

Cinema do oprimido – o disfarce, a encenação e a cena

Carlos Antonio dos Santos Segundo*

Resumo: O lugar da cena ocupado pelo personagem por vezes causa pavor, especialmente àqueles que estão ainda dando seus primeiros passos na realização de documentários. Como um processo de auto-defesa, busca-se o maior controle possível da cena, evitando assim o risco. É preciso entender e experimentar a potência do corpo e da subjetividade desses personagens, seus disfarces e encenações, para que se ampliem as possibilidades, os desvios e os percursos fílmicos.

Palavras-chave: documentário; teatro do oprimido; personagem; disfarce; encenação.

Resumen: El lugar de la escena ocupado por el personaje a veces causa terror, especialmente a aquellos que todavía están dando sus primeros pasos en la realización documentales. Como proceso de autodefensa, se busca el mayor control posible de la escena, evitando así el riesgo. Es necesario comprender y experimentar el poder del cuerpo y la subjetividad de estos personajes, sus disfraces y puestas en escena, para expandir las posibilidades, los desvíos y los recorridos fílmicos.

Palabras clave: documental; teatro del oprimido; personaje; disfraz; puesta en escena.

Abstract: The place of the scene occupied by the character sometimes causes dread, especially to those who are still taking their first steps in documentary filmmaking. As a process of self-defense, the most possible control of the scene is sought to avoid the risk. It is necessary to understand and experience the power of the body and the subjectivity of these characters, their disguises and enactments, in order to expand the possibilities, deviations and filmic paths.

Keywords: documentary; theater of the oppressed; character; disguise; staging.

Résumé : La place de la scène occupée par le personnage fait parfois peur, surtout à ceux qui font encore leurs premiers pas dans la réalisation de documentaires. En tant que processus d'auto-défense, le plus grand contrôle possible de la scène est recherché, évitant ainsi le risque. Il est nécessaire de comprendre et d'expérimenter la puissance du corps et la subjectivité de ces personnages, leurs déguisements et mise-en-scène, afin d'élargir les possibilités, les déviations et les parcours filmiques.

Mots-clés : documentaire ; théâtre des opprimés ; caractère ; déguisement ; mise-en-scène.

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), Departamento de Comunicação. 59078-970, Natal, Brasil. E-mail: dir.carlossegundo@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de janeiro de 2020. Notificação de aceitação: 15 de fevereiro de 2020.

Cinema do oprimido e os “espect-atores”

Todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos “espect-atores”. (...) Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! (Boal, 2012: 13).

O diretor e pesquisador teatral Augusto Boal possui um trabalho consolidado dentro de um campo mundialmente conhecido como *teatro do oprimido*. De forma geral, o *teatro do oprimido* é um método teatral com forte apelo político desenvolvido pelo autor, que estimula o reposicionamento do papel social do ser se apoiando na troca real entre ator e espectador a partir da encenação de situações reais. Para o diretor, romper é transformador. Assim, a partir do jogo teatral, procura-se instigar o espectador, tirando-o do lugar de passividade [segundo ele causado pela opressão] e trazendo-o para a cena, para o lugar de agente [em um movimento de resistência ao opressor]. Esse movimento que Boal tenta provocar no teatro, em certa medida, dialoga e pode também ser pensado dentro do processo de elaboração do documentário. Não de uma forma clara e similar, afinal, sabemos que diferente do cinema, o teatro tem sua força na presença, no aqui e agora. O documentário, por sua vez, vivencia o aqui-outrora. Contudo, o documentário no seu tempo e espaço, de forma simbólica e real é o domínio cinematográfico que mais provoca esse deslocamento – talvez como um possível *cinema do oprimido*.

Para esta análise, em meio ao amplo pensamento que envolve o *teatro do oprimido*, interessa-nos, especificamente, o termo “espect-atores” que o autor apresenta. Esse duplo lugar que se refere a estar na cena e fora dela dialoga muito com o nosso trabalho e nos auxilia a pensar esse movimento do sujeito em direção à cena [ao personagem]. De sua ausência à sua presença em frente a câmera, àquela duplicidade de localização que, nesse caso, tanto o teatro quanto o cinema documental podem evocar.

O personagem do documentário quando em cena é sempre e antes de tudo um sujeito fora da cena. De fato, a relação sujeito/personagem, entre estar ou não em cena, é abissal. Dentre todos os sujeitos que estão no mundo e os que chegam a ser capturados pela imagem há uma multidão considerável. Somente o fato de ser um “espect-ator” não garante ao sujeito seu lugar de prestígio em frente a câmera. Ao mesmo tempo, esse “espect-ator”, mesmo ausente da cena, não deixa de fantasiar um mundo, de se refazer constantemente enquanto indivíduo, de se transvestir minimamente no cotidiano.

Como reforça Boal, todos atuam, agem e interpretam. Em diferentes níveis e situações, estamos sempre aptos a nos transformarmos em outro; o outro que, ainda assim, diz muito sobre nós. Estar ou não em cena pode ser apenas uma questão de escolha [sensibilidade] do diretor, ou astúcia do sujeito. O disfarce

diário e a encenação em frente a câmera, às vezes, são faces de uma mesma performance dentro do documentário. O sujeito do mundo enquanto “espectador” se mostra constantemente pronto para a cena, bastando por vezes apenas ligar a câmera. É sobre o disfarce e a encenação do sujeito que sigo nessa investigação.

O disfarce

Fazendo-me outro, faço-me de novo, e o fazer conta mais que a forma, verdadeira ou mentirosa, daquilo que me tenho feito durante a vida. (Fábio Herrmann, 1999).

No carnaval de Recife em 2001, a imagem de Marcelo Nascimento da Rocha ficou conhecida nacionalmente quando, ao vivo, durante a cobertura do evento, Amaury Jr. – jornalista popularmente conhecido por entrevistar e se relacionar com a alta sociedade econômica do Brasil – também o entrevistou. Na ocasião, Marcelo havia assumido a falsa identidade de Henrique Constantino, um dos filhos do proprietário da *Gol Linhas Aéreas*. Ele, assumindo aquele personagem, por ali desfilava em meio às celebridades que passaram a lhe cercar sem desconfiar da farsa que ali estava posta. Marcelo, também conhecido como Denis, Henrique e outras mais de quinze identidades que aquele sujeito assumiu, transitou durante anos por uma série de atividades distintas: piloto de pequenos aviões utilizados para transportar drogas para fora do país produtor do programa *Domingão do Faustão*, líder da facção criminosa PCC entre outros. Podemos dizer que a vida de Marcelo foi, quase sempre, envolta pela farsa e pelo disfarce. Em uma simples comparação, se ele fosse um ator profissional seria como se a vida e o palco tivessem se fundido em um só lugar, sem limite ou separação. Marcelo tem aquilo que muitos atores buscam: a real crença na imaginação, na fabulação que constrói, continuamente, esse outro que absorve e vive como real. Marcelo teve sua história publicada em livro, inspirou filmes e se transformou em uma lenda, apontado como um dos maiores falsários da história do Brasil.



Marcelo Rocha e Amaury Jr.



Vips - imagem do filme



Vips - imagem do filme

Buscando uma reflexão mais direta sobre a questão do disfarce, abro um diálogo com a obra *A psique e eu*, de Fábio Herrmann. Segundo o autor, aquele mundo imaginário, ficcional, de fabulação que Marcelo construiu – qual em maior ou menor grau encantou as pessoas – seria encontrado em todo indivíduo, imerso ou não, na sociedade. “O disfarce é uma atitude eminentemente social que regula ou desregula a relação com o outro e que depende de uma convenção socialmente compartilhada, para poder tornar-se efetiva” (Herrmann, 1999: 146). O disfarce como uma forma de interação, uma alternativa no jogo diário do contato com o outro está presente no cotidiano. Disfarçar não deixa de ser um ato de criação que responde a um processo natural de encantamento e proteção social. “Disfarçar-se é uma das grandes paixões humanas. Não há ninguém que não tenha experimentado suas delícias, muitas vezes, desde a infância. Quase toda brincadeira infantil envolve alguma proposta de mudança de identidade” (Herrmann, 1999: 145).

Quase sempre inocente, o jogo de mudança do ser e de transformação em outro, em tantos outros, constantemente cruza nosso caminho. Essa força que vem de fora nos obriga a uma modificação constante e essa modificação passa a fazer parte da nossa construção subjetiva e social. “O que invento é” nos dirá Manoel de Barros. E esse jogo de recriação é o que nos alimenta e nos edifica. “Nossa vida cotidiana é toda ela recheada de jogos, disfarces de graus e tipos diferentes (...) acrescentando-lhe por vezes graça e surpresa, outras vezes com efeito nefasto, ou pelo menos embaraçosos” (Herrmann, 1999: 145). Disfarçamos como uma forma de sobrevivência e há quem chegue até a aceitar o fato de ser reconhecido por outrem, assim se deu com Elmyr de Hory, personagem em *F for fake* (1975) de Orson Welles.

Em seu documentário, traduzido para o português como *Verdades e mentiras*, Welles nos introduz a história de Elmyr, um artista detentor de uma habilidade fenomenal na arte da pintura que, diante da impossibilidade de vender seus próprios quadros e completamente sem dinheiro, descobre em seu talento a faceta de sobreviver reproduzindo e criando pinturas de artistas renomados, como *Amedeo Modigliani* (1884-1920). Se Marcelo disfarça-se pela performance, por sua vez, Elmyr o faz a partir do traço, à sombra das pinturas de outros que, na verdade, são suas. Mas ao contrário de Marcelo, Elmyr não se propõe de maneira alguma transvestir-se como esse ou aquele artista. Se Elmyr existe é justamente por esconder sua identidade. O personagem desaparece enquanto tal para que o sujeito surja como o artista. É justamente de sua inexistência física que surge sua existência “artística”. Há, portanto, no personagem Elmyr uma questão de sobrevivência que se sobrepõe.

O personagem falsário pintor em *F for fake* é muito bem explorado por Welles que utiliza-se dele para jogar com o público a todo tempo, em uma construção fílmica que, como o próprio título sugere, é permeada de incertezas sobre as asserções apresentadas. *F for fake* é um documentário que propõe um jogo entre verdades e mentiras e que acaba por se perder – ou se achar – em meio à *potência do falso* de seus personagens que o filme revela. Nele misturam-se a história de Elmyr, as declarações de seu biógrafo Clifford Irving e a história pessoal de Welles. Um enredo que coloca os três como grandes charlatões em suas determinadas funções. Diante dos acontecimentos, pouco interessará discorrer sobre o que é ou não mentira, mas de entender o nível de verdade que essas mentiras constroem.



E esse é o grande segredo do disfarce: a invenção de uma verdade momentânea, a criação em ato de um mundo porvir. Organizado a partir de uma argumentação e um roteiro cuidadosamente estruturado e de uma montagem precisa que conduz o espectador pelo labiríntico caminho que se abre, *F for fake* não deixa de falar, dentre outras coisas, do poder do disfarce. Também, apresenta-o em seus vários níveis, do personagem ao próprio filme, deixando transparecer certa onipresença nas várias estruturas que se espalham em diferentes camadas e estratos sociais. Tal conluio acaba por gerar uma rede que, paradoxalmente, se alimenta daquilo que poderia sugerir sua destruição: alimenta-se dos disfarces que são diariamente tecidos.

A primeira coisa que nos maravilha na arte do disfarce é, com toda certeza, a economia extraordinária de meios sobre os quais se suporta. Basta um mínimo, uma sugestão apenas de identidade, um sinal quase imperceptível no rosto ou no corpo e a convenção teatral da sociedade, se a aproximação é lícita, incubem-se de imediato ao resto da tarefa: o indivíduo alberga-se na identidade suposta sem nenhum esforço visível. (Herrmann, 1999: 146)

O outro construído carrega consigo outra história entrelaçada que, quando aceita pelo núcleo a que ele pertence, passa também a ser parte desse novo ser. Ele se mistura à narrativa que se constrói, ele se transforma no personagem de um enredo que ele mesmo cria, de uma história que se apresenta, tamanha

a habilidade do sujeito, em uma totalidade coerente. Mas todo disfarce cria, a propósito de uma identidade, uma sentença negativa, revelando o outro que posso afirmar também não ser eu, como um curto-circuito identitário e representativo e, uma forma de segurança.

Nesse novo contexto, o jargão popular que glorifica o *teatro da vida*, passa a fazer todo o sentido. Ao morrer o personagem, um dentre os vários, ainda nos resta o ator. No fundo também negamos nossa miséria ao disfarçarmos e encarregamos o personagem que a transporte pelo drama de uma vida. A máscara do jogo teatral ganha novas funcionalidades nesse jogo da vida. Ao final desse novo filme cotidiano, tenha ele o intervalo que for, nos jogamos em outra performance e partimos em busca de outra cena. As várias máscaras que construímos em meio a uma sociedade que se vê cada vez mais desconfiada da verdade – desconfiada das construções seculares da moral e da ética – nos confundem e nos colocam a pensar sobre várias questões, que não deixam de serem elas questões históricas. Quem de fato “estou”? Que parte do mundo eu compreendo? Para Henri Bergson – autor de *Matéria e memória* (1999) – nós não somos, mas estamos em constante construção, em constante atualização.

Todo esse processo de disfarçar-se como forma de ocultamento não é uma qualidade exclusiva da sociedade contemporânea – nela talvez isso tenha se evidenciado mais. Encontraremos também jogos semelhantes de adivinhação e desvelamento nos mitos, nos folclores, nas histórias infantis, que surgem como forma de celebrar a “necessidade de proteção mágica do núcleo mais valorizado da personagem humana: o eu”. O eu, mesmo desconhecido, segundo Herrmann, é o grande tesouro. “O eu garante o valor de tudo o mais: de que serve a promessa de reencarnação de certas religiões, se a vida futura prometida não conserva a memória da presente?” (Herrmann, 1999: 159).

No entanto, o disfarce se mostra como algo a mais na construção humana do que simplesmente proteção. O disfarce provoca um retorno à própria identidade. Ao nos colocarmos como outros não deixamos, por isso, de carregar, engendrado a esse outro, muito do que realmente somos. E é nesse ponto que toda discussão centrada ao redor do disfarce começa a nos interessar. Pois acreditamos que é nesse lugar do disfarce que a fabulação começa a se engendrar e fazer sentido dentro do discurso documental. Não se trata de dizer aqui que o disfarce e a fabulação se assemelham, mas que se cruzam, se combinam e se alimentam. Ainda com Herrmann:

Repetindo o processo original de constituição do eu, o ato de disfarçar-se está mais próximo do verdadeiro eu do sujeito que a identidade comum, quotidiana. O disfarce, embora assinale um eu divergente daquele que creio ter, não apenas revela muito mais de mim para mim, como principalmente revela o essencial: que meu eu é uma criação de mentira, é uma máscara inventada, cuja

invenção seja quem sabe a obra principal da minha vida, pelo menos aquela que eu dedico maior esforço, com certeza. (Herrmann, 1999: 162).

O disfarce em meio à vida ordinária de forma direta alimenta, dialoga e potencializa uma fabulação na cena. Pois o sujeito/personagem, ao se camuflar sob a máscara social, não deixa de revelar todo um campo subjetivo que aparentemente se escondia e que, no fim, o recriava. Podemos afirmar ainda, apoiados no autor, que “o ato de criar uma identidade, por mais falsificadora que seja, está mais próximo da representação plena do eu, que o uso constante do amplo disfarce que é a identidade convencional” (Herrmann, 1999: 162). E, talvez aqui, fique mais compreensível a máxima de Godard, tão repetida por vários teóricos, na qual o cineasta afirma que todo documentário tende à ficção e toda ficção tende ao documentário.

Ao fabular, ao criar em ato e inventar um mundo que aparentemente se distancia do real, o sujeito ou o personagem não faz outra coisa que nos aproximar e reafirmar ainda mais o que de intenso e de verdadeiro ele carrega em si. Dentro da história do cinema documentário é perceptível que a compreensão desse paradoxo, absorvida pouco a pouco pelo(a) documentarista, o(a) levou a abandonar a busca pela verdade sugerida pelo mundo em troca de uma verdade fílmica, proporcionada por esse outro em cena.

Em *F for fake*, por exemplo, ao fazer asserções sobre o falsário Elmyr, Welles expõe – ao mesmo tempo em que demole – toda uma lógica tida como verdadeira do personagem intocável da arte, o especialista, aquele que compra e vende as falsificações. Quem é o verdadeiro falsário em questão? Todos o são, nos apontará Nietzsche. “Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecidos – e não sem motivo. Nunca nos procuramos: como poderia acontecer que um dia nos encontrássemos?” (Nietzsche, 1998: 07). Não somos senhores da nossa casa, nos reforçará Sigmund Freud. Ainda em *F for fake* tudo rui, toda lógica da verdade que circunda aquele universo se desmancha diante dos encadeamentos propostos, diante da verdade fílmica.

Utilizamos como exemplo o filme de Welles, mas poderíamos apontar leituras diferentes em outras obras: *Branco sai Preto fica* (2014), de Adirley Queiróz; *Isso não é um filme* (2011), de Jafar Panahi; *Terra deu terra come* (2010), de Rodrigo Siqueira; *A onda trás o vento leva* (2012), de Gabriel Mascaro entre outros. Em grande parte, tudo o que ressaltamos aqui vem sendo discutido e rediscutido pela arte e absorvido pelo cinema de várias maneiras. A apropriação de toda essa virtualização que o mundo apresenta, de toda potência do falso que o personagem pôde – e pode – acrescentar à cena, pouco a pouco refletiu na relação estabelecida entre o diretor e o personagem. Se todo

sujeito se disfarça, em maior ou menor grau, às vezes chegando até a se disfarçar de si, muito de sua construção será aproveitada no cinema documental. O jogo das máscaras sociais, a vida como uma grande e complexa encenação inundou a cena e transformou a relação da câmera com o mundo e, consequentemente, dos espectadores com os filmes.

A encenação

Não se faz encenação no papel ou na cabeça, mas sim na realidade, e que esta realidade faz o cineasta lidar com elementos sobre os quais o controle é, quando muito, incerto. (Aumont, 2008^a: 169).

O ato de encenar acompanha a sociedade desde a sua mais remota aparição, seja em meio às celebrações ou presente nos rituais de agradecimento aos deuses, a encenação atravessa toda a existência humana. O surgimento do teatro incorporou essa atividade à cena e acrescentou a ela uma narrativa. Com isso, passamos a contar uma história, a vivenciar um acontecimento preestabelecido que se desenvolve em uma linha discursiva, em sua grande maioria, com início, meio e fim. No cinema tal procedimento foi absorvido e readaptado. Das primeiras gags ao cinema *mainstream* de ficção – que ao longo do tempo se consolidou socialmente como o grande domínio do cinema – a encenação esteve sempre encrustada, sendo um dos seus principais alicerces. Mas, ao contrário do que se pode imaginar, no campo do cinema documental o ato de encenar também esteve presente e fez parte de sua estrutura desde a fundação. Para além disso, o documentário “nasceu” em meio à encenação.

Nanook of the north (1922), de Robert Flaherty – repetidamente usado como exemplo por vários autores em diversas obras sobre o estudo do documentário por ser considerado o primeiro filme a ganhar tal denominação –, é um filme que carrega em seu corpo a marca de ter como personagem principal um ator. Nanook é um esquimó que no filme foi interpretado [ou substituído] por um ator, outro esquimó que tomou o seu lugar. Ou seja, historicamente, o primeiro filme que recebe a denominação de “documentário” tem como personagem central alguém que encena, nos moldes de atores profissionais da época. Nesse caso, a diferença fundamental que deu a *Nanook* o *status* de documentário encontra-se no modo como foi desenvolvido a encenação no filme. O ator, diferentemente do processo corrente, já fazia parte *do* e estava imerso *no* universo que se pretendia dar relevo, inserido em meio àquela sociedade que o filme iria abordar. Portanto, o tom da encenação vai de encontro ao ritmo e à característica de um determinado povo e o personagem necessariamente tem de entrar em um processo de simbiose com aquela nova identidade.



Ao mesmo tempo, se restringirmos mais o campo de abrangência e definirmos a encenação no cinema, por exemplo, como uma simples situação cênica distanciada momentaneamente da necessidade de um ator profissional, poderemos encontrar alguns vestígios de um tipo de encenação em obras como a dos Irmãos Lumière. As repetições das cenas à porta da fábrica que se modificam a cada nova sequência nos serviriam muito bem de parâmetro. Entre a primeira sequência filmada, onde assistimos a saída dos trabalhadores, e a sequência seguinte é gritante a transformação cênica dos sujeitos. Eles, que anteriormente trajavam roupas comuns de trabalhadores, na sequência seguinte se vestem de forma muito mais requintada, como se estivessem a caminho de uma festa ou acabado de sair de um evento. Uma transformação muito mais estética do que performática, mas que não deixa de refletir na postura daqueles homens e mulheres que, minimamente, começavam a reconhecer a câmera e, por conseguinte, um lugar na cena.

Desde o nascimento do ato cinematográfico ocorre um duplo processo de individualização e, se assim posso dizer, de subjetivação do sujeito filmado, de modo que aquele que é filmado se torna personagem de um filme e, através dessa parte dele mesmo que posa e se posiciona, ele se presta e se oferece ao olhar do outro. (Comolli, 2008: 81).

Se os operários encenam em seu próprio cotidiano para o registro da câmera de Lumière, se o esquimó-ator encena camuflando-se como um outro esquimó para a construção de um olhar particular de Flaherty sobre um determinado sujeito, por sua vez, em *Os mestres loucos* (1955), de Jean Rouch, [realizado a partir do ritual dos Haouka] a câmera captará uma encenação que não fora feita, a priori, para ela.

Os Haouka, anualmente, reapresentam um rito que, mesmo parecendo bárbaro aos olhos ocidentais, tem como foco discutir a reação daqueles cidadãos ao exploratório modelo de civilização que é imposto pelo europeu. O rito está diretamente ligado à contestação da presença do branco, de suas crenças, seus preconceitos raciais que acentuam, dentre outras coisas, a divisão de classes. Um processo que vem, discretamente e objetivamente, sob o jugo do controle

político e da violência militar. Esse rito, no entanto, não se enquadra dentro de uma tradição antiga e milenar, de um costume cultural que tenha sido passado de geração para geração.

As encenações aqui são construídas a partir de uma realidade que se instaura na modernidade, “não se originam na tradição cultural africana, mas nascem do contato da África subdesenvolvida e miserável com as potências capitalistas coloniais que a exploram” (Almeida, 2009). A encenação dos Haouka surge como forma de resistência à invasão cultural e econômica dos países desenvolvidos e exploradores. Eis a encenação na sua essência, a fabulação na sua maior potência, falando do que aparentemente se esconde, recriando e rediscutindo a realidade, comprovando essa ligação direta entre o homem e a criação como forma de transformação e reflexão da sociedade e não apenas como um ato de fantasia sem precedente. A encenação dos Haouka vem noutra direção, como uma resposta direta à violência social.

De forma geral, vivemos em uma sociedade da encenação. Encena-se dentro do estúdio, encena-se fora dos estúdios, encena-se sozinho, encena-se em meio às outras pessoas, encena-se para essas e outras pessoas. Encena-se sem a câmera, com a câmera, atrás da câmera e, principalmente, de frente para a câmera. Pois, de encenação em encenação, de disfarce em disfarce, diante as imagens que compõem o mundo, nos moldamos e edificamos um passado que constantemente se acumula, reencontra e se reconstrói com o presente. Assim nos ensina Bergson:

Que somos nós, com efeito, que é nosso caráter, senão a condensação da história que vivemos desde nosso nascimento, antes mesmo de nosso nascimento, já que trazemos conosco disposições pré-natais? Sem dúvida, pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos. Nosso passado, portanto, manifesta-se-nos integralmente por seu impulso e na forma de tendência, ainda que apenas uma sua diminuta parte se torne representação. (Bergson, 2005: 06).

A encenação cotidiana ou mediada pela câmera não faz outra coisa que contribuir com a ação constante de atualização da vida, dentro de um processo de reconstrução permanente, de um devir-cena, em meio a esse turbilhão que por vezes se torna insuportável. A cena como um processo de manutenção da vida. “Nossa personalidade, que se edifica a cada instante a partir da experiência acumulada, muda incessantemente. Ao mudar, impede que um estado, ainda que idêntico a si mesmo na superfície se repita algum dia em profundidade” (Bergson, 2005: 06). E, de forma inevitável, desse acúmulo de passado e de toda essa constante mudança engendrada na subjetividade do sujeito – mais do que nunca moldado pelo poder da imagem – exponencialmente se amplia

no desejo alucinógeno de estar em cena e de encenar-se. Uma mistura perigosa de fetiche e um sentimento de eternidade.

Atento a toda essa situação, o documentarista pode jogar com o sujeito e todo esse desejo humano em seus filmes. Ao olhar para o mundo histórico, o cineasta não descarta a virtualidade que se apresenta, ao contrário, utiliza-se de tal potencialidade provocando fissuras da narrativa, tornando-a cada vez mais não-verídica. Por efeito, fissa-se também a crença do espectador. Na tela, mais do que o real, é a poesia da vida que transborda e se mostra ainda mais bela, como defendida por Tarkovski; “no que me diz respeito, só admito um cinema que esteja o mais próximo possível da vida – ainda que, em certos momentos, sejamos incapazes de ver o quanto a vida é realmente bela” (Tarkovski, 1998, p. 20). Ao se aproximar da vida, o cinema se coloca em diálogo com o que ela tem de mais fascinante: seus disfarces, encenações, fabulações, erros, ruídos e incertezas. Essa é a vida real e possível, atualizada e virtualizada que veremos transbordar na tela.

A cena

Se o mundo tornou-se cena, tudo o que ameaça essa cena tornando-a menos controlável – efeitos de real, acidentes, acontecimentos aleatórios, epifanias documentárias... – vem dar novo impulso a nossa crença em uma representação que não se limita e não se esgota em si mesma. No centro das *mise-en-scène* realistas, a utopia de um real que não se deixa colocar em cena. (Comolli 2008: 222).

O lugar da cena é o lugar do risco. Posto isso, fica claro que esse não é um ato isolado, ele está diretamente ligado ao campo da incerteza, do inesperado e da indeterminação. Pois da cena é que tudo pode emergir. Assim, o ato de encenar torna-se o momento de maior pavor para o(a) diretor(a). O medo diante do incontrolável, dos acidentes e acasos, leva vários diretores(as) a buscar diferentes estratégias, tentando ao máximo minimizar seu impacto. São realizadores(as) que muitas vezes tremem diante da vida e buscam pela verdade de um mundo que acreditam estar pronto e acabado. Não são diretores(as) que fazem filmes, pelo contrário, tentam transcrever em imagem e som pensamentos e ações predeterminadas.

Por sua vez, nomes como Agnès Varda, Glauber Rocha e Abbas Kiarostami, têm por interesse justamente o que não está predefinido, esperando constantemente por esse real que invade a cena, como nos diz Comolli. Para esses(as) diretores(as), estar exposto ao risco diante da presença do outro é o que move seu trabalho. Em obras como *Close-up* (1990), *Gosto de Cereja* (1997), *Dez* (2002) dentre outras obras de Kiarostami, podemos perceber essa relação

sensível com a cena e esse pulsar fabulativo que entrelaça ao desejo de estar na imagem que persegue o sujeito no mundo e que rompe o tempo todo com o que parecia estar pronto e definido. Youssef Ishaghpour diz que aos olhos de Kiarostami “parece que todo mundo só tem um desejo: ser fotografado, ver-se num filme, aparecer na tela. A tal ponto que seria necessário transformar a fórmula de Descartes num novo *tenho uma imagem, logo existo*” (Ishaghpour, 2004:101).

Apoiado nessa crença é que Kiarostami possivelmente tenha construído todo seu percurso cinematográfico. Filmes que giram em torno das potências cênicas que a própria vida pode apresentar e/ou recriar. Pelo menos é isso que se escancara em *Close-up*, uma de suas obras que, a nosso ver, concentra toda a genialidade do diretor no que tange, principalmente, o cuidado com a relação estabelecida entre ele e seu personagem. Ao mesmo tempo, essa é uma obra que promove uma ilustração simples e direta – mas nem por isso menos complexa – sobre o que discurremos até agora.

O filme de Kiarostami nos apresenta Hossaim Sabzian, um homem pobre e humilde que foi preso e será julgado por enganar uma família ao tentar se passar pelo renomado diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf. Sabzian, personagem que assume a identidade de Makhmalbaf, se diz um homem apaixonado pelo cinema, em especial pelas obras do diretor, e tem um desejo particular, qual é revelado durante o filme, de um dia também se tornar diretor de cinema [algo que o mesmo admite ser praticamente impossível de acontecer, devido a sua situação social e econômica].

Todo o acontecido que antecede o filme se inicia por acaso. Um dia qualquer, enquanto transitava de ônibus pela cidade, Sabzian foi confundido por uma mulher que acreditou por um momento ter sentado ao lado do diretor Makhmalbaf. Naquele momento Sabzian percebeu a possibilidade de, em parte, realizar seu sonho, e decidiu assumir a identidade daquele diretor. A partir de então se inicia todo processo fantasioso de encenação. Sabzian passa a frequentar periodicamente a casa daquela família preparando ensaios que seriam futuramente filmados. Um jogo de confiança que não duraria muito tempo. Sabzian acaba se perdendo dentro da fantasia, a farsa é descoberta e o falso diretor preso.



Se levarmos em conta todo disfarce proposto, o nível de encenação estabelecido e o tempo de envolvimento da família com Sabzian, essa história poderia ser considerada até pouco criativa, quando comparada, por exemplo, à de Elmyr – o falsificador de quadros de grandes pintores – ou com a de Marcelo – o falsário herdeiro da companhia aérea Gol. Mas Kiarostami, ao reconstruir toda situação a partir de diferentes elaborações e fabulações, faz com que esse pequeno disfarce e essa encenação “menor” se transforme em uma narrativa poética de uma riqueza representacional única, em um filme que atravessa e transborda a própria vida. Por ela podemos ver todo devaneio e desejo de imagem que Sabzian carregava inundar a tela. Kiarostami se apropria da história do personagem, reconstrói todo acontecimento e, simultaneamente, realiza o desejo daquele sujeito, fazendo-o personagem de seu próprio filme.

Ter a própria imagem talvez permita escapar ao fluxo ininterrupto, ao magma anônimo do qual fazemos parte, ser escolhido, distinguido, diferente da massa dos sem-nome dessa terra. Assim como cada coisa, ao que se diz, espera que o poeta a nomeie para que, enfim, exista realmente, é possível que espere, ele também, a sua própria imagem. (Ishaghpour, 2004: 101).

Sabzian é a atualização desse desejo que Ishaghpour grifa. Ele sonha com a cena, esteja ele no centro dela ou não. Em uma passagem do filme, o personagem diz que não tinha intenção de roubar ou mesmo prejudicar aquela família, ele apenas se utilizou da possibilidade que lhe surgiu de, ao menos uma vez, ter o reconhecimento que um grande diretor normalmente tem: a possibilidade de sair do anonimato. Sabzian se torna o arquétipo de uma sociedade que constantemente vê a possibilidade – às vezes ilusória, mas quase sempre real – que o cinema e a TV têm de retirar o sujeito do anonimato e dar-lhe um lugar no mundo. O diretor de *Close-up* tem total noção de tal poder e, a partir dele, aliado à potência lúdica do personagem, constrói essa obra ímpar do cinema. *Close-up* é um filme sobre disfarce e encenação; é um documentário sobre o desejo de estar em cena.

Kiarostami entrevista Sabzian, filma seu julgamento, interfere fazendo-lhe questionamentos e, por fim, reencena toda trama – grande parte em formato tradicionalmente ficcional – com todos os principais personagens que com-

põem a história, todos desempenhando seus respectivos papéis. Um processo que mistura o desejo de estar na imagem que se disfarçava e se escondia por trás da cena perpassando todos os envolvidos. Mais do que um desejo pessoal de Sabzian, há estampado no filme um desejo coletivo de imagem, de serem filmados, de serem todos percebidos; do repórter que escreveu a notícia de que Kiarostami teve acesso, ao filho desempregado da família que desejava ver Sabzian preso.



O cinema e a TV [se expandindo cada vez mais nas plataformas da internet], em sua plenitude contemporânea, constantemente tiram proveito da máxima de George Berkeley, sobre a necessidade de sermos percebidos. Nas redes sociais, os *selfies*, *videologs* e tantos outros vídeos pessoais que se espalham pelas plataformas vêm diariamente confirmar tal pensamento. “Nos dias atuais, entende-se principalmente como sensação aquilo que, magneticamente, atrai a percepção: o espetacular, o chamativo” (Türcke, 2010: 39). Um sentimento que também será percebido nas produções documentais, como nos aponta Consuelo Lins:

Desde o início dos anos 1990, é possível identificar sinais de uma questão que se tornou essencial para o documentário a partir do final da década: sua relação obrigatória, incontornável com a mídia, sobre tudo com as imagens produzidas nos programas de televisão, particularmente, aquelas do telejornalismo. (Lins & Mesquita, 2008: 163).

De forma geral, com uma mudança de postura do sujeito em relação às imagens – e de forma muito particular à sua própria – a lógica sobre o real também muda, e o documentarista passa a ter que se preocupar ou se preparar melhor propondo outras formas de inserção e diálogo com o mundo. Dos primeiros contatos com a fotografia no século XIX, seguido da invenção da imagem-movimento no século XX, atravessado pela televisão no pós-Segunda Guerra, a introdução do vídeo e da forma direta de transmissões “ao vivo” da informação e, mais recentemente, vivenciando a presença de uma tecnologia avançada com seus celulares e câmeras portáteis que possibilitam não só a produção de imagens como sua difusão quase instantânea, tudo isso serviu

para moldar um sujeito/personagem que, do ponto de vista do documentário, não pode mais ser subestimado – se é que um dia pôde.

É na consciência imagética de si por parte do sujeito enquanto personagem que se pode encontrar o maior problema atual para o diretor que se aventura nesse domínio. Por muitas vezes o realizador se defronta com personagens que pretendem fazer “o papel que se imagina que a câmera/diretor deseja e espera, isto é, exagerar na história, dar um ritmo adequado a fala para ganhar visibilidade e não ser cortado na edição, etc.” (França, 2010: 86). O sujeito contemporâneo sabe, no âmbito geral, entre outras coisas, do poder da montagem. Ele, até certa medida, entende do corte. Portanto, de acordo com Consuelo Lins, filmar hoje é “entrar em um turbilhão de imagens, imiscuir-se no fluxo midiático de representações, confrontar-se com essa espécie de “meio ambiente” contemporâneo” (Lins & Mesquita, 2008: 164). Um novo jogo e uma nova *mise-en-scène* surgem na relação entre diretor, câmera, sujeito e espaço.

O documentário contemporâneo, diferente do moderno, passou a ser construído sobre esse tripé onde a presença do sujeito/personagem que compreende muito bem o seu papel – e que a nosso ver, em menor grau, sempre compreendeu – começou a interferir diretamente na construção cênica do filme e no seu resultado final. A relação entre a “inscrição verdadeira” e a “cena cinematográfica” apontada por Comolli vai se tornando cada vez mais delicada.

Sabemos que o primeiro nível (o grau zero) do realismo cinematográfico não é senão a relação – real, sincrônica, cênica – do corpo filmado com a máquina filmadora: chamo de “inscrição verdadeira” e “cena cinematográfica” à especificidade do cinema em colocar junto, em um mesmo espaço-tempo (a cena) um ou vários corpos (atores ou não) e um dispositivo maquínico, câmera, som, luzes, técnicos. (Comolli, 2008: 219).

Outra situação que se torna corriqueira, não nos causando mais estranhamento, é o fato de nos defrontarmos com entrevistados que antes de dar seus depoimentos se preocupem com a roupa e até indiquem o melhor lugar para filmar e (ou) colocar a câmera. No set, com mais frequência, uma frase se repete: “Bom, mas você vai cortar na edição, né?”. Como nos diz Comolli, “fugir da tomada já é, antes de tudo, saber um pouco dela” (Comolli, 2008: 53).

Dessa forma, a filmagem [ou a cena] passa a ser um momento de afirmação de si em consonância com a situação por parte do personagem. Ele compõe um estilo para demarcar bem seu lugar na tomada. O sujeito que fala, fala para dois interlocutores, como nos aponta Xavier, “olha e reconhece o diretor (figura que sanciona um sentido de confiança possível), mas sabe da câmera e se exhibe, queira ou não”. O autor continua; “face à câmera, se vê ator em cena, cumprindo a regra clara da auto absorção dos que atuam e não devem re-

conhecer o outro olhar que não o de quem está literalmente presente no espaço (e também atua no jogo)” (Xavier, 2010: 74). A filmagem/cena, passa a ser um elemento catalisador da performance desse sujeito no mundo.

O que as pessoas dizem e falam, em um documentário, como aliás em qualquer circunstância vivida, não é simplesmente (...) a expressão espontânea de uma identidade prefixada, mas, em grande parte, o resultado da participação dialógica em uma situação trans-subjetiva específica, momentânea, casual e em constante mutação. Não há identidades a não ser como virtualidades que se atualizam de acordo com as questões-problemas (trans-subjetivas) imediatamente vividas. (Resende, 2013: 205).

A transsubjetividade apontada por Resende está, para nós, intrinsecamente ligada a essa troca constante entre o diretor e o personagem. Ali, no ato da cena, na troca gestual e sonora, algo de indiscernível acontece, e o terreno sólido e demarcado das posições inicialmente estipuladas vão lentamente se dissolvendo. A cena, aparentemente sitiada como um lugar do sujeito, sofre rupturas e na troca entre diretor e personagem emerge algo que já estava lá, mas parecia ainda adormecido. É nesse instante que o filme irrompe, mesmo que, em alguns casos, só se perceba tal fato no posterior processo de montagem. A cena é, portanto, o lugar do mágico, do inesperado e, por isso, do acontecimento. A cena agora passa a ganhar um relevo antes ocupado apenas pela montagem.

Não negociamos mais com personagens desprevenidos e, por isso, jogamos constantemente com o acaso e a insegurança que insiste, em sentido oposto, a *nos* “pegar” desprevenidos. “O homem sabe que é filmado, ele sabe confusamente o que filmar significa, o que ele não sabe muito bem é que nós, os filmadores, não sabemos nada sobre o que ele vai fazer” (Comolli, 2008: 54). Cabe ao documentarista uma única saída: apropriar, jogar e tirar proveito dessa nova realidade. Ou fabula-se *com* o sujeito/personagem ou apropria-se dele, mas em hipótese alguma se pronuncia indiferente a ele.

Nesse *cinema do oprimido*, a cena passa a ser um lugar de investimento maior e das paixões pessoais é que a força do real deve brotar novamente em forma de fabulação. Uma fabulação que recoloca a realidade e o mundo de volta à cena. Se cada sujeito exprime o mundo de certo ponto de vista, nos diz Deleuze, “cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente” (Deleuze, 2003: 40). O documentarista tem de colocar em tensão essas perspectivas e tirar delas todas as suas potencialidades, mesmo ciente de que muitas vezes o real nos assusta.

Para o cineasta que faz documentários, o medo do outro é motivo central. Temos medos daquele que filmamos, temos medos de filmá-los e, ao mesmo tempo, de não filmá-los. Temos medo, por exemplo, de incitá-los, de levá-los

a sair deles mesmos para se tornarem personagens do filme, porque empreendemos com eles alguma coisa na qual também estamos inscritos, como sujeitos, em uma transferência da qual fazemos parte e que só se resolve parcialmente no filme terminado; e simultaneamente temos medo de não fazê-lo ou consegui-lo, pois, neste caso, não haveria filme algum ou haveria um filme menos interessante. (Comolli, 2008: 68).

Eduardo Coutinho, enquanto ainda filmava, sabia desse medo e respeitava o sujeito que, com ele criava o discurso e a argumentação que surgia do filme. Sobre *Santo Forte* (1997), Lins, referindo-se ao trabalho do diretor, afirma que Coutinho “mantém uma escuta ativa e abstém-se de qualquer julgamento moral diante do que dizem seus personagens, que constroem seus autorretratos e são responsáveis pela elaboração de sentidos e interpretações sobre sua própria experiência” (Lins & Mesquita, 2008: 60). Coutinho sempre soube filmar com o personagem ao seu lado, nunca abaixo, mantendo sempre uma relação de proximidade momentânea preservada durante o encontro.

Em meio a esse mundo documental que se constrói continuamente, as peças ainda se mantêm dispostas sobre o tabuleiro, as regras é que passaram a serem outras. Saber jogá-las ou não é o que hoje – e sempre – diferencia os grandes cineastas dos medianos. Para os que começam a se aventurar nesse campo cinematográfico, é fundamental experimentar esse encontro, mergulhar de forma efetiva no universo de seus personagens, retirando deles o sua maior potência, aquilo que nem mesmo eles sabem que existe.

Referências bibliográficas

- Almeida, P. (2009). Os mestres e os loucos. Disponível em: www.contracampo.com.br/60/osmestresloucos.htm
- Aumont J. (2008). *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bergson, H. (2005). *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes.
- Boal, A. (2015). *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Cosac Naify.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: UFMG.
- Deleuze, G. (2003). *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- França, A. (2010). Cinema documentário e efeitos de real na arte. In C. Migliorin (ed), *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue.

- Herrmann, F. (1999). *A psique e o eu*. São Paulo: Hypsyché.
- Ishaghpour, Y. (2004). O real, cara e coroa. In A. Machado (ed), *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Lins, C & Mesquita, C. (2008). Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In M. Batista & F. Mascarello (ed), *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus.
- Nietzsche, F. (1998). *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das letras. São Paulo.
- Resende, L. (2013). *Microfísica do documentário: Ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Tarkovski, A.(1998). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Turcke, C. (2010). *Sociedade Excitada: filosofia da sensação*. Campinas: UNICAMP.
- Xavier, I. (2010). Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In C. Migliorin (ed.), *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue.

Filmografia

- A onda trás o vento leva* (2012), de Gabriel Mascaro.
- Branco sai Preto fica* (2014), de Adirley Queiróz.
- Close-up* (1990), de Abbas Kiarostami.
- Dez* (2002), de Abbas Kiarostami.
- F for fake* (1975), de Orson Welles.
- Gosto de Cereja* (1997), de Abbas Kiarostami.
- Isso não é um filme* (2011), de Jafar Panahi.
- Nanook of the north* (1922), de Robert Flaherty.
- Os mestres loucos* (1955), de Jean Rouch.
- Santo Forte* (1997), de Eduardo Coutinho.
- Terra deu terra come* (2010), de Rodrigo Siqueira.