, bem como a atividade estética, encontram-se permanentemente em construção. Ela nem se apropria do seu objeto, nem encontra soluções para suas perguntas; ao contrário, constitui um texto que contém sua própria negação, dando-se conta de seus limites.

Assim, os *anti-documentários* são referências importantes para a construção da presente *cine-escritura*. Produzidos por Arthur Omar, eles questionam o discurso sóbrio e a suposta objetividade dos documentários sociológicos produzidos em larga escala pela tradição do gênero. Eles passam a se relacionar com os fatos documentados de maneira fluida através da fabulação, a partir de uma combinação livre de simbologias, considerando a subjetividade de seu autor quando *fecundado* pelo tema escolhido. Constroem mais do que filmes, assumindo-os enquanto produtos estéticos que se afirmam pelo domínio da linguagem empregada, buscando, ao mesmo tempo, um estímulo *lúdico*, onde o artista brinca com os códigos da *função espetáculo* que dominava o cinema de até então.

Os filmes desenvolvidos por Omar, provenientes de casos da cultura popular, utilizam a temática própria dos documentários tradicionais – temas sociológicos, históricos, folclóricos – porém, as informações são apresentadas radicalmente fragmentadas e desconectadas do sentido que lhe é originalmente atribuído e acabam, por vezes, irreconhecíveis, questionando a capacidade do documentário filiado às ciências sociais de preservar as supostas *raízes nacionais*. Além disso e ao mesmo tempo, esses filmes rompem também com a noção clássica do cinema, cuja lógica composicional conduz a um resultado orgânico e linear, na medida em que atuam como um instrumento desarticulador, a partir da noção disjuntiva da montagem, onde o áudio e o visual nunca se encontram.

Utilizando fragmentos de diversas matrizes de conhecimento e de linguagem para a construção de seu objeto estético, ele aponta, então, para a construção de um simulacro dessa mesma cultura que se quer preservar nos filmes, na medida em que estes são apenas uma reprodução parcial de suas aparências visíveis e audíveis, uma interpretação travestida de reprodução fiel da realidade. Ao quebrar a hierarquia entre a imagem e o enunciado, seus filmes descortinam e descartam um tipo de construção formal de significados, vigente nos documentários de cunho sociológico e etnográfico, que retiram a potência da imagem cinematográfica ao submetê-la aos enunciados. Para preservar tal potência, as imagens e sons são, então, trabalhados como ferramentas de expressão, independente da manutenção de sua integridade, deixam de ter que representar o real, para proporcionar novas possibilidades. Ao negar o cinema como um veículo privilegiado de *representação* do mundo, os filmes de Omar tornam-se veículos de transformação.

Outro intercessor fundamental é o escritor Bill Nichols, referência nos estudos do documentário. No livro *Representing Reality* (1991), ele propõe um novo modo de representação documental: o modo performático. Este modo se caracteriza por filmes que, ao suspender a representação realista, não perdem seu vínculo com a realidade referente, tornando ainda mais tênues os limites entre ficção e documentário. Isso ocorre pois os cineastas do modo performático utilizam amplamente as potencialidades da linguagem cinematográfica, enfatizando a sua força expressiva e poética para a representação do mundo, em detrimento de clareza, verdade ou objetividade que seriam supostamente intrínsecas à imagem fotográfica. Eles buscavam, ainda, a possibilidade de recriar em imagens os múltiplos aspectos imateriais presentes na vida – como, por exemplo, o imaginário coletivo e subjetividades sociais – reencantando-os a partir de uma linguagem fílmica que trabalha, ao mesmo tempo, com situações específicas e abstratas, utilizando os universos históricos e simbólicos. Traçando um paralelo com a fabulação, a verdade, quando existe, é apenas aquela que se constitui pelo processo de criação do filme, aquela nascida durante os encontros que este realiza.

A cine-escritura

Na Folia de Reis, a *Profecia* é dividida por passagens que, segundo o *Mestre Torrada*, seriam divididas em: Anúnciação – que descreve a vida de José e Maria até a anúncio 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.

O verbo transitar, indicativo de uma transformação, então, ganha relevância e torna-se o fio condutor da *cine-escritura*. 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.

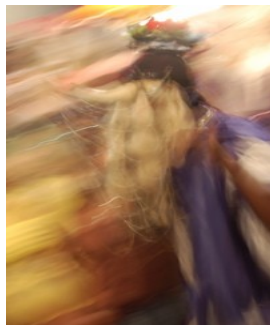
Os foliões, *fazendo a semelhança*, organizam sua visita aos presépios de acordo com regras transplantadas da história dos Reis Magos. Assim, ritualisticamente, deve-se, conforme dito anteriormente, por exemplo, desenvolver um roteiro de casas visitadas que obedeça ao sentido Oriente-Ocidente, à imagem 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* apenas à noite, pois essa era a hora em que a Estrela de Belém aparecia para guiar os passos dos reis orientais.

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*.

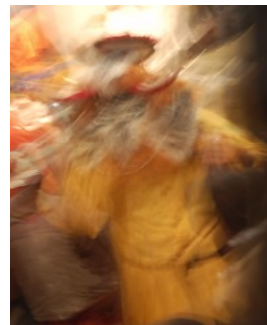
A noite, nessa perspectiva, torna-se um elemento fundamental, suscitando importantes questões para a *cine-escritura* do rito. Ela é o lugar do trânsito do estado de vigília à terra do sono. Seu território está inicialmente ligado à calma, ao momento de descanso; quando o corpo cessa suas variadas ações 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.



"Figura.01"



"Figura.02"

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). 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 *confabuladores nocturni*, que tinham como profissão o relato de contos durante a noite. De certa maneira, podemos nos aproximar desses *confabuladores*, 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 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 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.

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 espectador 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 filme 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". (DELEUZE, 1990, p. 183)

Para tanto, as possibilidades de uma leitura profana e mágica do rito 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, torne-se cada vez mais difícil. As novas formas de visualidade que surgem desse processo encontram-se ligadas, mais do que nunca, à sua dimensão temporal.

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

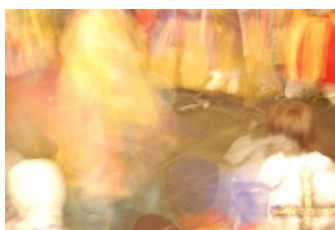
aproximação da realidade fílmica da visibilidade onírica pretende fazer com que esses planos de percepção tornem-se indistintos; assim como para as crianças e os *selvagens* de Borges, que não diferenciam a vigília do sonho, ou para os poetas e os místicos, para quem a toda vigília parece ser sonho. 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 prescindir 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

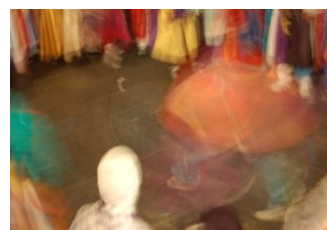
sejam possíveis. Quando trabalhada a linguagem pelos diversos processos fabulatórios que a atravessam, ela acaba por temporalizar o corpo, ou seja, fazer com que este se torne outro corpo, estranho à representação realista, que gera a ilusão de evidência do próprio objeto.



“Figura.03”



“Figura.04”



“Figura.05”

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.

Dessa maneira, não vamos conseguir apreender a identidade das personagens e dos objetos que a rodeiam, pois o filme 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)

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 filme 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 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.



"Figura.06"

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.



“Figura.07”

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.

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 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.

Assim, o filme 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 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.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Ed. 70, 1987. _____ . **Como viver junto**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. **Sete noites**. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: Editora Moraes, 1958.
- NICHOLLS, Bill. **Representing Reality**: Paperback, 1991.
- OMAR, Arthur. "Música e pensamento". In **Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- OMAR, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". In **Cinemais**, nº 8, setembro-outubro, 1997.
- OMAR, Arthur. "A câmera como máscara". In **MVVAB** Museu Virtual de Arte Brasileira, sala principal. Acessível em www.museuvirtual.com.br/arthuomar, disponível em 22 de março de 2009.
- OMAR, Arthur. "O imaginário e a máscara". In **MVVAB** Museu Virtual de Arte Brasileira, sala principal. Acessível em www.museuvirtual.com.br/arthuomar, disponível em 22 de março de 2009.
- ROSA, João Guimarães. De Stella et Adventu Magnorum. In: **Ave Palavra**. Ed. Rio de Janeiro, 1970. p. 65.
- VERTOV, Dziga. Extrato dos *manifestos*. In XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.