

FABULAÇÃO E *PERFORMANCE*: A “*MISE EN SCÈNE DO ENCONTRO*” NO DOCUMENTÁRIO *A VIDA DE SÃO JORGE*

Max Freitas BITTENCOURT (POSCULT / UFBA)¹

RESUMO

Em uma postura autorreflexiva, procedo a uma leitura documentarizante da encenação no documentário *A vida de São Jorge*, - realizado por mim, pesquisador e documentarista -, no nível da competência discursiva da obra no espaço de realização. Na semiopragmática de Roger Odin, o filme é lido como um documento e interessa observar seus processos e operações de produção de sentido. Foram utilizados como “instruções de leitura” o *sujeito-da-câmera* e os sujeitos filmados, buscando compreender e descrever como a “*mise en scène* do encontro” (o embate entre aquele que filma e aqueles que são filmados) se conformou no filme.

Palavras-chave: encenação; documentário; leitura documentarizante.

ABSTRACT

In a self-reflective posture, I carry out a documentarizing reading of the *mise en scène* in the documentary *A vida de São Jorge*, - directed by myself, a researcher and documentarist -, at the level of discursive competence of the work in the space of realization. In Roger Odin's semiopragmatics, the film is read as a document and is interested in observing its processes and operations in the production of meaning. The film maker and the subjects filmed were used as “reading instructions”, seeking to understand and describe how the “*mise en scène* of the encounter” (the clash between the film maker and those filmed) was conformed in the film.

Keywords: *mise en scène*; documentary; documentary reading.

INTRODUÇÃO

O filme documentário *A vida de São Jorge* é fruto de uma experiência com inspiração etnocinematográfica vivida por mim, pesquisador e documentarista, na

¹ Desde 2015 é docente na UFOB, na área de Audiovisual. Doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (POSCULT/UFBA); pesquisa a encenação no cinema documentário em uma abordagem autorreflexiva da imagem.

comunidade do Centro Espírita São Jorge, em Santana, no extremo oeste baiano, entre 2016 e 2019, em razão das filmagens dos ensaios de um espetáculo teatral que é encenado em homenagem ao santo guerreiro, desde 2005, no dia da Festa de São Jorge, em 23 de abril, pelos próprios médiuns do Centro kardecista e umbandista de Mãe Maria, a guia espiritual do lugar. O propósito deste relato é, mais especificamente, proceder a uma reflexão sobre a *mise en scène* no documentário, realizado por mim, a fim de tentar descrever, através do exame das imagens, como os encontros vividos em situação de *tomada*, ao longo do percurso de filmagens, se conformaram no filme.

Nesse sentido, busquei perscrutar o meu próprio trabalho, enquanto cineasta documentarista, em meus processos e operações de produção de sentido, empregados na realização do filme, intencionalmente ou não, com o objetivo de reproduzir na *imagem-câmera* o embate “entre aquele que filma e aquele que é filmado”, o que se denomina, aqui nesta pesquisa, de “*mise en scène* do encontro”.

Passei a observar também o desempenho dos participantes do teatro frente à câmera, não somente quando estavam representando os personagens ficcionais da história da vida de São Jorge nos ensaios, mas também quando estavam “encenando” suas próprias vidas, para mim, documentarista, e para o espectador futuro, durante as entrevistas filmadas. Fernão Ramos observa que o sujeito filmado encena o que é em si mesmo e que, certamente, sua atitude é flexibilizada pela presença da câmera, o que lhe confere “o espaço necessário para agir e exprimir suas personalidades na face e nos gestos” (RAMOS, 2019, p. 36).

Fernão Ramos diz ainda que, no sentido amplo, todos nós encenamos, a todo momento, para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar a nós mesmos para outrem. De acordo com ele, para cada pessoa compomos uma *imago*, e reagimos assim à sua presença. Somos nós, “através dos olhos de outros, agindo para esse nós conforme o sinto dentro de mim” (RAMOS, 2008, p. 48). Em função disso, a presença da câmera pode “transtornar” seu jeito (e sua personalidade) de ser no mundo, constituindo uma primeira modalidade de atuação: “eu sou eu mesmo em face do sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos, e eu viro personagem” (RAMOS, 2019, p. 25).

Como afirma Silvio Da-Rin, o mais importante não é o que o sujeito filmado vivenciou, mas o modo como ele é capaz de narrar suas vivências e seus devaneios, o carisma que investe nessa narração:

Na fala diante da câmera, o que interessa não é o caráter veraz de uma passagem de vida que está sendo contada, mas o modo de evocá-la. Ali entram as “potências do falso” a que se refere Gilles Deleuze². A verdade é uma invenção social. Documentaristas precisam operar com o falso como potência. E aceitar de bom grado as mentiras sinceras, como parte do jogo que se estabelece no diálogo, quando operam a memória e a imaginação (DA-RIN, p. 15).

De acordo com Deleuze, o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos, e sim o devir da personagem real quando ela própria se põe a fabular, a “ficcinar”, criar lendas, tornando-se um outro. Para Fernando Mascarello (2006, p. 277), nem real nem fictícia, a faculdade de fabulação, mais potente que a da imaginação, porque é uma imaginação em ato, é a via (presente no mito, na religião, na arte, no sistema audiovisual) que permite ao cineasta e a seus personagens reais desembaraçarem-se do que são, de suas identidades cristalizadas, e criarem novas possibilidades de vida, atuarem em razão daquilo que ainda não são, mas que já está se dando durante o encontro que o filme propicia.

Deleuze nos informa que, enquanto fabula, a personagem está sempre se tornando outra. Entretanto, o que dizemos da personagem vale, em segundo lugar e notavelmente, para o próprio cineasta. Também ele se torna um outro, na medida em que “toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles, mas, inversamente, dá a essas fabulações a figura de lendas, efetua a sua “acessão à legenda” (DELEUZE, 2005, p. 185).

Mascarello pondera que ao colocar em cena, em ato, esses devires multipessoais, plurissubjetivos, documentarista e personagens desencadeiam no filme uma experiência de vida, não uma representação, não uma reprodução de uma realidade

2 cf. DELEUZE, G. A imagem-tempo. cap.6, As potências do falso, p. 155-188. São Paulo: Brasiliense, 2005.

preexistente, mas “um experimento de ser ‘outro’ num tempo que parte do presente e que os lança para fora dele, para fora de si” (MASCARELLO, p. 277, 2006).

Tomando de empréstimo da antropologia fílmica a técnica da observação diferida, comumente praticada entre os etnógrafos da imagem e através da qual os elementos, corpos e símbolos contidos nelas são analisados e interpretados *a posteriori*, na ilha de edição, que é o laboratório de um pesquisador-cineasta, e tendo no horizonte o meu próprio ponto de vista enquanto documentarista afetado pelo fenômeno artístico, e, portanto, implicado e tendo que tomar decisões práticas, técnicas e estéticas durante o percurso de realização da obra, imerso na imprevisibilidade dos acontecimentos e “sob o risco do real”, passei a querer compreender, posteriormente, na fase de montagem, de que forma as circunstâncias de *tomada*, consteladas no plano da imagem, poderiam conformar, no filme, o meu encontro com o Outro em suas maneiras de inventarem a si mesmos para a câmera, através do modo como estes sujeitos filmados se mostram quando estão sob a mira da objetiva e do próprio documentarista.

Por esta razão interessou a este estudo, particularmente, a perspectiva fenomenológica na teoria de Jean-Louis Comolli sobre a *mise-en-scène* documentária e sua relação com a “dimensão do encontro” na *tomada*. Para ele, se há alguma *verdade*, ela está no *set* de filmagem, na situação de *tomada*, onde se estabelece o *encontro* entre um sujeito que filma (*sujeito-da-câmera*) e outro que é filmado, em uma postura aberta, no processo de realização do filme, ao mundo vivido e indeterminado no qual habitam e se relacionam estes sujeitos, que, no documentário *A vida de São Jorge*, tanto quanto eu, documentarista, estavam imersos na imprevisibilidade dos acontecimentos. .

Em determinada circunstância, encenada ou não, em um espaço e uma duração comuns, o mundo a ser filmado (com seus personagens e ações) e o *sujeito-da-câmera*, com suas próprias *mises-en-scènes*, entram em relação, uma oportunidade de encontro por meio do qual as personagens e o autor se confrontam. O filme só pode surgir desse encontro “[...] pelo qual eles se intercedem e se tornam diferentes de si mesmos” (PARENTE, 2000, p. 122).

O documentário *A vida de São Jorge* apresenta trechos de conversas ou passagens dos ensaios que mostram a interação entre cineasta e sujeitos filmados sob diversas configurações e modos de representação. Segundo Ramos (2019, p. 25), para a

análise da cena documentária, deve-se ampliar semanticamente a noção de ‘cena’, fazendo-a caber em estruturas que nem sempre foram caracterizadas como próximas do conceito de *mise en scène*. Ao pensar a encenação documentária em seu núcleo criativo, depara-se com a movimentação do corpo na cena da *tomada* (a *circunstância* da presença da câmera, e do sujeito que a sustenta no mundo e na vida), e o que caracteriza essa ação do corpo em cena é seu movimento e sua expressão.

Ao afirmar que a cena fílmica é composta primordialmente pela ação na *tomada*, se passa a abordar a noção de *mise en scène* em sua veia mais proveitosa, diz Fernão Ramos. Pode-se ir além e definir a especificidade da cena fílmica documentária na interação com o sujeito (pessoa ou ator) que vive, enquanto sustenta a ação na *tomada* presente, o que para o autor é uma espécie de carimbo de sua fisionomia e de seus gestos, que o rosto e a expressão dos afetos evidencia, conformando a encenação propriamente.

Procurei, deste modo, concentrar este estudo, uma autorreflexão acerca da conformação da encenação no filme *A vida de São Jorge*, na particularidade da *mise en scène* no documentário, que é o próprio evento singular da filmagem, representado na *dimensão da tomada* que a *imagem-câmera em movimento* registra, em seu embate direto com o mundo vivido e seus personagens reais (embate que estou denominando, aqui neste estudo, como já mencionado, de “*mise en scène do encontro*”).

Busquei um trajeto metodológico que permitisse compreender como a imagem conformou, em seu interior, o embate na tomada entre mim, documentarista, e os sujeitos filmados, a partir das especificidades encontradas no nível da realização. Por meio da descrição profunda das estratégias engendradas no processo, procurei refletir como a encenação no documentário *A vida de São Jorge* fez aparecer as singularidades que mostra, e que um dia se exibiram para a câmera.

A leitura documentarizante, ou documentária, de Roger Odin, no espaço de leitura dos filmes, corresponde a uma “leitura” capaz de tratar todo filme como um documento. Então, lançando mão da *semiopragmática*, cuja finalidade é estudar como o sentido chega ao filme, tanto no processo de recepção como no de sua realização, me interessou, sobremaneira, compreender como o texto audiovisual foi *construído*, tanto no movimento da leitura, como no da realização da obra fílmica. Isto porque o foco de

interesse prioritário da semiopragmática são as “grandes modalidades da produção de sentidos e afetos” (em oposição ao “sentido produzido³”) e por suas condições de execução.

Este modelo se caracteriza por uma preocupação de extrema precisão na definição dos diferentes níveis de análise: contexto, modos, processos, operações, no qual os “*processos são analisáveis como operações* cuja combinatória permite construir em seguida *modos* de produção de sentido e afetos” (ODIN, 2012, p. 33). O que a semiopragmática busca compreender, diz o autor, é como os diferentes *processos* podem ser articulados, hierarquizados, combinados.

Tratada aqui como o objeto central da minha observação e descrição no documentário *A vida de São Jorge*, a “*mise en scène* do encontro” teve como instruções de leitura dadas pelo filme, de um lado, as operações de produção de sentido empregadas por mim, *sujeito-da-câmera*, na sua realização, e, do outro, os sujeitos filmados em suas maneiras de inventarem a si mesmos diante da câmera; em certo nível, a montagem da narrativa e suas articulações próprias entre planos, cenas e sequências também se constituiu em instrução para a nossa leitura documentarizante, já que a combinatória de tais operações na edição resultou no filme, minha visão singular, ponto de vista próprio acerca da experiência compartilhada com a comunidade do terreiro de São Jorge.

A MISE EN SCÈNE DO ENCONTRO

Neste projeto de pesquisa, parti da minha própria experiência e não me descolei do meu papel neste percurso, mas, pelo contrário, mergulhei nele. Fui tanto o documentarista, - responsável pelo material fílmico, e aquele que vivenciou a experiência, portanto, envolvido, parcial e passional -, quanto o pesquisador, que se

³ Para Roger Odin, os filmes não têm um sentido em si, já que, em lugar de haver um processo de comunicação entre emissor e receptor, há um duplo processo de produção de sentido, um dado pelo emissor e o outro dado pelo receptor. Se sentimos que comunicamos, isso ocorre porque nos encontramos no mesmo contexto e, portanto, porque nos submetemos às mesmas obrigações que nos levam a operar (mais ou menos) o mesmo processo de produção de sentido (1998:132);

pretende, em termos gerais, isento e objetivo quanto aos processos descritos e interpretados. E enquanto pesquisador implicado, o que se buscou aqui foi produzir um comentário de obra autorreflexivo, já que, devido justamente à minha posição afetada pela experiência vivida, e sentida, carecia do distanciamento necessário para engendrar uma análise mais afinada aos padrões tradicionais da academia, que ainda, em grande medida, não enxerga a contribuição à Teoria do Cinema do relato do próprio autor/cineasta, que deposita suas teorias em seus filmes, através dos recursos da linguagem fílmica, acerca do seu pensamento sobre cinema.

De acordo com o pesquisador Luís Nogueira, o discurso dos autores sobre sua arte cinematográfica é um dos momentos mais importantes para se perceber quais as ideias que são transportadas pelo cinema, mas também que ideias de cinema se materializam nos filmes. Para o autor, este poderá ser também “o melhor dos modos para compreender a relação, tantas vezes dicotômica, entre obra e teoria” (NOGUEIRA, 2010, p. 03).

Sendo assim, pretendo compartilhar com o leitor algumas estratégias adotadas por mim, pesquisador-documentarista, em minha atuação como observador participante, junto ao grupo de teatro amador do centro espírita, com a missão de produzir imagens audiovisuais para o documentário desta pesquisa, a respeito do meu encontro com as subjetividades que emergiram no percurso criativo de produção do espetáculo de São Jorge.

Neste empreendimento fílmico, de tentar sublinhar as *performances* dos médiuns brincantes⁴ do espetáculo, no teatro e na “vida real”, sempre diante da câmera, foi necessário, a partir do mapeamento feito por mim do espaço e do contexto onde acontecem o espetáculo e os ensaios, traçar algumas estratégias de produção e realização, a partir das características próprias da espaço-temporalidade do projeto.

Em minha primeira viagem exploratória, segui para o centro espírita de Mãe Maria a fim de produzir imagens (as nossas “notas de campo”) do processo artístico do grupo de médiuns e captar os depoimentos das subjetividades envolvidas naquela ação artística, colaborativa e inclusiva. Durante os sucessivos encontros no terreiro de São

⁴ Brincante: Termo adotado para denominar os participantes do espetáculo teatral *A vida de São Jorge* por ter uso corrente na literatura quando se fala sobre os *performers* das tradições culturais populares;

Jorge, que fica no quintal da casa da ialorixá Mãe Maria, para registrar os bastidores da produção, chegávamos ao local com a câmera filmando. Tudo era registrado porque poderia ser importante, mais tarde, na decupagem do material, quando chegasse a hora de estabelecer o fio condutor, a estrutura narrativa do documentário, que só poderia nascer posteriormente, fortemente determinada pelo resultado das *imagens-câmera* em sua forma de aderência ao transcorrer indeterminado do mundo, na circunstância da *tomada*, e também em suas relações e articulações com as outras imagens, durante a montagem do filme.

A intenção, durante a produção das imagens, era aproveitar o momento, captar o instante na *tomada*, o que é singular e único, algo que jamais se repetirá, pelo menos da mesma forma, como ocorreu antes. Em algumas situações era possível definir o posto de observação da câmera, compor o plano de fundo para uma entrevista; em outros momentos, de mais incertezas e improvisos, a contingência não permitia escolhas e o plano de câmera realizado era o plano possível. Todos esses fatores foram desenhando o modelo de realização, interferindo no resultado final das *imagens-câmera* e na *mise en scène* no filme como um todo.

Por outro lado, o que vivemos nesta jornada etnocinematográfica foi maior do que a câmera pôde restringir ou enquadrar. Havia todo um mundo acontecendo ali, no extracampo das imagens. A simultaneidade de eventos no espaço da casa de santo de Mãe Maria, ricos para o filme em processo, impedia o registro de absolutamente tudo porque em determinadas diárias não havia equipamentos suficientes ou quem os operasse, por exemplo. Era preciso escolher para onde apontar a câmera na hora do acontecimento, e esta é uma decisão difícil: porque isto e não aquilo?

Acontecia, com frequência, de as atividades se distribuírem por mais de um espaço, então começavam no tablado de alvenaria do quintal e depois continuavam no salão principal do terreiro; ou iniciávamos a diária entrevistando algum participante e, depois, seguíamos para o quintal a fim de acompanhar as dinâmicas e brincadeiras que Marcelino, diretor do espetáculo, propunha como parte do ensaio. Não era possível prever o que aconteceria durante os encontros no terreiro para filmar. Marcelino apenas informava, ao final de cada encontro, que haveria ensaio no domingo seguinte e isso era tudo.

Além disto, em cada diária de filmagem, as dinâmicas propostas pelo diretor variavam. Não havia um roteiro das atividades que seriam realizadas no dia. Portanto, não era possível saber antecipadamente, com precisão e em detalhe, como a atividade a ser filmada iria evoluir, mesmo que eu, sujeito da câmera, tenha procedido, em algumas poucas situações, antes da filmagem, a observações prévias da mesma atividade. Então, fazíamos uma ideia, mas nunca era a mesma coisa.

Minha postura, enquanto documentarista, foi a de não interferir no fluxo do transcorrer, durante os encontros filmados, a fim de tentar preservar a aura de autenticidade dos acontecimentos em curso. Nesse sentido, ainda que a câmera, durante os ensaios, invadisse a cena e acompanhasse, de perto, as ações e expressões dos sujeitos filmados, influenciando-as necessariamente, no que diz respeito às determinações de Marcelino, mantive posição de recuo. Aguardava que ele decidisse o que seria ensaiado ou que exercício ele faria com o grupo, para que eu pudesse pensar a cena, técnica e artisticamente, estabelecer o posto de observação e o comportamento da câmera, o ângulo, o enquadramento e outras decisões necessárias depois que se define de onde o equipamento de captação vai acompanhar as ações na *tomada*.

Para o antropólogo e cineasta Jean Rouch, a verdade do cinema representava uma verdade que seria construída no momento mesmo da filmagem, através das ações dos sujeitos de cena, inclusive o cineasta, tendo em vista a presença da câmera. Isto porque ele não costumava exercer um controle rigoroso sobre a produção do material e deixava-se guiar pelo compartilhamento da experiência fílmica com o Outro filmado. Em sua visão de etnografia, “privilegiava o processual e o transitório, e não as estruturas” (GONÇALVES, 2007, p. 54). Rouch chegou a dizer que, em grande parte dos casos, ele era obrigado a improvisar, para o bem ou para o mal, diante do sentido de indeterminação que há no aqui e agora dos contextos de *tomada*, no documentário: “na maior parte das sequências que começo a rodar, nunca sei o que vai acontecer no fim”, dizia ele (FREIRE, 2006, p. 58-59).

Em Rouch, o cinema se inventa, surpreendente, no curso do seu desenrolar, no contexto de um roteiro previamente fixado, mas exterior ao cineasta: “a ordem mesma, cultural, do cerimonial apreendido”, que, no nosso caso, eram os próprios ensaios do espetáculo de São Jorge, que tinham lugar e hora para acontecer, entretanto eram eventos alicerçados, em grande medida, na espontaneidade e na autenticidade do

processo de Marcelino e dos médiuns brincantes, e na própria instabilidade do real a ser documentado.

Annie Comolli nos lembra que no início de sua pesquisa, o cineasta documentarista sabe poucas coisas sobre a atividade que deseja filmar. Ele experimenta então, segundo a autora, “um certo número de *mises en scène*, tanto no nível do conjunto como no dos detalhes, filmando de alguma forma ‘às cegas’ ” (COMOLLI, 2009, p. 44). Em nosso processo fílmico no terreiro, o próprio curso dos ensaios com o grupo de médiuns era o que determinava o andamento das filmagens no terreiro e as minhas consequentes experimentações de composição de planos.

Em certas ocasiões era preciso que a ação proposta pelo encenador, Marcelino, ao elenco, acontecesse uma primeira vez, para que a câmera, após a compreensão pelo *sujeito-da-câmera* (eu) acerca dos deslocamentos que ocorreriam na cena, pudesse “entender” como se comportar ou como se adequar. De acordo com Ramos e Serafim, esta adequação processa-se “através da variação de postos de observação, enquadramentos, ângulos de visão, distâncias focais, planos fixos e em movimento, em função das atividades, relações e gestualidades que se pretendam observar e destacar” (RAMOS; SERAFIM, 2012, p. 92).

Na hora de filmar, estávamos entregues à indeterminação do transcorrer do mundo e dos acontecimentos. Era isso o que falava mais alto. Imprevistos que podem surgir, e surgiam, a qualquer instante e que modificavam a ação em curso, levando a cena para outra direção, muitas vezes. As ações humanas observadas em situação de *tomada* no documentário *A vida de São Jorge* carregam consigo uma parte irredutível destes imprevistos, o que foi mais ou menos importante na maneira como a *auto-mise en scène*⁵ dos sujeitos filmados acabou se apresentando a mim, observador participante, no espaço e no tempo, com elementos e agenciamentos inesperados e singulares.

Em imagens filmadas dos ensaios, a câmera, participante, se comporta de forma fluida, movente, em planos longos; percorre o espaço, inserindo-se nas situações, penetrando nas ações, de um lado para o outro, vai e vem, desloca-se com os sujeitos filmados. De perto ou de longe, ela que fazer parte. Aqui ela é movimento, ação,

⁵ O modo como os sujeitos filmados se entregam à cena, como eles “encenam”.

deslocamento e exibe os corpos e o espaço em planos abertos, médios e fechados através de *performances* que se conformam em posturas, gestos e ações.

Ramos e Serafim nos informam que, no domínio do filme etnográfico, esta técnica é particularmente eficaz, “pois permite uma adaptação à ação em função do espaço, permite penetrar na realidade em vez de deixá-la desenrolar-se perante o observador” (RAMOS; SERAFIM, 2009, p. 91). De acordo com a dupla de pesquisadores, o etnógrafo e cineasta Jean Rouch assim dizia: “[...] para mim, a única maneira de filmar é de caminhar com a câmera, de conduzi-la onde ela é mais eficaz, e de improvisar um outro tipo de "ballet", onde a câmera se torne tão viva quanto os Homens que ela filma” (RAMOS; SERAFIM, 2017, p. 168).

Os espaços que se transformavam em *sets* de filmagem eram escolhidos na hora mesmo de filmar, a partir de seu ineditismo, - o que ia ficando difícil, já que todas as imagens e entrevistas seriam produzidas dentro do próprio Centro Espírita São Jorge, limitando as possibilidades, com o passar do tempo -, e também de seu potencial visual e narrativo, seguindo os propósitos da *tomada*. Com exceção de pequenos ajustes na composição dos planos de câmera, nunca pedi que objetos, móveis ou pessoas fossem trocados de lugar, inseridos ou retirados do “cenário” somente para fins da filmagem, nem dirigi as falas dos personagens reais.

Segundo Jean-Louis Comolli (2008, p. 53), nos dias de hoje, o tempo da imagem e das redes sociais, quase todo mundo é familiarizado ou conhece minimamente o funcionamento e as consequências de produzir ou ter uma imagem captada por uma câmera e depois veiculada para um determinado público. A comunidade do centro espírita São Jorge já havia sido visitada anteriormente pela TV Oeste, uma emissora regional, por conta da Encomendação das Almas, importante manifestação religiosa católica, da qual a mãe de santo do terreiro de umbanda também faz parte.

Por isso, Mãe Maria já estava acostumada a falar para as câmeras, então, durante a filmagem da entrevista para o nosso filme, a ialorixá encontrava dificuldade em manter contato visual apenas comigo, o diretor, - no antecampo da imagem, mas inserido na cena -, cuja proposta era produzir um “encontro filmado” mais despojado, como uma conversa mesmo entre ambos, neste caso, eu e ela. Acostumada com as entrevistas fornecidas para o telejornalismo, voltava-se constantemente para a objetiva e

estabelecia contato diretamente com o “telespectador”, como se aquela fosse mais uma matéria informativa para o noticiário televisivo.

Nestas entrevistas com as fontes informantes, a opção foi pela câmera fixa, atenta ao discurso das personagens reais, aos seus meneios de cabeça, ao modo como encaram e como se mostram para a câmera. Aqui o interesse é por uma aproximação com o Outro e suas histórias de vida, por isso optou-se pelo rosto, pela fisionomia, pelo olhar, capturados, com melhor efeito, em planos mais fechados, nos quais a oralidade e a voz ocupam boa parte das *auto-mises en scène* dos sujeitos filmados.

O ator convidado do espetáculo de São Jorge, Pablo Rodrigo, é também filho adotivo de Mãe Maria. Ele tem carreira de ator no oeste do Estado e todo ano faz uma participação na peça. Nossa entrevista ocorreu à noite, já no final de uma extensa diária de filmagem. Já na saída, em uma lateral de uma das casas que integram o quintal do terreiro, paramos para conversar. Havia um banco de madeira no qual ele se sentou; a luz de um poste na rua era a única iluminação de cena; ao fundo, uma parede de tijolos, ainda no reboco, onde se podia ver a sombra do personagem no canto inferior esquerdo de quadro. Interessado e um pouco insistente em dar seu depoimento, Pablo, filmado em primeiro plano, inicia sua fala evocando suas memórias, retornando ao passado e nos contando como era o terreiro na sua infância e as primeiras edições do teatro, que ainda aconteciam na rua.

Em dado momento da entrevista, quando se refere à dificuldade que a idosa tem durante o ano inteiro para captar recursos só para produzir o espetáculo, ele não consegue conter as lágrimas. Seu depoimento, apesar de emocional e autêntico, também mostra-se afetado pela presença do equipamento, flexionando sua *performance*. Consciente do mecanismo audiovisual, por atuar neste campo, e enquanto enxuga as lágrimas no rosto, ele me pede desculpas pelo choro, faz uma brincadeira quando diz “*Vai borrar minha maquiagem*”, e, em um tom que migra do afetivo e pessoal para uma fala metalinguística, ele diz, referindo-se ao seu próprio choro em cena: “*Pode ter sido bom pra você na edição...*”.

Nas entrevistas, a intenção da tomada de depoimento era esclarecida para os sujeitos filmados, no entanto, deixávamos livre para que eles pudessem se abrir para a câmera e para o espectador futuro, com seus próprios discursos, a partir das questões

propostas, o que não deixa de se constituir em outro dado de incerteza e indeterminação presente no processo de filmagens do documentário *A vida de São Jorge*, tanto no nível da micro quanto da macro *mise en scène*. Eu fazia perguntas, levantava questões, mas a fala do entrevistado era autêntica, original, sem roteirização, desencadeando uma *performance* fabuladora.

A personagem Dalvina, por exemplo, que encena a mãe de São Jorge na peça teatral, quando fala que tem “orgulho de apresentar esse teatro”, olha logo em seguida para a câmera, como se para confirmar esse sentimento positivo em relação ao teatro, também por “achar”, talvez que era isso que eu, o diretor, queria ouvir dela. Ela fala em orgulho mais uma outra vez neste mesmo depoimento, e assim como aconteceu da primeira vez, ela torna a olhar para a câmera, buscando ratificar sua fala para o espectador; como se aquilo tornasse o que diz mais verdadeiro. A fala se encerra com um sorriso mecânico e “sem jeito” da personagem como se não soubesse ou tivesse mais o que declarar.

Tal processo, de invenção e de construção de si mesmo, tanto por mim, documentarista, quanto pelos personagens reais, ocorreu enquanto se desenrolava o encontro na *tomada*, diante da câmera, nem antes, nem depois.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Nas filmagens, me deixei guiar pelos acontecimentos, os inesperados e os propostos pelos sujeitos da cena, em um procedimento que, como observa Claudine de France (1998, p. 341), tem um “caráter essencialmente progressivo e, de certa maneira, aventureiro”. Assim como defende Annie Comolli, compreendi, ao longo do período de captações no terreiro, que a atitude mais favorável seria, da minha parte, pesquisador-documentarista, permanecer aberto ao inesperado, adaptar-me a ele e tirar vantagem disso. Nestes casos, o imprevisto não foi mais considerado como um obstáculo à produção de imagens, mas como uma oportunidade graças à qual podiam ser desvendados outros aspectos do processo que eu estava a observar e das pessoas filmadas.

O exame da *mise en scène* no filme *A vida de São Jorge* ainda está em curso. Entretanto, desde já pode-se observar que as auto-*mises en scène*, tanto a do documentarista quanto a dos personagens reais, conformaram-se no plano da imagem e no filme como um todo, a partir das circunstâncias de tomada e suas condições técnicas, humanas e espaciais. Ora fluida e movente para registrar os deslocamentos no quadro da imagem (ação), ora fixa, em planos fechados, para destacar o discurso, a fisionomia e o olhar do sujeito filmado (expressão), a câmera deixou-se levar ao sabor do transcorrer indeterminado dos acontecimentos, por aqueles que, para além de *performances*, preenchem a *imagem-câmera* de vida.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

CAMPOS, Luana B. **O cinema nas potências do falso – devir e hibridizações.** Revista Travessias: pesquisa em Educação, Cultura, Linguagem e Arte, v.2, n. 1, 2008.

COMOLLI, Annie. **Elementos de método em antropologia fílmica.** In: Descrever o visível. Cinema documentário e antropologia fílmica. Org.: Marcius Freire e Philippe Lourdou. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

COMOLLI, J. L. **Ver e Poder: A Inocência perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário.** Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DA-RIN, S. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário.** 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo.** Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FIESCHI, Jean-André. **Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch.** In: Jean Rouch: Retrospectivas e Colóquios no Brasil / Araújo Silva, Mateus (Org.). Belo Horizonte: Balafon, 2010.

FIESCHI, Jean-André. **JR ou a vida sonhada.** In: Jean Rouch: Retrospectivas e Colóquios no Brasil / Araújo Silva, Mateus (Org.). Belo Horizonte: Balafon, 2010.

FRANCE, C. **Cinema e Antropologia**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

FREIRE, Marcius. **Relação, encontro e reciprocidade**: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. Revista galáxia: São Paulo, 2007.

GONÇALVES, M. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

GUIMARÃES, César. CAIXETA, Ruben. **Introdução**. In: COMOLLI, J. L. Ver e Poder: A Inocência perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.

NOGUEIRA, L. **Os cineastas e a sua arte - Manuais de Cinema IV**. UBI, Covilhã: LivrosLabcom, 2010.

ODIN, R. **Filme documentário, leitura documentarizante**. In: **Revista Significação/USP**, São Paulo, nº37, 2012.

PARENTE, J. **Varejo no Brasil**. São Paulo: Atlas, 2000.

RAMOS, F. P. **A mise en scène do documentário**: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano I, n. 1, 2019.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008

RAMOS, Natália; SERAFIM, Jose F. **Cinema documentário, pesquisa e método. Desafios para os estudos interdisciplinares**. Revista Contracampo, Dossiê: Comunicação e documentários, n. 17: UFBA, 2017.

RAMOS, Natália; SERAFIM, Jose F. **Cinema e mise en scène: histórico, método e perspectivas da pesquisa intercultural**. Revista Repertório: teatro e dança. Ano 12, N. 13. UFBA: 2009.