

## **ESSAS GRANDES ESTRELAS DO CINEMA DIRETO E SUAS FANTÁSTICAS MÁQUINAS PERFORMÁTICAS**

Fernão Pessoa Ramos

**RESUMO:** Abordaremos três tipos de encenação, como expressão de personalidades em cena transfiguradas em personagens: 1) a encenação-direta de personalidades públicas (corpos com presença social fixada na mídia; 2) a encenação-direta de personalidades anônimas (o espectador não reconhece o corpo/face/voz figurados); 3) a encenação-direta que remete ao corpo próprio do cineasta (a encenação ancora-se em quem sustenta a tomada como sujeito-da-câmera: seja como imagem privada, seja em situação de performance).

**ABSTRACT:** We will analyse three types of mise-en-scène in documentary as an expression of personality transfigured into characters. We will name them direct-acting; constructed-acting and self constructed-acting. To those acting expression we find correspond stylistic types of acting in documentary history.

**PALAVRAS CHAVE:** Documentário; Encenação-Direta; Encenação-Construída; Mise-en-scène.

**KEY WORDS:** Documentary; Mise-en-scène; reeacting; verité cinema; classical documentary.

A encenação documentária ocorre na circunstância de uma tomada cinematográfica. Entendemos encenação como a ação ou afecção (expressão do rosto) de um sujeito na cena da tomada, conforme expõe seu corpo ao também sujeito que está

atrás da câmera. À esta comutação entre sujeitos em cena e sujeitos atrás da câmera, chamamos ‘encenação’. A ação do sujeito em cena é flexibilizada pela presença do sujeito da câmera, em modalidades distintas de ‘encenação’. A ação do *sujeito da câmera* sobre o *sujeito em cena* pode ser mais tênue (recuada) ou mais agressiva. O sujeito em cena pode ser mais ou menos receptível a ação do sujeito da câmera. O importante é mencionar que, na encenação, ocorre sempre uma espécie particular de comutação (esse é o termo) entre o sujeito que sustenta a câmera e o sujeito que está no campo de seu quadro, na cena, durante a tomada. Mas há nesta comutação um terceiro elemento que não podemos esquecer: o espectador. Na tomada, o espectador é uma figura que a câmera en-corpora, literalmente falando. A câmera torna-se corpo do espectador e é para ele, espectador, que age o sujeito em cena, como é também para ele que o sujeito da câmera atua. A encenação, portanto, tem sua raiz esta espécie de triângulo transcendental, fundado em duas presenças que se lançam em direção a um corpo ausente.

Podemos dividi-los, os personagens do modo de encenação direto, em ‘exibidos-narcisos’ e ‘ursos-contidos’. Os primeiros, os ‘exibidos’, possuem um viés narcísico mais forte e delineiam sua personalidade lançando-se sem medidas em direção ao sujeito da câmera. Exibem com prazer o corpo próprio e a personalidade que é detonada pela presença da câmera. Mostram um traço de auto-satisfação mal contida, ao se exibirem para o espectador pela mediação maquínica da câmera e seu sujeito. Algumas vezes o gosto da exibição é assumido de modo explícito e no final dessa linha teremos as encenações performáticas.

O segundo tipo, o dos ‘ursos-contidos’, é o dos personagens que se reservam mais na circunstância da tomada, sem serem propriamente tímidos. São personalidades embutidas, que contradizem o ‘si mesmo’ exibido. Enfrentam a câmera, brilham ao cristalizarem expressões, mas se voltam para si e não propriamente para o ponto-câmera. Situam-se de modo diverso na circunstância da tomada, mas não deixam marcas menos evidentes da densidade da personalidade que a presença da câmera consegue detonar. A postura ‘ursa’ põe a câmera na parede e faz com que ela fique do tamanho de uma mosca. A postura ‘exibida’ traz a câmera para seu corpo, para sua expressão, escorre ela pela pele e consegue tocá-la.

Os grandes personagens documentários (ursos ou exibidos) vivem da abertura espetacular inaugurada em uma circunstância determinada. É caso, por exemplo, de Paul Brennan (urso) em *Caixeiro Viajante* dos irmãos Mayles; Little Edie (Edith Bouvier

Beale) (exibida) em *Grey Gardens* dos mesmos diretores; Santiago Badariotti Merlo (exibido) em *Santiago* de João Moreira Salles; Estamira Gomes de Sousa (muito exibida) em *Estamira* de Marcos Prado; Elizabeth Teixeira (ursa) e João Mariano (urso) em *Cabra Marcado para Morrer* de Eduardo Coutinho; Henrique (exibido) em *Edifício Master* também de Coutinho; Thereza (exibida) em *Santo Forte* de Coutinho; Sarita Brumer (exibida) e Aleta Gomes Vieira (ursa) em ‘Jogo de Cena’, ainda de Coutinho; Marceline-Loridan Ivens (ursa) ou Mary-Lou Parolini (exibida) em *Crônica de um Verão* de Jean Rouch; Stéphane Albert Boulais (exibido) em *La Bête Lumineuse* de Pierre Perrault; Genivaldo (urso) em *O Tempo e o Lugar* de Eduardo Scorel; as irmãs Regina Barbosa, Maria Barbosa e Francisca da Conceição Barbosa (exibidas) em *A Pessoa é para o que nasce* de Roberto Berliner; Rodrigo Pimentel (urso) em *Notícias de uma Guerra Particular* de João Salles; Kenneth Bailey (exibido) em *The Things I Cannot Change* de Tanya Ballantyne e diversos, diversos outros.

Na ‘projeção extraordinária’, traços da personalidade cotidiana são postos em destaque pela expressão da face e pelo domínio do tom da voz, cristalizando-se facilmente em personagem. Também o campo gestual marca a encenação com essa percepção súbita que os personagens ordinários do cinema direto, têm da própria gestualidade. Eles, os personagens ordinários do cinema direto, conseguem ver-se de fora e medir gestos do corpo próprio como os atores o fazem, e isto assim de repente, sob a inflexão da presença da câmera e a comutação com o sujeito que a sustenta. As expressões tornam-se marcadas, fisgadas, e dominam, agora como estratégia, o lançamento para a dimensão espetatorial. A voz é segura e cheia de inflexões sedutoras, marcada pela tonalidade compositiva. Ao agir naturalmente, a personalidade ordinária dá-se conta de si de modo inédito.

Já na ‘depressão do ordinário’, como definimos a encenação da personalidade pública no cinema direto, ocorre a flexibilização desordenada de formas de ação e expressão midiáticas. Pela encenação ordinária, a gestualidade glamourosa das personalidades públicas conhecidas é alterada, provocando um efeito de estranheza. O mesmo corpo, agora em ação com gestualidade banal cotidiana, encorpora, de modo distinto, trejeitos já conhecidos. A graça é ver desfeita a gestualidade já cristalizada em glamour. Dá prazer ver a gestualidade tipificada da estrela e a sua face conhecida, se quebrar no gesto cotidiano da duração ordinária. Duração ordinária que todos nós vivemos no lento pingar do tempo presente, cristalizando-se em vida. A encenação no

modo da ‘depressão do ordinário’, traz, portanto, para o campo da duração vazia do cotidiano, a encenação glamourosa do gesto e a expressão facial midiática.

A encenação direta costuma tomar longas tomadas com personalidades ‘vip’ agindo ordinariamente, para depois transformá-los em planos articulados no modo fílmico. É o que vemos, por exemplo, na representação do Bob Dylan balbuciando, mas sempre tentando parecer convicto, em *Don't Look Back* de Don Pennebacker; nas expressões do rosto fresco e juvenil de Maria Bethânia em *Bethânia Bem de Perto, a propósito de um show* de Julio Bressane e Eduardo Escorel; nos movimentos confusos e na gestualidade sem precisão de Marlon Brando em *Meet Marlon Brando* de Albert e David Maysles; na Jane Fonda assustada de um modo que não conhecemos em *Jane* de Robert Drew; no Caetano Veloso deprimido de *Coração Vagabundo* de Fernando Grostein; no Fernando Henrique Cardoso sofrendo por não encontrar ponto de gravidade em *Quebrando o Tabu*, do mesmo diretor; no Robert Macnamara querendo parecer arrependido em *Sob a Névoa da Guerra* de Errol Morris; no Glend Gould distraído de *On & Off The Record* de Wolf Koenig e Roman Kroitor; na desenvoltura triste de Paul Anka em *The Lonely Boy*; nos deslumbrados adolescentes John Lennon, Paul McCartney, Ringo Starr e George Harrison em *The Beatles – the first U.S. Visit* dos irmãos Maysles; na frieza condescendente de John Kennedy em *Primárias* de Robert Drew; no Lula atrapalhado e convencido de *Entreatos* de João Salles; na Fernanda Torres subitamente aturtida de *Jogo de Cena*, etc.

Isto posto, a encenação em direto também constrói personagens magníficas na forma de encenação que é a encenação em primeira pessoa. Na encenação de mim, por mim; na encenação em primeira pessoa sobre eu mesmo; temos personalidades ursas ou exibidas, fechando-se sobre a representação do corpo próprio. Aqui, o sujeito da câmera sou eu mesmo e é para ele que eu me lanço ao atingir o espectador. A encenação da personalidade minha para mim compõe um tipo de encenação que envolve uma performance de si figurando-se como outrem para representar si próprio e seu mundo próximo. São ‘si mesmos’ encenados na tomada, Alain Berliner em *My Sweetest* (suitesti) *Sound; Awake; ou It's Nobody Business*; Jonathan Caouette em *Tarnation*; Ross McElwee em *Time Indefinite, Six O'Clock News* ou *Bright Leaves*; Jonas Mekas em *Lost, Lost, Lost, Walden* ou *Reminiscences of a Journey to Lithuania*; Agnès Varda em *Les Plages d'Agnès*; Evaldo Mocarzel em *Do Luto à Luta*; Cao Guimarães em *Otto*; Petra Costa em *Elena*; Sandra Kogut em *Um Passaporte Húngaro*; Kiko Goifman em 33 e diversos outros. A encenação do eu, ao tomar a forma do corpo próprio, ancora-se

na encenação da matéria corpórea, mas lança-se para a narrativa como um todo na forma de uma ‘voz’ ou de um mega-enunciador.

É importante lembrar que a voz, propriamente, é parte integrante do corpo. Fazer com esteja presente no plano (no plano da cena tomada), a partir de sua edição fora de campo na narrativa, é procedimento usual para corporificar, na ausência física, o corpo próprio. A voz que enuncia pode ser encarnada ou desencarnada, por assim dizer. Ross McElwee trabalha intensamente com a voz encarnada fora de campo, ocasionalmente aparecendo em cena, no campo da imagem. Incorpora a câmera com um centauro incorpora o corpo animal, compondo a figura clássica do sujeito da câmera. Em *Six O’Clock News*, seu corpo aparece desenhado pelo filho pequeno como um Deus, com a câmera no lugar da cabeça. Nos exemplos citados, além do corpo, ou em vez do corpo do cineasta, sua voz, como voz do eu, permeia a construção narrativa da tomada em filme. Em muitos documentários em primeira pessoa a voz do corpo domina a enunciação, pois importa filmar o mundo com o sujeito da câmera en-corpado pela percepção, e não mostrar a encenação do corpo como outrem no espaço.

O sujeito da câmera, ainda na primeira pessoa, pode sair do campo pessoal e investir no mundo social, asserindo proposições sobre o universo histórico que lhe cerca. A modalidade performática então se adensa na figura do sujeito que está na cena da câmera, que está encenando o mundo pela mediação explícita de uma performance corporal, que dá corpo presente à voz. A performance de meu corpo para a câmera tem então o dom de tornar carne configurações assertivas e proposicionais mais amplas sobre o mundo histórico. Através de mim, de meu corpo, enuncio um mundo que não sou eu, mas é histórico e amplamente social. Marlon Riggs, através de si e da encenação de seu corpo, fala de segregação racial e sexual nos Estados Unidos em *Tongues Untied*. Ross McElwee em *Sherman’s March* reconstrói a guerra civil norte-americana através de um filme biográfico sobre si mesmo, numa viagem bastante pessoal. Através de seu corpanzil, de seu jeito desleixado, com a câmera voltada para si e para sua vida, Michael Moore em *Roger e Eu* nos mostra a falência da indústria automobilística dos EUA nos subúrbios onde passou sua infância. Paradoxalmente, é a voz do corpo de Ari Folman que dá substância para a animação de si em *Valsa com Bashir*, encenando a experiência traumática de ter apagado da memória de sua adolescência as imagens que viu ao presenciar o massacre de Taba e Chatila no Líbano. Em *Cinco Câmeras Quebradas*, Emad Burnat e Guy David narram a experiência pessoal de Burnat que filma a invasão de suas terras pelos bulldozers israelenses, após do nascimento de seu primeiro filho.

Filmando a si em seu cotidiano de lutas, as câmeras quebradas parecem sofrer tanto quanto seu corpo próprio, que geralmente também é ‘quebrado’, na mesma circunstância da tomada em que as câmeras o são. Depois de sobreviver no hospital, Burnat retorna para ser novamente quebrado, junto com a máquina que ele incorpora.

Denominamos esta comutação intersubjetiva na circunstância da tomada de ‘encenação’. Nela, tipos de personalidades descolam-se da superfície mais fechada da personalidade e cristalizam-se, de modo surpreendente, eclodindo em *personagens*. O que é um personagem documentário, particularmente no modo direto? Como o movimento da personalidade para o personagem se estabelece na encenação, através do contato com o sujeito da câmera e pela posição espectral? São algumas das questões que buscamos responder nesta comunicação. Obrigado.

#### Referências Bibliográficas

Aumont, Jacques. *Le Cinéma et la Mise-en-scène*, Paris, Armand Colin, 2006.

Bordwell, David. (2005), *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley, Univ. of California Press. 2005.

Mourlet, Michel. (2008), *Sur un Art Ignoré: la mise-en-scène comme langage*, Paris: Ramsay.

Sobchack, Vivian. (2004), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, University of California Press. 2004.

Marks, Laura. (2000) *The Skin of the Film – intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham, Duke University Press. 2000.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Chicago, University of Chicago Press. 1984.