



MEU OUTRO EU. FRAGILIDADES DA IDENTIDADE NA REALIZAÇÃO DO FILME ETNOGRÁFICO AMORES DE CIRCO

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz ¹

Diferente dos trabalhos aqui apresentados, vou me referir ao processo de produção de um filme etnográfico, fruto da pesquisa antropológica com uma companhia da tradição popular do Circo-Teatro. Relato a experiência de realização de uma “etnoficção”, que partiu da coleta de depoimentos de experiências vividas com os membros de uma companhia de circo, a sua organização em roteiro, colocando em relação as diferentes histórias coletadas, a elaboração do *story board*, desenhado e retornado aos artistas circences que dramatizaram suas próprias histórias vividas ou imaginadas para a câmera da pesquisa.

As respostas do grupo à pergunta “que história de amor você contaria a partir do universo do circo?” foram múltiplas: uma empregada se apaixona pelo filho do patrão, drama certo. Uma velha ajuda o marido em seu trabalho, abandono. Um menino enxerga poesia e antevê o tempo. Jovens amigas se descobrem apaixonadas, mas nem todas as histórias puderam ser gravadas. O *ethos* do grupo é marcado pela lógica da reprodução da forma família.

A noção de “etnoficção” parte da referência na prática de produção de fábulas em campo, numa produção compartilhada de saberes com os grupos estudados, como realizou Rouch em seu cinema antropológico. Deleuze em seu texto sobre o cinema de Rouch, “As potências do falso”, refere-se ao filme *Verdades e mentiras*, de Welles, e localiza abordagens que vão além além do juízo, numa busca por proceder a uma leitura que não é moral. “O afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente: ‘gosto ou detesto’ em vez de ‘julgo’” (DELEUZE, 2007: 172).

A Companhia que estudo se caracteriza por uma dinâmica de incorporação de elementos novos, dialogando com as linguagens que se apresentam como referenciais de forma, a telenovela, o cinema hollywoodiano, os sucessos *pop* do rádio. Recriando o repertório tradicional e inserindo a figura do palhaço no drama de circo, o grupo transforma o drama em comédia. Uma pesquisa sobre as possibilidades de atualização do melodrama de circo-teatro é levada a cabo pelo grupo, que tem se reunido com diretores de grupos de teatro de São Paulo, no estudo dessa possibilidade. A dramaturgia de Benedito Silvério de Camargo, dramaturgo circence, parece apontar novas relações de gênero. Compartilhar a elaboração de uma linguagem era a necessidade colocada pela pesquisa.

¹ Pós-Doutoranda em Antropologia na Universidade de São Paulo. E-mail: analu.ferraz@hotmail.com



Considerando os gêneros de narrativa encenados no circo e o modo de narrar as experiências vividas, as formas do discurso presentes no grupo deveriam deixar sua marca no filme etnográfico.

Representar o adultério, a falência do casamento, os sonhos da jovem noiva que quer se casar e ouvir as experiências de suas amigas. Conteúdos elaborados a partir do diálogo com o grupo e da eleição das experiências que pudemos compartilhar, nortearam a elaboração do roteiro do filme. As mulheres do circo, os homens, os transexuais... A demanda colocada ao grupo, a narrativa de histórias de amor nesse universo, produziu diferentes histórias, de diversos pontos de vista. Como colocá-los em relação sem reduzir um aos outros? Era a questão que ditava o trabalho de redação de roteiro.

“Esse ‘perspectivismo’ de modo algum se definia pela variação de pontos de vista exteriores sobre um objeto que se suporia invariável (o ideal da verdade seria conservado). Não, ao contrário, o ponto de vista era constante, mas sempre interno aos diferentes objetos que desde então se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir”².

Mas, estudando um grupo como o circo, há inúmeras perspectivas cruzadas, em tensão, que atuam na reprodução do “circo-família” (SILVA, 2007). Na dramaturgia tradicional de circo-teatro há uma lógica do patriarcado que se apresenta (MONTES, 1983), que é compartilhada pelo público de pequenas cidades do interior por onde excursiona o circo. Mas, essa lógica está em questão e chega-se a afirmar a substituição do drama pela comédia (BOLOGÑESI, 2003), tal como o processo que acompanho na pesquisa etnográfica.

A construção de personagens – gênero, representação e reflexividade

A experiência de construção de personagens resultou na elaboração de um método de trabalho que parte da elaboração do duplo, a máscara dramática, para fazer refletir. Como se trata de um grupo de atrizes e atores profissionais, há que se buscar escapar do já sabido, do já conhecido, a representação. Diferentes foram as respostas ao convite à atuação para a câmera e essas diferentes elaborações foram, todas elas, incorporadas na montagem final do filme. O caráter experimental marcou todas as fases do trabalho e variou conforme o indivíduo com quem trabalhávamos. A possibilidade e a disposição de se revelar e de reflexão variou mais ou menos, segundo lugares de gênero. A adesão ao trabalho de construção de personagens foi grande; os atores faziam personagens de seu repertório já conhecido, mas em situações novas, descontextualizados de suas peças de origem (em algumas vezes), em outras situações propunham situações vividas,

² DELEUZE, *A imagem-tempo*: Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 175.



relembradas de suas histórias pessoais. Em todos os casos, a novidade de atuar para a câmera exigia uma nova disposição de dar a ver. Atuar para a câmera é muito diferente de atuar no palco e essa novidade serviu como elemento de experimentação também para os atores.

O filme nos dá os corpos daqueles que nós filmamos, ainda que estes corpos se dissipem ou estejam transformados frente a nossos olhos. Quero tentar compreender o sentido disso - se não encontrar a pessoa entre os fantasmas, então talvez encontrar alguma razão para o meu quebra-cabeças. Se as imagens mentem por que elas são tão plenas da vida entre nós? Eu quero ver – às vezes longamente - os espaços entre o *filmmaker* e o sujeito: de imaginário e linguagem, de memória e sentimento. Estes são espaços carregados de ambiguidade, mas não são eles inclusive espaços em que a consciência é criada?” (tradução da autora)³.

Aqueles que se dispuseram a refletir, no processo da pesquisa, sobre suas próprias biografias, viveram espelhamentos, o fenômeno de ver-se no personagem. E, por afastamento ator-personagem poder compreender-se desde um novo ponto de vista. A experiência com a atriz Luciane Rosã foi exemplar dessa abordagem. No diálogo sobre a personagem da peça *Chá de panelas*, retoma o problema do casamento. Mas, na reflexão sobre a sua própria biografia, amplia o conjunto temático de que a personagem – a jovem mulher que imagina a sua vida de casada e anseia por ela, mas se sabendo mãe solteira, constrói no trabalho de atriz a paixão de sua vida. Formando inclusive as suas crianças como atores desde pequenos.

Outra experiência exemplar nesse sentido foi a realizada com a atriz Lucélia Reis, que, no processo de construção de seu personagem, a velha que abre e fecha o filme, propõe uma reflexão sobre a relação com o outro no casamento, tornada morna na vida cotidiana, propondo o seguinte espírito para a relação com o personagem seu marido: “Se o amor não fosse esse enorme abismo entre nós, eu te convidava para dançar”.

Outra, ainda, resposta à elaboração de personagem foi a construção da cena que traz para o filme a presença da prostituição, fruto de experiência vivida por uma transexual. Essa experiência produziu uma mobilização imensa entre as mulheres do circo, que se deslocaram até o local das gravações e quiseram assistir e contribuir com a cena, inclusive aderindo à equipe técnica. A atriz (que é empregada no circo) caminha super produzida, com seus longos cabelos loiros e seu vestido rosa curto, à noite, nas ruas da cidade. Fica na esquina, com sua bolsa pequena, até que um carro pára, ela conversa com o motorista um pouco, ela entra no carro. O carro vai embora. Um tempo depois, a atriz retorna com os cabelos molhados. Em outra situação, gravamos a conversa atuada dentro do carro, no momento da despedida, em que a transexual deixa o seu contato para o homem, ele mostra o retrato de sua esposa grávida na carteira. Essa situação causou a emergência de relatos de experiências relacionadas ao tema da prostituição: a menina que descobre o trabalho noturno de

³ MACDOUGALL. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 25.



sua mãe; as atrizes que interagem com as prostitutas das cidades por onde o circo passa, pesquisando a sua experiência. Os casais homossexuais femininos também contribuíram subsidiando o momento das filmagens.

A possibilidade de compartilhar, de representar o vivido, configurando experiências comuns, comunicáveis porque já conhecidas, foi aberta pelo processo de realização do filme. Produção de fábulas sobre as paixões humanas. Histórias que não são nem minhas, nem do outro, mas genericamente conhecidas. O abandono, a escapadinha, a raiva da mulher-traída que é mãe e a devolve a seus filhos, a exaustão com os tratos com o Estado... Possibilidades já conhecidas nessa história de formação patriarcal que herdamos. As experiências vividas fornecem o conteúdo para a fábula, mas, nesse caminho de espelhamentos, o espectador experimenta o reconhecimento.

Fragilidades da identidade

A pesquisa está focada na localização das instâncias enunciantes, os pontos de vista a partir dos quais a história seja narrada. E, desde o princípio, localizamos uma multiplicidade de pontos de vista a serem reconstruídos, os personagens que vivem situações que se transformam. A construção dramática pressupõe a instauração da ficção, a ilusão. Mas, no filme, esse percurso ficou sublinhado, isto é, ao transpor para a câmera a atuação de atores e atrizes de circo-teatro, há um incômodo, um ruído de linguagem que marca a elaboração do filme. Vemos a maquiagem, o bigode cai, temos não atores comentando a ficção-real que se instaura com a produção do filme.

Mas, mesmo na eleição de pontos de vista, temos o intervalo da representação que, nos seus vãos, dá a ver eus plurais, atriz que é personagem de si mesma, para o outro. Identidades múltiplas se configuram e tenho dúvidas se seria o termo “identidade” o melhor a nomear o fenômeno que ocorre quando um elabora uma máscara e se percebe melhor sendo um outro. Essa pesquisa se desenvolve numa experimentação que é estética em diálogo com o universo do circo, sobre a sua linguagem, na produção de reflexões sobre a vida dos homens e mulheres que pude encontrar em campo, mas é também epistemo-metodológica, ao passo que põe em questão as linguagens da antropologia.

Trata-se aqui não apenas de produzir um registro do real, ou mesmo uma interpretação do real, mas de fazer do conhecimento uma forma de produção de presença capaz de criar representações densas, que iluminem universos simbólicos em relação, que sustentam ações. A potência de fabulação - de imaginação do real e construção de si - é uma criação, uma afirmação do real como novo. O vídeo etnográfico, como forma de conhecimento, é uma forma de produção de



performances que configura sujeitos. A linguagem do vídeo tem um papel ativo na criação e na descrição dessas relações sociais. Nessa antropologia do simbólico que estamos realizando, o imaginário é fonte do conhecimento humano. Na pesquisa com imagens, a ciência tem que religar campos dispersos do saber e caminhar para um tipo transversal e polifônico de cognição.

Mas, na abordagem que foi se construindo como método do trabalho, no percurso do diálogo com o grupo, o fenômeno da construção do duplo, não apenas como recurso à reflexividade, tomando distância de si mesmo e elaborando os conteúdos das experiências vividas, mas, também, afirmando a potência do teatro como fenômeno de presença, mais que de representação. Instaurando uma subjuntividade, um “como se” ao fazer o personagem se pudesse experimentar outras vidas com outras lógicas possíveis, ou ainda, obter a possibilidade de ser outro para olhar-se, ver-se.

Refletir sobre esse experimento nos leva a buscar um diálogo com as noções de “divíduo”, tal como esboçada nos trabalhos de Strathern (1990) e Viveiros de Castro (2007). Strathern afirma, em *The gender of the gift*, que “the singular person regarded as a derivative of multiple identities, may be transformed into the dividual composed of distinct male and female elements”. A autora sublinha o caráter relacional de toda afirmação. Já Viveiros de Castro evoca, mais uma vez, Deleuze para situar o nosso problema aqui: “O devir é literalmente o que escapa tanto à mimesis – a imitação e a reprodução – quanto à “memesis” – a memória e a história” (Viveiros de Castro, 2007: 116). Mas, o que haveria além de representação e história? A força da presença no instante único em que se realiza a vida.

Mas a resolução de nosso problema vem do diálogo com o campo do teatro. A crítica literária e dramaturga Hélène Cixous, em seu artigo *The character of ‘character’*, ilumina esse debate afirmando que o personagem - pessoa, máscara ou papel – personifica a função do ser. Caminhamos aqui do dado ao que não existe ainda, a “virtualidade da vida”, diria Deleuze. Como porta voz do sentido, o personagem aqui é um eu enunciatório que expressa a si mesmo, do mesmo modo que o mundo é representado, como simulacro. Ser sujeito aqui se opõe a ser vários.

Com a noção polissêmica de *personne*, Cixous (1974) define o alguém-ninguém que é o personagem. Sem a pretensão de fixar um único ponto de vista, afirma a existência de sujeitos (no plural) de texto. Há ação de construção de sentido também na experiência da recepção. É a noção de “intensidade” que ela busca definir para lidar com a tempestade de afetos que desconcerta, despersonaliza o sujeito. Como na música, movimentos e ritmos diferentes são problemas para um único processo de identificação. “Eu é mais que um”, diz ela (1974:389). O esforço do teatro é



construir um real fictício que mascara a verdade do teatro. O teatro é meio de transporte para o imaginário.

A experiência de dramatizar personagens para a câmera, na realização de uma etnoficção, revelou a extrema disponibilidade dos membros do grupo para a experimentação de linguagem no trabalho do ator, despir o gesto da carga dramática e construir corpos que revelem experiências, despir-se do corpo construído pelo cotidiano, estranhá-lo, olhar de um novo ponto de vista as relações vividas. A jovem faz a velha, a descasada faz a noiva, a empregada faz a atriz.

A personagem que abre o filme, carinhosa com a criança e o homem, perde o marido no final da história, a esposa e mãe é traída pelo marido-palhaço. As histórias são enunciadas e o seu foco temático é o casamento como instituição que funda a ordem social da família, a ordem sob a qual se estrutura a empresa-circo. Personagens enunciam projetos que são vividos por outros, perdidos por outros ainda. Histórias se seguem e permanece um pasmo, uma incerteza. A força da presença dos corpos e de sua disponibilidade marca a relação de produção de conhecimento nessa pesquisa. Compartilhar a representação para o filme, com esse grupo, nos deixa questões sobre o debate acerca da crise de representação nas ciências humanas, enunciada na década de 80. Vemos na atuação dos atores, a representação, e isso causa um incômodo. É preciso revelar as relações capazes de produzir conhecimento sobre o fenômeno humano. Nesse caso, experiências compartilhadas, universalizáveis, na construção de um olhar sobre o tema do casamento.

O recurso à construção do personagem e à ficção nos oferece a possibilidade de criar um afastamento entre ator e personagem para olhar para a experiência. Já não estamos aqui no campo da identidade, criamos o duplo, para poder ver melhor, e percebemos que ele é múltiplo, também vive transformações. As possibilidades de identificação são múltiplas. E o gênero aparece como uma questão de performance. Acredito, como Butler, que a identidade exclui, deixa de lado outras possibilidades identificatórias. Ela é performada em relações específicas mas não será nunca uma essência. Diferente disso, as intensidades experimentadas nos processos identificatórios, com múltiplos pontos de vista, parece esclarecer o fenômeno importante que se dá quando nos abrimos para o outro.

Bibliografia

BOLOGNESI, Mario F. *Palhaços*. São Paulo, EdUnesp, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.



CAMARGO, Benedito Silvério de. *Chá de panelas*. Peça. São Paulo, SBAT, 1998.

CIXOUS, Helene e COHEN, Keith. "The character of 'character'". *New literary history*. Vol. 5 n°2. The Jonh Hopkins University Press, 1974, pp. 383-402.

_____. "Fictions and its phantoms: a reading of Freud's Das Unheimliche (The "uncanny")". *New literary history*. Vol. 7 n° 3. The Jonh Hopkins University Press, 1976, pp.525-548.

COLLEYN, Jean-Paul. "Fiction et fictions en anthropologie". *L'Homme* 175-176, 2005, p.147-164.

CRAPANZANO, Vincent *Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology*. The University of Chicago Press, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: Cinema 2*. 1 edição. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. 1 edição. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MONTES, Maria Lucia. *Lazer e ideologia*. Tese de doutorado em Ciências Sociais, FFLCH/USP, 1983. 2 volumes.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro. Benjamin de Oliveira e a teatralidade circence no Brasil*. São Paulo, Altana, 2007.

STRATHERN, Marilyn. *The gender of the gift*. Berkeley, University of California Press, 1988.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. "Filiação intensiva e aliança demoníaca" *Novos Estudos* São Paulo, 77, março de 2007, pp.77-126.