

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

URSULA DE ALMEIDA RÖSELE

**O JOGO COM A CENA DOCUMENTÁRIA:
UM ESTUDO DO FILME *JOGO DE CENA*, DE EDUARDO
COUTINHO**

BELO HORIZONTE

2011

URSULA DE ALMEIDA RÖSELE

**O JOGO COM A CENA DOCUMENTÁRIA:
UM ESTUDO DO FILME *JOGO DE CENA*, DE EDUARDO
COUTINHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

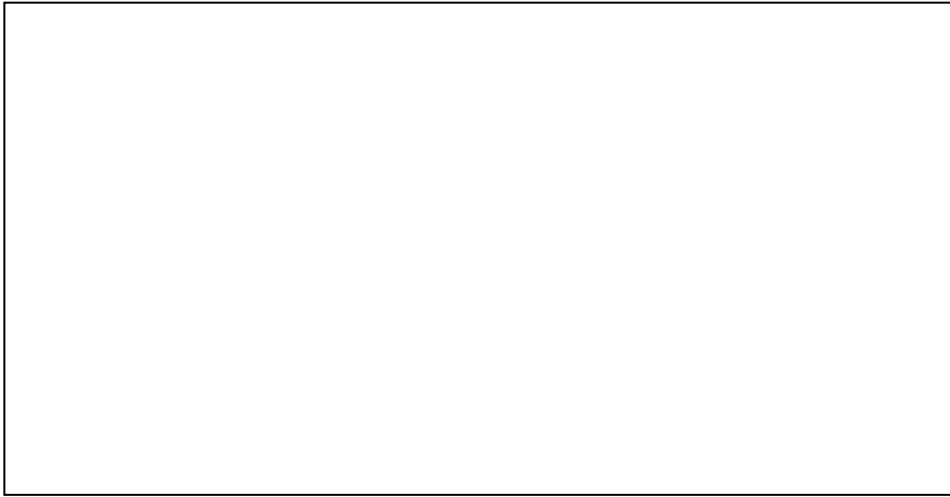
Linha de Pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

BELO HORIZONTE

2011

FICHA CATALOGRÁFICA

A large, empty rectangular box with a thin black border, centered on the page. It is intended for a catalog card, but it is currently blank.

URSULA DE ALMEIDA RÖSELE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães – FAFICH/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça – FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita – FAFICH/UFMG

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao Cinema. Essa arte que me parecia tão palpável e facilmente acessível à luz de minha ignorância quando adolescente, e que me surpreende, ensina, instiga, provoca, reacende questões e alimenta a alma todos os dias. Agradeço à ficção, ao documentário, ao poder das imagens de nos humanizar e nos tornar menos escravos de um mundo em que (parafrazeando Júlio Bressane na Mostra de Tiradentes de 2011), infelizmente, “não há mais tempo para o cultivo do sensível”.

À minha mãe, pela presença constante, as palavras de carinho e por acreditar em meus sonhos e divagações. Não sei o que seria de mim, principalmente na etapa final, sem o seu apoio. Apesar de eu estar deste tamanho e você nunca deixar de me chamar de “pititinha”, digo a você que também será, para sempre, a minha “timummy”, que cantava músicas estranhas e divertidas como “Lampião de gás” para eu dormir e que não se furta a ficar disponível sempre que eu preciso de você.

Ao meu pai, por ter me ajudado durante todos esses anos com meus estudos e necessidades. Apesar de todo esse oceano que nos separa, agradeço suas tentativas de diminuir as distâncias. Independente do que o futuro nos reserva, guardarei para sempre as lembranças de nosso encontro em 2010. Agradeço pela companhia, por ter me apresentado a tia Regina, me levado a Kulgvitz, Rostock e Warnemünde. Um “druschba” especial. Nessa travessia pós-mestrado você se foi... ficou aqui um vazio imenso, doído, eterno. Deixo aqui meu amor e amizade impressos. Ich liebe dich, immer, immer.

Ao Rafael Ciccarini: o professor, o editor, o amor e agora noivo, que segue crescendo ao meu lado na arte, no coração e na vida. Pelo acordar de madrugada e passar horas falando groselhas, por compartilhar insônias e noites de descanso garantido, e, apesar de todas as distâncias que nos infligimos durante essa caminhada, por nunca ter soltado as minhas mãos. Pelo amor e paciência na reta final. Sem você eu certamente não daria conta. À toda sua família, que sempre me mostra, com tanto amor, que também sou parte dela (especialmente Lucinha, Julie e Mr. Tadeu, essas delícias de conviver).

Às avós, tão diferentes e tão saudosas que, ainda insisto em crer, me seguram de onde estiverem.

Aos meus amigos do peito, da vida e da única eternidade possível: Aninha (irmã escolhida, alma gêmea), Thi, Leo Vanucci, MH, Mari Fialho, Pri, Fê (e João Gabriel, claro!), Sil, Lu e Miro. Um obrigado enorme, pela compreensão e tolerância com minhas inconstâncias, seja no silêncio, no puxão de orelha, ou no embriagar literal e lúdico de nossa convivência.

À Vânia, por ter me ajudado a levantar de todas as trevas e me mostrado que meus trovões eram internos e que a inteireza não necessita de dor. À grande profissional e ao ser humano incrível que é, meu muito, muito obrigado – sem você não teria sido possível encarar o jogo e suas regras. À Crescer e a todos seus funcionários. Ao grupo, que tanto me ensinou e ajudou a chegar tão longe e perceber que seguir caminhando é nossa única chance de sermos, um dia, verdadeiramente humanos.

Ao César Guimarães, pelas diretivas e ponderações ao meu trabalho. Agradeço por tudo que aprendi ao longo desse processo e espero tirar daí sabedoria, compreensão e maturidade para seguir o meu caminho, seja ele acadêmico ou não.

Aos companheiros de mestrado e doutorado (Julica, Carol e Henrique), que dividiram comigo tanta coisa boa. Que esta nova etapa não nos distancie uns dos outros e dos pastéis do Benzadeus!

Não poderia deixar de mandar um ressoante “saravá” à Pri e à Bia, minhas companheiras de terapia dissertativa, que em tantos e tantos bate-papos de insanidade virtual, ofereceram-me carinho, risadas e alento. Pri, agradeço do fundo do coração por ter se disposto a me ajudar com o texto quando ele se tornou um fardo e os prognósticos atribuídos a ele me transformaram em uma gastrite ambulante. Contem comigo para sempre.

Ao João Toledo, pela capa da dissertação.

Ao CNPQ, por tornar possível o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores do PPGCOM e em especial ao Carlos Magno Mendonça e André Brasil pela gentileza e valiosas contribuições na banca de qualificação. Novamente ao Carlos Magno e também à professora Cláudia Mesquita pela tolerância com as diversas mudanças na data da defesa e pela leitura de meu trabalho.

Ao Pablo Gobira, pelo espaço em sua agenda atribulada e pela atenção e contribuições dispensadas à minha dissertação.

À Revista de Cinema Filmes Polvo, esse lugar supremo para mim. Independente de toda e qualquer coisa, meu respiro, a falta de ar, a certeza do caminho, a possibilidade constante do crescimento artístico, humano, intelectual e profissional. Aos polvos: amigos queridos e companheiros de jornada.

Ao Cine Humberto Mauro e toda sua equipe, pela luta e pelo amor ao cinema que emanam a cada mostra, retrospectiva e festival. Pela primeira fila, que me trouxe e traz tanto prazer.

À Escola Livre de Cinema: o primeiro pouso e um dos lugares favoritos de acolhimento.

À Meimei.

Para Pri, Henrique e Nicolas

“Eterno é tudo aquilo que dura uma fração de segundo, mas com tamanha intensidade, que se petrifica e nenhuma força jamais o resgata”.

(Carlos Drummond de Andrade)

“O que fala semeia. O que escuta recolhe” - Pitágoras

RESUMO

Nessa dissertação optamos por um recorte específico dentre a vasta gama de abordagens estilísticas, narrativas e autorreflexivas do cenário documental contemporâneo. A partir do filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, buscamos investigar de que maneira cada uma das mulheres do filme desenvolve sua performance e como isso foi articulado pela *mise-en-scène* e pelo dispositivo criado por Coutinho dentro do espaço de um teatro.

Palavras-chave: documentário, *mise-en-scène*, dispositivo, encenação, performance

Abstract:

In this dissertation we chose a specific subject between the several possibilities in stylistic, narratives and self-reflective approaches on the contemporary documentary scenario. From the movie *Jogo de Cena* (2007), of Eduardo Coutinho, we tried to investigate how each female character develops its performance and how this was articulated by the director's *mise-en-scène* and devices inside a theater space.

Keywords: documentary, *mise-en-scène*, device, staging, performance

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

QUADRO 1 - Subdivisão das participações em <i>Jogo de cena</i>	63
QUADRO 2 - Procedimentos da montagem, modalidades de encenação e temas abordados em <i>Jogo de cena</i>	65
QUADRO 3 - Procedimentos de <i>mise-en-scène</i> e alternância entre as duplas	72
FIGURA 1 – Anúncio de jornal	78
FIGURA 2 – Tipos de enquadramento	79
FIGURA 3 – Sarita Houli em plano americano	80
FIGURA 4 – Eduardo Coutinho e Mary Scheyla	81
FIGURA 5 – Jackie Brown	86
FIGURA 6 – Plano da cadeira vazia	88
FIGURA 7 – Gisele Alves em plano americano	91
FIGURA 8 – Andréa Beltrão em <i>close</i>	92
FIGURA 9 – Roseli em <i>Babilônia 2000</i>	99
FIGURA 10 – Débora Almeida	99
FIGURA 11 – Débora Almeida olha para a câmera	101
FIGURA 12 – Marília Pêra	109
FIGURA 13 – Sarita canta “Se essa rua fosse minha”	111
FIGURA 14 – Claudiléia de Lemos	115
FIGURA 15 – Fernanda Torres (1)	120
FIGURA 16 – Fernanda Torres (2)	120
FIGURA 17 – Fernanda Torres (3)	126
FIGURA 18 – Fernanda Torres (4)	126
FIGURA 19 - Marina D’elia	128
FIGURA 20 – Andréa Beltrão (2)	130
FIGURA 21 – Gisele Alves (2)	130
FIGURA 22 – Andréa Beltrão (3)	131
FIGURA 23 – Plano Final	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: A especificidade do documentário	16
1.1.Noël Carroll: o cinema da asserção pressuposta	16
1.2.Fernão Ramos	20
1.2.1 Imagem-câmera	22
1.2.2 Tomada e Dimensão da tomada	24
1.2.3 O sujeito-da-câmera	25
1.2.4 A montagem	26
1.2.5 O espectador	27
1.2.6 <i>Jogo de cena</i> : filme de asserção pressuposta?	28
1.3 Jean-Louis Comolli: o primado do real	29
CAPÍTULO 2: Os operadores analíticos	34
2.1 <i>Mise-en-scène</i>	34
2.2 Encenação	37
2.2.1 A encenação-construída	38
2.2.2 A encenação-locação	39
2.2.3 A encenação-atitude (encen-ação)	41
2.3 Performance	43
2.4 Dispositivo	52
CAPÍTULO 3: <i>Jogo de cena</i> : a cena da palavra	58
3.1 Jogo de Cena	58
3.2 A montagem de <i>Jogo de cena</i>	69

3.3	Análise	78
3.3.1	Mary Scheyla e Jackie Brown	78
3.3.2	Mary Scheyla	81
3.3.3	Jackie Brown	85
3.3.4	Gisele Alves Moura e Andréa Beltrão	87
3.3.5	Maria Nilza e Débora Almeida	96
3.3.6	Sarita Houli Brunner e Marília Pêra	101
3.3.7	Retorno de Sarita	109
3.3.8	Lana Guelero	112
3.3.9	Claudiléa de Lemos	115
3.3.10	Aleta Gomes Vieira e Fernanda Torres	118
3.3.11	Fernanda Torres	124
3.3.12	Maria de Fátima Barbosa	126
3.3.13	Marina D'elia	127
3.3.14	Andréa Beltrão	129
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
	REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga a convivência de procedimentos documentais e ficcionais em *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho, em um contexto no qual ficção e não-ficção estabelecem uma conflituosa via de mão dupla em diferentes domínios, da televisão ao documentário. De um lado, as estratégias espetaculares se valem – calculadamente sem risco – de pitadas de realidade para acentuar seus efeitos sobre o telespectador; de outro, documentários recorrem à ficção para alcançar aspectos inéditos da experiência do sujeito filmado, em busca de novas formas de expressão da subjetividade. Frente a esse cenário, Cláudia Mesquita e Consuelo Lins nomeiam algumas das questões as quais o documentário se vê obrigado a enfrentar:

Desgastes das formas audiovisuais estabelecidas? Tentativas de revitalizar um espectador entediado a quem é preciso oferecer uma dose maior de “realidade” para quebrar a indiferença? Maneiras de satisfazer o desejo *voyeur* do público de ver sempre mais?¹

Frente a tais desafios, alguns documentários brasileiros contemporâneos lançam mão de recursos reflexivos que dialogam – às vezes diretamente, em outras indiretamente – com o domínio da ficção, tal como indica César Guimarães:

As relações entre documentário e ficção ganharam uma configuração na qual se sobressaem a presença de expedientes teatrais na composição da cena filmada; a encenação de eventos e experiências vividas (feita por aqueles que os viveram ou por atores que retomam seus relatos); a inclusão de relatos fictícios decalcados de situações reais (e que funcionam à maneira de novos e impuros dispositivos testemunhais); a associação de relatos ficcionais a imagens documentais.²

Em *Jogo de cena*, num movimento surpreendente se comparado às obras anteriores do documentarista (mas, ao mesmo tempo, mantendo e radicalizando seu dispositivo³, como veremos mais adiante), Eduardo Coutinho desloca a cena documentária para o espaço da cena teatral. Em parte controlado, em parte aberto ao inesperado, esse experimento reúne e combina diferentes tipos de encenação desenvolvidas por atrizes célebres, atrizes menos conhecidas do

¹ MESQUITA; LINS, 2008, p. 8.

² GUIMARÃES, 2010, p.1.

³ O conceito de dispositivo será desenvolvido mais à frente.

público e mulheres anônimas, valendo-se com mestria de uma complexa articulação entre *mise-en-scène* e montagem. Ismail Xavier descreve muito bem a estilística de Coutinho, que em *Jogo de cena* ganhou uma radicalidade desafiadora por força da economia de seus recursos expressivos e os efeitos potentes que deles resultam:

O documentário de Coutinho, como forma dramática, se faz desse enfrentamento entre sujeito e cineasta observados pelo aparato, situação em que se espera que a postura afirmativa, a empatia e o engajamento na situação superem as forças reativas, travos de várias ordens. Dentro de diferentes tons e estilos, cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo, de um fazer-se na imagem e ser verdadeiro.⁴

Procurando circunscrever nosso interesse em torno de *Jogo de cena*, concentramos nossa atenção nas diferentes maneiras pelas quais o filme aciona a performance de suas protagonistas (atrizes – conhecidas e anônimas – e não-atrizes). Para tanto, fizemos os seguintes movimentos.

No primeiro capítulo reunimos algumas abordagens que procuram discernir a especificidade do documentário, detendo-nos particularmente na formulação de Noël Carroll em torno do que ele denomina **cinema da asserção pressuposta**. Acompanhamos o esforço teórico de Fernão Ramos em traçar tanto a proximidade quanto a distância que o documentário mantém diante de outros gêneros e produtos audiovisuais, para então identificar os seus traços particulares. Sabemos da impossibilidade de definirmos marcações conclusivas em torno da especificidade do documentário, dada a mobilidade deste campo e suas contínuas mudanças. No entanto, encontramos nos estudos de Carroll e Ramos um importante ponto de partida para pensarmos a força inegável do real que atravessa *Jogo de cena*.

No segundo capítulo, apresentamos as noções de **primado do real** e de **inscrição verdadeira**, tal como desenvolvidas por Jean-Louis Comolli e, em seguida, passamos à exposição das noções de *mise-en-scène*, **dispositivo**, **encenação** e **performance**, convocadas para compreender a escritura fílmica de *Jogo de cena*. Essas noções permitiram-nos identificar de que maneira os recursos reflexivos do filme tornam ainda mais complexa a experiência das mulheres filmadas, tal como surge na encenação dos relatos.

⁴ XAVIER, 2010, p. 67.

No terceiro capítulo, ao realizarmos a análise do filme, adotamos um procedimento simples: para dar conta das diferentes encenações espelhadas, cruzadas e combinadas, confrontamos as performances desenvolvidas pelas mulheres anônimas e pelas atrizes que reencenam esses relatos. Em seguida, voltamo-nos para as performances das mulheres cujo relato não é submetido a uma segunda encenação. Ao realizarmos esse movimento, buscamos compreender de que maneira, ao articular os artifícios de *mise-en-scène* ao seu dispositivo, Coutinho incita o desenvolvimento dessas performances.

Por fim, nas considerações finais, procuramos indicar alguns dos efeitos (desconcertantes e desestabilizadores) que essa combinação de relatos encenados e reencenados produz no espectador de *Jogo de cena*.

1. CAPÍTULO 1: A ESPECIFICIDADE DO DOCUMENTÁRIO

1.1 Noël Carroll: o cinema da asserção pressuposta

Quanto mais o documentário faz valer a potência que lhe é própria – encarnada num dispositivo e numa *mise-en-scène* capazes de, simultaneamente, acolher o outro filmado e se submeter ao risco do real –, mais ele afirma sua distinção em relação à ficção.

(César Guimarães e Ruben Caixeta)

Em 1997 o teórico Noël Carroll escreveu um artigo intitulado “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”⁵, no qual propõe a denominação de **cinema da asserção pressuposta** para o campo do cinema não-ficcional. O autor apresenta sua proposta baseando-se em algo que está presente em diversas discussões sobre o documentário, que constata a insuficiência do termo para abranger todas as particularidades que esse regime de imagens possui. Para Carroll, a necessidade de sua proposição advém do fato de que, à época que John Grierson criou o termo “documentário”, sua intenção era abranger um conjunto específico de obras, definido por ele como “o tratamento criativo das ‘atualidades’”⁶:

As ambições de Grierson, nesse sentido, assemelhavam-se às de outros cineastas e teóricos da época do cinema mudo e princípios do sonoro. Estes lutavam contra o preconceito de que o cinema serviria tão-somente para a reprodução mecânica e submissa do que fosse posicionado em frente à câmera. Para eles, o cinema tinha condições de ser mais que um mero registro do fluxo da realidade, sendo capaz de dar forma criativa a essa realidade. E, em virtude de sua dimensão artística, merecia ser tomado mais a sério.⁷

O autor, apesar de considerar que para a época a visão de Grierson foi importante, defende que o documentário de hoje é uma área de estudos de maior abrangência e complexidade. Desse modo, necessita de um olhar que vá além dessas proposições iniciais apresentadas por Grierson. A crítica de Carroll se dirige a uma corrente de pensamento que, ainda hoje, estende as proposições de Grierson a todo o campo do cinema não-ficcional.

⁵ Título original “Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: a Conceptual Analysis”, em: ALLEN, Richard; SMITH, Murray. *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997. p. 173-202. A tradução para o português é de Fernando Mascarello. O artigo está disponível no livro *Teoria contemporânea do cinema II: documentário e narrativa ficcional*.

⁶ GRIERSON, 1935 *apud* CARROLL, 2005, p. 70. O termo “atualidades”, do francês *actualité*, se refere ao mesmo que cinejornal.

⁷ CARROLL, 2008, p. 70.

Ao propor a ideia do documentário como “o cinema da asserção pressuposta”, Carroll procura distinguir ficção de não-ficção, movimento que se opõe aos teóricos que defendem que este é um caminho inviável, uma vez que acreditam que “tal distinção foi ‘desconstruída’”⁸. Ele direciona sua crítica à lógica da representação proposta por Christian Metz, na qual o autor não somente nega a existência de uma distinção entre ficção e não-ficção, como “põe em xeque a diferença entre representação e ficção”⁹. O que Carroll defende é que o fato de uma representação não ser idêntica ao que representa não a torna uma ficção. Para o autor, ao vermos, por exemplo, uma atriz interpretar uma personagem, “o que literalmente vemos é um veículo representacional, que pode apresentar tanto uma ficção como uma não-ficção”¹⁰.

Carroll reconhece o acerto do argumento dos teóricos “desconstrucionistas”, que afirmam que ficção e não-ficção não podem ser diferenciadas segundo princípios exclusivamente formais, pois ambas compartilham procedimentos expressivos e estratégias narrativas (“o *flashback*, a montagem paralela, o campo-contracampo, o plano ponto-de-vista, etc”¹¹). Porém, ainda assim, é possível buscarmos algum tipo de distinção entre um e outro. Para o autor, esse olhar para o campo não-ficcional é uma questão exclusivamente teórica, já que em termos práticos “a história já nos chega com uma ou outra etiqueta”¹².

Geralmente, não se vai ao cinema para descobrir se um filme é ou não um documentário ou uma ficção. Esta informação é concedida de diversas formas, seja pela própria divulgação do filme, pela crítica, entrevistas, maneira pela qual a imprensa fala sobre o filme, através de canais específicos de TV a cabo, divisão por assunto nas prateleiras das locadoras, etc. Para ele a defesa da indistinção entre ficção e não-ficção por parte de alguns teóricos não se sustenta do ponto de vista lógico:

Presumem que, se não há diferenças estilísticas entre os filmes ficcionais e não-ficcionais, então não existe diferença alguma. Mas trata-se de um grosseiro *non sequitur*, porque não previram a possibilidade da existência de outras diferenças que não as estilísticas ou formais, em função das quais pode-se traçar a distinção. (...) Mais

⁸ O autor enfatiza que a utilização do termo não é estritamente a desconstrução derridiana, mas que se refere a teóricos “desconstrucionistas” devido à sua “pretensão de suprimir a distinção entre ficção e não-ficção”. (CARROLL, 2005, p. 73).

⁹ Ibidem, p. 74.

¹⁰ Ibid., p. 76.

¹¹ Ibid., p. 73.

¹² Ibid., p. 77.

especificamente, pretendo sustentar a possibilidade de traçar uma distinção entre ficção e não-ficção com base em certas intenções autorais.¹³

Carroll defende que as diferenças entre ficção e não-ficção devem ser buscadas nas propriedades relacionais, não-manifestas, do filme. Para dar conta dessas propriedades o autor lança mão de um modelo de estudos que vem da comunicação, proposto por Paul Grice: a **intenção-resposta**. A intenção-resposta, de acordo com Carroll:

Aplicada à arte, pressupõe que um artista ou autor – um cineasta, por exemplo – comunica-se com uma audiência através da indicação de como pretende que esse público responda a seu texto (qualquer estrutura de signos com sentido). A razão para que o público desenvolva determinada resposta ou “postura” com relação ao texto seria então o reconhecimento, por parte desse público, das intenções do autor de que este se posicione daquela maneira.¹⁴

Para Carroll existe, no caso da ficção, uma “intenção ficcional” por parte do autor do filme: a **intenção ficcional do emissor**. Na ficção, “nosso estado ou atitude mental é de **imaginação**, e não, digamos, de **crença**”¹⁵. É muito comum em certo tipo de cinema de ficção¹⁶ o uso do termo “suspensão da descrença”¹⁷, uma condição pressuposta por esse regime de imagens na qual o espectador “aceita” as circunstâncias propostas pelo filme como sendo pertencentes ao seu universo diegético, não impossibilitando sua fruição da história devido à improbabilidade ou inverossimilhança.

Pensemos em um filme como *Os pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock. Seu enredo, como sabemos, parte do pressuposto de que, sem nenhuma razão científica ou lógica aparente, uma classe de pássaros começa a atacar os moradores de Bodega Bay, uma cidade da Califórnia. Ou seja, na postura ficcional do autor existe a intenção de que o espectador **imagine** aquilo que o filme propõe sem julgamentos acerca da sua probabilidade.

Ao construir uma obra com intenção ficcional, o autor pretende que o público reaja de determinada maneira, algo que implica, como já afirmamos, em uma postura que leva o espectador a imaginar o conteúdo proposto pela obra. A isso Carroll denomina **imaginação**

¹³ Ibid., p. 78.

¹⁴ CARROLL, 2005, p. 80.

¹⁵ Ibidem, p. 81. Grifo nosso.

¹⁶ Dizemos de “certo tipo”, pois não pretendemos excluir, obviamente, os filmes que têm em sua base características verossímeis, plausíveis e não-contraditórias.

¹⁷ Este termo foi cunhado em 1817 pelo inglês Samuel Taylor Coleridge e pode ser aplicado tanto ao teatro, como à literatura e ao cinema.

supositiva¹⁸. A imaginação supositiva pressupõe que, na relação com a obra, o espectador **suponha** a intenção ficcional nela contida, sem que sinta a necessidade de comprometer-se em termos de crença. Ou seja, aceitamos a hipótese proposta pelo autor sem que isto signifique que ele faça uma “asserção” por meio de seu conteúdo. Para que a intenção do autor fosse apreendida como um pensamento assertivo, seria necessário, portanto, que acreditássemos naquilo que a obra apresenta. Segundo Carroll, entreter um pensamento ou conteúdo proposicional como não-assertivo é imaginá-lo no sentido de uma **imaginação supositiva**. Este sentido é pertinente para a análise da ficção”¹⁹.

Outro aspecto da ficção apontado por Carroll enquanto um cinema não-assertivo, se refere ao fato de que, ao desejar que imaginemos uma obra como ficcional, o autor não necessariamente nos permite imaginar **qualquer** coisa acerca de sua obra, uma vez que “a imaginação supositiva do público é uma imaginação controlada, para falar em termos normativos. Ou seja, é concebida para ser constrangida pelo que o autor impõe por meio da apresentação de seu texto”²⁰. No cinema ficcional a condição colocada para o espectador envolve aceitar que existe uma intenção de ficção proposta pelo autor: para se relacionar com a obra, devemos nos servir da imaginação. Em contraste, a condição que define uma obra como sendo não-ficcional, é a de que “devemos entreter o seu conteúdo proposicional como um pensamento assertivo”²¹, com o qual o espectador estabelece uma relação de crença:

Chamo esses filmes de asserção **pressuposta** não apenas porque o público presume que deve entreter seu conteúdo proposicional como assertivo, mas porque podem, também, mentir. Ou seja, presumimos que envolvam asserções, mesmo nos casos em que o cineasta está intencionalmente dissimulando e, ao mesmo tempo, sinalizando a intenção assertiva. Além disso, à luz dessa pressuposição, tais filmes são avaliados em termos das condições-padrão para a asserção não-defectiva, as quais incluem: que o cineasta esteja comprometido com a verdade (ou plausibilidade, conforme o caso) das proposições expressas pelo filme e que as proposições expressas pelo filme obedecem aos padrões de evidência e argumentação apropriados às alegações de verdade (ou plausibilidade) nele contidas.²²

A formulação do cinema de asserção pressuposta parte de duas noções centrais: **proposição assertiva** e **indexação**. A proposição assertiva “envolve uma intenção assertiva,

¹⁸ Ibid., p. 84.

¹⁹ CARROLL, 2005, p. 85.

²⁰ Ibidem, p. 86.

²¹ Ibid., p. 88.

²² Ibid., p. 89.

por parte do cineasta, de que o público adote uma postura assertiva com respeito ao conteúdo proposicional do filme, como resultado de seu reconhecimento da intenção assertiva do cineasta”²³. Esse reconhecimento é chamado de **indexação** por Fernão Ramos²⁴. O processo de indexação, para Carroll, implica que o espectador compreenda os sentidos que o autor pretendeu comunicar por meio da obra, algo que envolve a “intenção assertiva por parte do cineasta, mas também uma intenção de sentido”²⁵.

1.2 Fernão Ramos

Fernão Ramos incorpora criticamente a perspectiva de Carroll e a complementa com uma abordagem de cunho fenomenológico para discernir com maior propriedade a especificidade do documentário. O recorte “cognitivo-analítico”, para Ramos, ao apresentar questões que também se opõem à visão “neo-estruturalista”, aposta em “parâmetros conceituais próximos da lógica formal”²⁶. A principal ressalva de Ramos, com relação à perspectiva cognitivo-analítica de Carroll, se refere à defesa da enunciação documentária enquanto um campo que se define a partir de proposições lógicas.

Essa corrente atribui ao documentário a afirmação de um saber, o que, para Ramos, é algo problemático. Como já definimos anteriormente, a base da defesa “cognitivo-analítica” se concentra nos conceitos de “indexação” e “proposição assertiva”. Ao afirmar que a asserção documentária se enquadra dentro de proposições lógicas, a defesa de Carroll invariavelmente reduz o campo ao seu conteúdo de verdade:

Nos interessa da crítica analítico-formal a abordagem que desloca a fragmentação subjetiva do centro da análise, mas sentimos os limites das discussões que reduzem o campo documentário a enunciados lógicos. Entre uma proposição e uma imagem vai uma diferença grande, mesmo se, metodologicamente, procedimentos advindos da filosofia da linguagem possam ser úteis para ampliar o campo temático em torno do qual giram as análises do documentário.²⁷

²³ Ibid., p. 90.

²⁴ RAMOS (2000)

²⁵ CARROLL, 2005, p. 90.

²⁶ RAMOS, 2000, p. 4.

²⁷ Ibidem, p.7.

Ao negar a singularidade epistemológica da imagem-câmera e afirmar que na narrativa documentária o espectador necessariamente compreende a intenção não-ficcional do autor, Carroll restringe o campo documentário ignorando, por exemplo, a possibilidade de construção de uma narrativa ambígua que dificultaria o processo de indexação do espectador. Para Ramos não é possível o espectador estabelecer com o filme uma indexação *a priori*, pois não é apenas esta a questão que garantiria a distinção dos campos da ficção e da não-ficção:

O importante é destacar que, para além de sua acoplagem ao conceito de proposição assertiva (de onde podemos distinguir sua concepção originária), a evidência da indexação introduz uma dimensão propriamente pragmática, que designa uma relação de duas vias com o destinatário do discurso, dentro do contexto social no qual a narrativa concretamente se insere.²⁸

Ramos virá propor, portanto, uma abordagem que dissocia o campo não-ficcional da lógica formal, mantendo a abordagem dos cognitivistas que retira a fragmentação subjetiva do centro da análise. Outro ponto central para ele se refere à necessidade de afastar do campo documentário conceitos como **verdade**, **objetividade** e **realidade**, pois os mesmos são limitadores e nos impedem de construirmos uma visão menos inocente que abrange a diversidade desse campo, além de dificultar as percepções dos parâmetros éticos existentes no cinema não-ficcional:

A definição do campo do documentário deve extrapolar o horizonte do **eticamente correto**, aprofundando e valorando sua dimensão histórica. Ao distanciarmos a definição de documentário do campo monolítico da **verdade**, criamos um espaço onde podemos discutir a distância de nossa crença em relação à voz que enuncia as asserções sobre o mundo, sem que tenhamos necessariamente de questionar o estatuto documentário do discurso narrativo.²⁹

O autor define, então, cinco componentes específicos do filme documentário: **imagem-câmera**, **tomada e dimensão da tomada**, **sujeito-da-câmera**, **montagem** e **espectador**.

²⁸ RAMOS, 2000, p. 7.

²⁹ RAMOS, 2008, p. 34.

1.2.1 Imagem-câmera

Segundo Ramos, estabelecer asserções não é uma forma de discurso pertencente somente ao campo documentário. A enunciação de asserções sobre o mundo é algo constante em nossa sociedade. O autor utiliza o exemplo do comunicado de uma aula em uma universidade: se um professor diz que dará uma aula em determinada data e horário, é passível pressupor que isso irá acontecer. Além desse exemplo existem diversos outros, como no universo jornalístico (impresso, televisivo ou radiofônico), no cotidiano de nossas vidas pessoais, na política, no esporte, etc. Essa definição, porém, é insuficiente para dar conta do que seja documentário:

Caracterizamos anteriormente o documentário como uma narrativa composta por enunciados sobre o mundo. Essa definição é incompleta, pois deixa de lado a carne mesma do documentário, qual seja, a matéria através da qual a enunciação se efetiva. E essa matéria chama-se imagem. E, mais particularmente, a imagem mediada pela máquina-câmera.³⁰

Para Ramos, há algo de singular nas imagens-câmera que as diferencia no sentido de não se tratarem meramente de asserções sobre o mundo. Para exemplificar essa questão o autor dá o exemplo de uma situação em que um funcionário de uma empresa relata ter sido vítima de suborno. Ramos descreve as diversas possibilidades de narração desse evento, partindo da versão do funcionário unicamente por meio de testemunho oral, à existência de material filmado do instante do suborno. Estas imagens-câmera ganham então um novo estatuto, visto que elas “nos remetem à circunstância do mundo que deu origem a elas” e, “ao ver a imagem-câmera, o evento passa a ter existido na tomada”³¹.

Outro ponto importante se refere ao fato de que a intensidade da imagem-câmera está relacionada à potência que ela tem enquanto instante na tomada – algo que não a impede de ser manipulada pela montagem. De acordo com Ramos, “vemos o que vemos, e quando vemos uma imagem-câmera sabemos ser razoável supor estarmos vendo para além da figura, a carne

³⁰ RAMOS, 2008, p. 167.

³¹ Ibidem, p. 78.

da presença na circunstância do mundo”³². A partir daí o autor apresenta uma possível definição do documentário:

Documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons, utilizando-se das formas habituais da linguagem falada ou escrita (a fala da *locução*, ou a fala dos homens e mulheres no mundo, ou ainda entrevistas e depoimentos), ruídos ou música. As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que as asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Essa é a graça e o âmago da fruição espectral do documentário, e compõe o núcleo motriz de sua tradição longeva: *asserções* que trazem ao fundo a *intensidade* do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo, etc.³³

Para melhor caracterizar o que é uma **imagem-câmera**, Ramos indica o tipo de imagem que é o seu emblema maior: a imagem da morte real. Segundo o autor, “a imagem não ficcional, disposta ou não em narrativa documentária, tem como paradigma esta intensidade própria à imagem da morte, e nisto singulariza-se. (...) Uma imagem de morte real constitui-se em uma espécie de fronteira, onde a posição espectral é possível”³⁴. A relação do espectador com uma imagem de morte real, para além das questões éticas contidas em seu estatuto, nos permitem refletir a singularidade principal da imagem não ficcional.

O ato de pensarmos a imagem não ficcional e mais particularmente a narrativa documentária deve incluir, portanto, a reflexão acerca da intensidade que esse regime de imagens possui em seu próprio cerne. Ramos traz o exemplo emblemático da imagem da morte, mas também comenta de momentos que marcaram a história mundial, como por exemplo, a chegada do homem à Lua ou o assassinato de John Kennedy. De acordo com o autor, “as comoções sociais que sua exibição provoca, são prova da intensidade exponencial que estas imagens possuem. Em nosso ponto de vista, este tipo de intensidade deve colocar-se no cerne de qualquer trabalho analítico mais amplo que debruce-se sobre as imagens não ficcionais”³⁵.

³² Ibid., p. 79.

³³ Ibid., p. 81.

³⁴ RAMOS, 2000, p. 7.

³⁵ Ibidem, 2000, p. 8.

1.2.2 Tomada e dimensão da tomada

Ramos denomina “circunstância da tomada”, “o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal”³⁶. Esta definição deve levar em conta um viés histórico e diacrônico, pois, ao longo do tempo, os filmes documentários a configuraram de diferentes maneiras. No período do Cinema Direto, por exemplo, a estilística trabalhada nesse tipo de narrativa se diferenciava em diversos aspectos do modelo mais clássico de documentários, como por exemplo, a ausência de voz *over* nos filmes.

Outro ponto importante em relação à tomada se refere à questão da montagem. A história do documentário contém inúmeros exemplos de diretores que trabalharam com uma quantidade enorme de material bruto que, articulado pela montagem, poderia nos levar a pensar que o estatuto da tomada seria alterado radicalmente por esse fato. Para Ramos, essa é uma questão que não deve ser levada ao extremo, pois serve apenas como mais um instrumento na análise fílmica, uma vez que “todo discurso é construído e pode ser manipulado”³⁷.

Um dos exemplos mencionados por Ramos são os filmes de Frederick Wiseman, diretor conhecido pela quantidade excessiva de material bruto que dispunha para finalizar suas obras. No caso de Wiseman, Ramos ressalta que apesar de vermos apenas uma parte do conjunto inteiro de imagens filmadas, elas refletem “sua capacidade de apreender a vida, o mundo, em seu transcorrer, no pingar de seu presente, conforme surge para o sujeito que sustenta a câmera. Este é o âmago de seu estilo, e é aí que está a magia de sua imagem”³⁸.

Ramos lembra que a exploração da intensidade da presença na circunstância da tomada não é algo exclusivo do documentário, e cita diretores como Roberto Rossellini e Jean Renoir. No entanto, no cinema não-ficcional, essa dimensão da tomada produz um efeito peculiar no espectador (à maneira das imagens de morte). De acordo com o autor, “o cinema não-ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para a maneira

³⁶ Ibid., p. 8.

³⁷ Idem, 2008, p. 83.

³⁸ RAMOS, 2000, p. 9.

própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer”³⁹.

1.2.3 O sujeito-da-câmera

O **sujeito-da-câmera** não é apenas aquele que segura a câmera, mas deve ser compreendido no sentido de **sustentação** da câmera **na** tomada – algo que envolve também o espectador. Quando afirma que o sujeito-da-câmera não exerce apenas a função de sustentá-la, Ramos trata de uma subjetividade que se funda na circunstância da tomada, a partir não somente da presença desse que sustenta a câmera, mas no fato dessa presença também modificar o ambiente em que se constitui a cena no documentário.

Para o autor devemos entender também por sujeito-da-câmera a equipe presente no *set* de filmagens, pois esses sujeitos, no cinema documentário, também são sensíveis “à materialidade do mundo e seu som”⁴⁰. De acordo com Ramos, “podemos pensar em um ‘estar’ fenomenológico do sujeito que sustenta a câmera, como sendo marcado pela dimensão da presença que traz em si este ‘estar’, próprio do ser humano”⁴¹. Ramos cita a teórica Vivian Sobchack, que defende que esse estar fenomenológico do sujeito traz o espectador para o centro da análise. De acordo com o autor, ela se baseia no pensamento fenomenológico de Merleau Ponty e a ideia de que o ato de ser está implicado no olhar que o outro devolve a este “ser” – algo disparado pela presença da câmera:

Através da imagem-câmera, atingirmos diretamente a circunstância do mundo, extraordinária e intensa, que conformou a imagem. A imagem como marca da presença do sujeito que sustenta a câmera pode ser tão intensa que a dimensão propriamente figurativa se esvaece.⁴²

É através do sujeito-da-câmera que o espectador

consegue atravessar a figura na imagem e tocar a circunstância da tomada. (...) É na experiência da tomada pelo espectador, através da fôrma perspectiva da imagem-

³⁹ Ibidem, p. 9.

⁴⁰ RAMOS, 2008, p. 84.

⁴¹ Idem, 2000, p. 8.

⁴² RAMOS, 2000, p. 11.

câmera que se define o sujeito-da-câmera em seu modo de existir: em presença, pela fruição espetatorial⁴³.

1.2.4 A montagem

A montagem, elemento fundamental para se pensar o cinema como um todo, é responsável por articular a relação entre a tomada e o espectador e deve ser pensada no cinema documentário como outra instância, que não exerce necessariamente a função de uma **voz**:

Na articulação dos planos existe uma **mão oculta** que fascina a reflexão desconstrutiva contemporânea e que pode também produzir enunciados ou sentido, interagindo ativamente com o modo do sujeito-da-câmera ser na tomada, pelo espectador, determinando a fruição. À **mão oculta** que articula os planos, alguns chamam **montagem**.⁴⁴

A montagem no documentário dispõe de procedimentos similares aos da ficção, como plano subjetivo, campo e contracampo, *raccords* de movimento e espaço, câmera lenta, *fast forward*, tela dividida, dentre outros. Ramos remonta o ponto de vista de Bill Nichols acerca da especificidade de um tipo de montagem no cinema documentário: a montagem de continuidade, que na ficção busca ligar as tomadas a partir de cortes invisíveis, mas que no documentário pode ser percebida através de uma conexão linear entre as histórias: “as situações são relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas”⁴⁵. Nichols denomina **montagem de evidência**, essa na qual os planos são organizados “de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica”⁴⁶.

Para Ramos a montagem de evidência diferencia-se do estilo de montagem próprio da narrativa clássica, que se baseia “na exploração do espaço fora-de-campo (*raccords* de olhar, de continuidade, de movimento, etc.) ou no paralelismo/simultaneidade da ação”⁴⁷. Outra vez é preciso sublinhar que não há uma montagem exclusiva ou típica do documentário, pois ao longo de sua história, os filmes se serviram de diferentes modalidades de montagem. Se na

⁴³ Idem, 2008, p. 84.

⁴⁴ Ibid., p. 86

⁴⁵ RAMOS, 2008, p. 87.

⁴⁶ Ibidem, p. 87.

⁴⁷ Ibid., p. 87.

narrativa clássica, por exemplo, a montagem buscava uma espécie de linearidade, no cinema direto, devido à circunstância das tomadas, era necessário um tipo de montagem que selecionasse os planos de acordo com a ideia de intervenção mínima.

Ramos relembra os escritos de Dziga Vertov acerca do que denominou **mundo de improviso**, ou seja, sequências que refletissem “o transcorrer indeterminado do mundo na tomada”⁴⁸. Para Ramos “a matéria do **cine-olho** é a **vida** em sua indeterminação e intensidade. (...) Trata-se da imagem do mundo obtida através da mediação da câmera, escancarada para a indeterminação do acontecer mergulhado na dimensão da **tomada**”. E essa indeterminação só é possível ser concebida no cinema documentário.

1.2.5 O espectador

Para pensarmos a dimensão da montagem no cinema documentário é necessário avaliar a experiência do sujeito-da-câmera pelo espectador: “a comutação entre espectador e sujeito-da-câmera constitui o âmago da fruição documentária e fundamenta, através da forma imagem-câmera, a narrativa assertiva”⁴⁹. Essa fruição é o resultado de uma relação que se efetiva durante o ato espectral, no qual o espectador compartilha a experiência vivida pelo sujeito-da-câmera no momento de captação das tomadas e, de alguma maneira, revive aquilo que o sujeito-da-câmera viveu. Uma relação potente justamente por se tratar de um cinema de asserção pressuposta, cuja ligação com o mundo é transposta na cena e experimentada pelo espectador de maneira intensa:

Ao mesmo tempo, a intensidade da presença, transfigurada pela representação na abertura figura/tomada. A comutação entre duas “subjetividades”, uma **maquínica-órgão-câmera**, outra **corpórea-órgão-olhar**, é aproveitada pela narrativa documentária especificamente para asserir: sobre si, ou sobre o mundo e sua história.⁵⁰

Enquanto no cinema ficcional a relação que se estabelece entre espectador e imagem envolve imaginação e aceitação do que está pressuposto pelo universo diegético do filme, no cinema documentário o tipo de fruição do espectador passa por um outro lugar: o de

⁴⁸ Ibid., p. 88.

⁴⁹ Ibid., p. 89.

⁵⁰ RAMOS, 2008, p. 90.

experimental, junto ao sujeito-da-câmera, as asserções sobre o mundo a partir de um processo em que há o encontro dessas duas subjetividades.

1.2.6 *Jogo de cena: filme de asserção pressuposta?*

Ao lerem os estudos desenvolvidos por Noël Carroll e Fernão Ramos, muitos podem questionar esta escolha teórica para fundamentar a análise de *Jogo de cena*. Antes de mais nada, é importante lembrar que na primeira sequência do filme somos informados, a partir do plano de um anúncio de jornal, de um convite dirigido a mulheres residentes no Rio de Janeiro e pertencentes a uma determinada faixa etária, convocadas a participarem de um teste para um **documentário**.

Obviamente que essa informação também poderia se tratar de uma das peças do jogo proposto por Coutinho e que o uso do termo “documentário” pode ser problematizado de outra maneira pela corrente neo-estruturalista. Ao dirigirmos um olhar atento ao filme, podemos afirmar que se em nosso caminho analítico nós o tratássemos como uma obra ficcional, grande parte daquilo que confere a ele sua potência poderia ser descartado ou certamente perderia sua força.

Primeiramente, pelo fato de que se *Jogo de cena* se tratasse de uma ficção, não haveria um jogo de *mise-en-scène*, encenação e performances tão potente como aquele disposto em suas tomadas. De partida seu dispositivo seria outro: mulheres que encenam a fala de mulheres que “fingem” terem vivido as histórias por elas relatadas. Na maior parte de sua filmografia – e em específico nos filmes que sucedem *Santo forte* (1999) – Coutinho desenvolve uma estilística baseada na lógica do encontro. Qual seria a validade de seu “jogo” se as regras já estivessem todas estabelecidas e se absolutamente tudo o que partilhássemos enquanto espectadores fosse inteiramente derivado da encenação controlada (pelo autor) do trabalho de encenação dos atores?

Teríamos de concluir, provavelmente, que o diretor não somente fez um movimento inovador em sua obra, como mudou toda sua lógica e direção. Nesta dissertação, abordaremos *Jogo de cena* como uma obra peculiar. Um filme de asserção pressuposta que lança mão de imagens-câmera potentes que, submetidas ao dispositivo criado pelo diretor, provocam diversos

acontecimentos que convocam o espectador a entrar em um jogo que exhibe os diferentes aspectos envolvidos na construção da cena filmada.

1.3 Jean-Louis Comolli: o primado do real

Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière).

(Jean-Louis Comolli)

Comolli inicia o prefácio à edição francesa de seu livro *Ver e Poder - A Inocência Perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* do seguinte modo:

Na era dos cliques, dos *videogames*, da publicidade, dos *reality shows*, o que temos a fazer em relação ao cinema? Na época das simulações, dos programas, dos oráculos, dos roteiros, das sondagens, das previsões e precauções, a que outro presente o cinema documentário pode nos abrir? Quando, mais poderosas do que nunca, as propagandas nos embalam em quimeras que elas fazem passar por verdadeiras, o que ainda pode a ficção, que narrativas ela quer ou ainda está à altura de levar adiante? Diante das milhares de telas de televisão ligadas noite e dia ao redor do planeta, como falar, dizer, escutar, ver, enfim, o que nos acontece e como representá-lo sem acrescentar, em vão, mais um ruído ao ruído das vaidades? Entretanto, o real resiste.⁵¹

Ao refletir sobre a visão desencantada de Guy Debord, Comolli desenvolve estudos do cinema documentário como aquele capaz de resistir aos rumos propostos pela sociedade do espetáculo, uma vez que possui, em suas palavras, “a arma ou a ferramenta que – do interior – permite desmontar as construções espetaculares”⁵², pelo poder desse cinema de nos fazer ver suas próprias limitações. Para Comolli, se o real é capaz de resistir ao espetáculo, ele resiste na maneira pela qual, através do cinema documentário, há algo do mundo que dele “escapa”.

O autor afirma que pensar a relação do espectador é algo fundamental aos estudos do documentário, principalmente porque o vê como um agente, alguém que possui uma responsabilidade, “um lugar **político**” diante da política de imagens do mundo contemporâneo. Para ele estamos diante da necessidade de, “se não quisermos ser suas vítimas consentidas,

⁵¹ COMOLLI, 2008, p. 9.

⁵² *Ibidem*, p. 10.

pensar o que está em jogo nessas torrentes de imagens e de sons que recobrem o mundo como uma nuvem de fantasmas”⁵³. Através da “intensificação das experiências subjetivas (o encontro artístico como crise) e pelo desenvolvimento de uma consciência crítica (sobre as condições, por exemplo, de fabricação e distribuição dos espetáculos)”, que o cinema documentário pode exercer um papel de resistência.

A proposição é a de um cinema que se constrói a partir da relação de fricção que estabelece com o mundo. Uma relação que é resultada do encontro entre o mundo a ser filmado e a máquina que o filma – movimento este que gerará uma transformação mútua. Comolli defende, de acordo com Guimarães e Caixeta:

Um cinema que vai ao encontro do mundo, que se enlaça à **exceção irremediável** da vida dos sujeitos filmados, que os acolhe quando investem o filme com o seu desejo, com o impensado dos seus corpos, com a potência de seus afetos e com a duração de sua fala. Sim, é de tempo que os sujeitos filmados mais precisam, e é esse tempo que lhes é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes.⁵⁴

Na abordagem fenomenológica de Ramos o autor, ao priorizar a questão da tomada, defende que é justamente em sua circunstância que podemos encontrar os índices da presença do real no filme. Comolli analisa a questão sob uma outra perspectiva, na qual o real é tomado numa acepção lacaniana (no limite, o real é irrepresentável). De acordo com Caixeta e Guimarães:

É preciso sublinhar, contudo, que o fato do real não ser de todo representável não constitui uma falha ou um defeito do documentário (nem para Comolli, nem para Coutinho, e, cremos, nem mesmo para o próprio Andacht...). Com efeito, não se trata de uma ausência do real (nem da sua degradação ou ofuscamento supostamente produzidos pelos recursos expressivos próprios do documentário), mas, justamente, do contrário, isto é, de um excesso de real que perfura ou transborda a representação. É para desfazer mal-entendidos como esse que insistimos que a peculiaridade do documentário não está na forma ou na estrutura narrativa (nesse sentido, ele de fato não é diferente da ficção), mas sim no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim, à *mise-en-scène* do sujeito filmado), à *mise-en-scène* do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado.⁵⁵

⁵³ COMOLLI, 2008, p. 27.

⁵⁴ Ibidem, p. 33.

⁵⁵ COMOLLI, 2008, p. 48.

Se para Ramos devemos abandonar termos como **verdade, objetividade e realidade**, Comolli enfatiza que não se deve confundir o real com **verdadeiro, objetivo, fatural**, “o que **realmente aconteceu**”. Para ele, o real no documentário deve ser pensado a partir do conceito de **inscrição verdadeira**. Não devemos pensar em termos de uma **inscrição da verdade** (essa sim, falível, incompleta, relativa), mas na **verdade da inscrição**. Quando o autor afirma que o real atravessa, incide sobre o filme, ele não quer dizer com isto que ele está todo inscrito na obra. Caixeta e Guimarães definem a **inscrição verdadeira** como “a duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas”⁵⁶.

Para Comolli, a câmera no documentário funciona como uma ferramenta crítica. A duração exerce fundamental influência na relação (e transformação) entre o mundo filmado e aquele que o filma. A noção de primado do real determina que, ainda que as imagens possam ser manipuladas e revestidas de um discurso subjetivo, esse regime de imagens não pode “reconstituir o que não filmou”⁵⁷. Comolli defende a ideia de que o documentário deve se realizar **sob o risco do real**, sem a ilusão de proclamar uma verdade absoluta, mas expondo suas condições e limitações como forma de se abrir “àquilo que ameaça sua própria possibilidade”⁵⁸.

O documentário, para essa corrente de pensamento, é um cinema que se abre ao mundo, mas que não existe somente em função de retratá-lo. Seu movimento deve ser mais intenso, e porque não dizer, político:

Deve também inscrever cinematograficamente sua potência e complexidade. (...) A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas⁵⁹.

A realidade da manifestação, como já dissemos, não significa o registro integral do real, das coisas como são. Dito isto, é importante pensarmos o documentário como um meio que, aberto ao imprevisto, permite a entrada do movimento do mundo em sua cena. Esse é um tipo

⁵⁶ Ibidem, p. 44.

⁵⁷ Ibid., p. 29.

⁵⁸ Ibid., p. 29.

⁵⁹ Ibid., p. 170.

de entrega que, pela indeterminação que é própria do mundo, necessita da invenção de novas formas, de um olhar que possa apreender o que ainda não foi apreendido. Para Comolli, o documentário tem a “obrigação de criar. Mesmo que quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela já daria como pronto”⁶⁰.

O dispositivo no documentário exerce a função de permitir que justamente aquilo que lhe escapa, invada a cena. O dispositivo funciona como um mecanismo de auto-desestabilização, uma vez que, ao tempo que exerce algum tipo de controle através de suas delimitações (de tema, espaço, personagens, circunstâncias), também provoca a perda desse controle: “o não-controle do documentário surge como condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo”⁶¹.

Uma vez problematizada a noção de real para Comolli, fica a pergunta: qual é o lugar do espectador nesse panorama do documentário contemporâneo? Para Carroll, o lugar do espectador é garantido pela indexação. Para Ramos, existe uma relação entre o sujeito-da-câmera e o espectador, na qual, este, de alguma maneira, revive o que foi experimentado pelo sujeito-da-câmera na circunstância da tomada. Então, como se dá essa relação para Comolli? Se o real não pode ser de todo representável e se o documentário convoca o espectador à cena, que tipo de relação pode ser estabelecida nesse regime de imagens? Primeiramente, Comolli expõe o estado de ambivalência em que se encontra o espectador do documentário:

Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação⁶².

Esta é uma questão importante para nossa análise de *Jogo de cena*, visto que o filme é construído a partir de diversas sequências que, ligadas umas às outras pela montagem, criam não apenas um, mas vários jogos, disparados pelo seu dispositivo e dispostos de maneira a convocar o espectador a todo o tempo, mantendo-o constantemente nessa ambivalência citada por Comolli. O espectador do documentário, para o autor, se vê exposto a uma situação em que ele é tirado de sua posição confortável e é convocado à dúvida e à reflexão. O documentário

⁶⁰ COMOLLI, 2008, p. 170.

⁶¹ Ibidem, p. 177.

⁶² Ibid., p. 170.

que resiste ao espetáculo é aquele que, aberto ao mundo que se propõe a registrar, traz o espectador para sua experiência possibilitando-o deslocar-se, construir outro tipo de relação com a imagem:

O espectador do documentário e doravante aquele da telerrealidade, são tranquilizados pela “regra do jogo” (social, cultural, publicitária) segundo a qual aqueles que ali estão, ali estão mesmo, são eles próprios e não “representados” por atores profissionais. (...) O que é colocado à disposição do espectador, o que acende ou recoloca em movimento o seu desejo de ver são corpos filmados “garantidos” como “verdadeiros” por aqueles que têm o poder de mostrar. (...) Seria preciso dizer novamente que na prática cinematográfica do documentário esse poder/saber quanto ao ver é, precisamente, objeto de um novo questionamento das posturas e das crenças, que abre uma crise na posição do espectador?⁶³

Examinaremos mais detidamente o lugar do espectador em nossa conclusão, pois julgamos importante fazê-lo após a análise do filme sob a luz dos seguintes operadores analíticos que trataremos a seguir: ***mise-en-scène***, **encenação**, **performance** e **dispositivo**.

⁶³ COMOLLI, 2008, p. 29.

2. CAPÍTULO 2: OS OPERADORES ANALÍTICOS

2.1 *Mise-en-scène*

Do francês “posto em cena”, “colocar em cena”, “encenar”, a palavra *mise-en-scène* advém da linguagem teatral e significa, de maneira mais restrita, a disposição de cenários em um palco. Essa expressão, nas palavras de David Bordwell, é uma das mais “polivalentes”⁶⁴. Em seu livro *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*⁶⁵, Bordwell discorre acerca das diferentes tentativas de conceitualização do sentido do termo *mise-en-scène*:

Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise-en-scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. Contudo, os críticos dos *Cahiers* preferem reduzir o significado do termo. (...) Os jovens críticos ultrapassam Bazin, tratando a *mise-en-scène* como processo e produto. A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento de câmera. (...) O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal. (...) Para François Truffaut, a *mise-en-scène* compreendia “a posição da câmera, o ângulo selecionado, a duração da tomada, o gesto do ator”, em resumo, “simultaneamente a história que está sendo contada e a maneira de contá-la (Truffaut *apud* Bordwell, p. 34)”. (...) Apesar das diferenças de gosto, entretanto, no mais das vezes, os críticos pensam a *mise-en-scène* como uma utilização natural, ainda que inteligente, das figuras diante da câmera.⁶⁶

Adotaremos aqui o sentido mais amplo da noção de *mise-en-scène*, como um elemento fundamental e mais abrangente para a construção e o entendimento do filme, que engloba diversos fatores “postos em cena”, ou seja, tudo aquilo que é apreendido na junção entre as decisões do diretor: posicionamento de câmera, luz, cenário, enquadramento, posicionamento dos corpos no espaço, encenação dos atores, duração da cena, performance⁶⁷. De acordo com V. F. Perkins⁶⁸, “a mais importante tarefa de um diretor é ter o domínio do que acontece **dentro** da imagem”.

⁶⁴ BORDWELL, 2008, p.33.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 33.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁷ Na análise de *Jogo de Cena*, consideraremos a performance como um elemento da *mise-en-scène*, visto que julgamos ser intenção de Coutinho registrar tanto os processos de encenação, quanto as diferentes performances.

⁶⁸ Perkins *apud* Bordwell, 2008, p. 35.

Entendemos a *mise-en-scène*, portanto, como tudo aquilo que é organizado a partir das decisões do diretor. Em sua tese “O cinema de fluxo e a *mise-en-scène*”, Luiz Carlos Oliveira Junior discorre acerca do termo:

Com o cinema, surge uma ideia da *mise-en-scène* não apenas enquanto meio – ou conjunto de meios – que viabiliza o espetáculo, mas enquanto arte em si mesma, apta a se traduzir como evidência sensível da qualidade estética de uma obra – e da de seu autor, por conseguinte. O conceito de *mise-en-scène* no cinema leva em conta uma complexa dinâmica onde todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume, no mais das vezes, a nenhuma operação isolável.⁶⁹

Há uma diferença essencial entre a *mise-en-scène* do ponto de vista da ficção e do documentário: na ficção o diretor determina as condições da *mise-en-scène* e afora os fatores externos à produção – como condições climáticas, por exemplo – a condução do filme cabe inicialmente ao diretor. Já no documentário, ainda que exista uma intenção prévia por parte daquele que o dirige, há algo do mundo que incide sobre a cena impedindo um controle total por parte do diretor. Portanto, os sujeitos filmados, ainda que conduzidos pela *mise-en-scène* do diretor, também determinarão o que virá a seguir, inclusive no decorrer de suas performances:

As pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas. (...) Produzem a si mesmas – produzir-se, é isso. Elas decidem se movimentar ou não, ocupar o espaço de uma maneira ou outra, aguentar a duração, estabelecer sua respiração⁷⁰.

Existe um segundo sentido, mais restrito, para a noção de *mise-en-scène*, que deriva de **encenação**, tal como presente na atuação do ator. Porém, é necessário levar em conta as diferenças da encenação no âmbito da ficção e do documentário. No cinema ficcional, assim como no teatro, a encenação é o processo pelo qual os atores desenvolvem uma cena (na maioria das vezes com o auxílio de um roteiro) a partir de uma história fictícia, ou da reconstrução de um fato real. Já o cinema documentário, como abordaremos mais adiante, pode-se ou não utilizar-se de um roteiro e de encenação. No item 2.2, o qual analisamos a presença da

⁶⁹ OLIVEIRA, JUNIOR, 2010, p. 15.

⁷⁰ COMOLLI, 2008, p. 56.

encenação no documentário, nos valem das definições de Fernão Ramos e adotamos as três modalidades de encenação defendidas pelo autor: **encenação-locação, encenação-construída e encenação-atitude.**

Devemos ainda levar em conta a noção de *auto-mise-en-scène* proposta por Comolli:

Há em todo mundo um saber inconsciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura. A cinematografia fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa postura e, ao mesmo tempo, porque a registra, nela inscreve sua marca. O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro⁷¹

Comolli aborda a dimensão reflexiva contida no olhar. O olhar, no cinema documentário, contém uma condição tripla: o diretor e a câmera direcionam seus olhares ao sujeito que, por conseguinte, devolve o olhar a eles e, ao mesmo tempo, paira sobre esse sujeito a consciência do olhar que vem de fora, do espectador, sobre ele. Essa circunstância, para Comolli, coloca o sujeito em situação de *auto-mise-en-scène*: “quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto. Essa volta do olhar para si mesmo me coloca em cena”⁷². Esse colocar-se em cena se relaciona diretamente com a consciência que o sujeito tem das implicações de ser filmado e de como reage a isso.

A noção de *auto-mise-en-scène*, portanto, diz da circunstância da tomada em que o sujeito filmado, justamente por saber-se filmado, traz consigo seu inconsciente e se dirige ao filme construindo sua própria *mise-en-scène*, para além da *mise-en-scène* do diretor. Há circunstâncias em que a *mise-en-scène* do diretor suplanta a *auto-mise-en-scène* do sujeito filmado através de suas escolhas narrativas. Podemos então dizer que o documentário não extrai logo de saída a *auto-mise-en-scène*. Ela é um elemento que pode ou não sobressair-se na cena.

No entanto, acreditamos que a performance comporta tanto a *auto-mise-en-scène* quanto a encenação. A performance seria o elemento diferenciador que aponta diferenças na relação da encenação e também singulariza o ato. Ela, portanto, se figura como o gradiente singular da *mise-en-scène* nesse sentido mais restrito que apresentamos acima. Ela é o elemento singularizador tanto das *auto-mises-en-scène* quanto das diferentes modalidades de encenação – a performance é o elemento que individualiza a encenação.

⁷¹ COMOLLI, 2008, p. 81.

⁷² Ibidem, p. 83.

2.2 Encenação

Querer negar estatuto documentário a uma narrativa, alegando a existência de encenação é desconhecer a tradição documentária.
(Fernão Ramos)

A escolha da noção de encenação para nos auxiliar na análise do filme *Jogo de cena* se dá por algumas razões. Primeiramente, em nossa defesa de uma especificidade do cinema não-ficcional, não consideramos como argumento de distinção entre a ficção e a não-ficção a presença de encenação em um e a ausência em outro, pois, como afirma Ramos, “o documentário nasce utilizando-se largamente de estúdios e encenação”⁷³.

Por muito tempo convencionou-se distinguir o cinema ficcional do não-ficcional a partir de uma diferenciação datada dos primórdios do cinema tendo como balizadores o cinema dos irmãos Lumière em contraposição à obra de George Méliès. Se o segundo inseriu nas suas criações sua expertise como mágico para realizar experimentos com a narrativa cinematográfica, podemos dizer que – ainda que de diferentes maneiras – os Lumière também lançaram mão de situações de encenação em seus filmes. Ramos rememora a cena de *O almoço do bebê* (1895), em que Auguste Lumière posiciona a câmera no tripé defronte a ele, seu filho e sua esposa, enquanto a criança come.

Podemos também citar outros filmes dos irmãos, como a *Saída dos operários da fábrica* (1895), no qual se comprovou, através de material de arquivo das filmagens, que os Lumière refizeram a cena da saída dos operários diversas vezes, ou *O regador regado* (1895), em que um garoto brinca com um jardineiro com a água da mangueira e por diversas vezes dirige o olhar à câmera. Outro exemplo é o curta *Une partie de cartes* (1896), em que três homens jogam cartas e um garçom os serve. Em diversos momentos demonstra não saber muito como agir diante da câmera. Ele faz comentários com os homens, ri, bate palmas nas jogadas, olha a câmera de soslaio, enquanto os três jogadores agem como se não estivessem sendo filmados.

Um dos principais – e mais discutidos – exemplos de encenação no documentário está presente no filme *Nanook do norte* (1922), de Robert Flaherty. A encenação é um conceito que, tradicionalmente, é adotado para significar o ato de **colocar em cena**, o que evoca noções como fingimento, simulação, direção, dramatização. De acordo com Fernão Ramos, as condições de

⁷³ RAMOS, 2008, p. 39.

encenação no filme de Flaherty, por exemplo, necessitam de uma contextualização e de maneira alguma empobrecem a intensidade de suas tomadas:

Reduzir a obra de Flaherty às manipulações envolvidas por necessidades de encenação etnológicas, enfatizando o trabalho oculto da mediação discursiva, é, no meu ponto de vista, situar-se em um ponto lateral para abordar o todo. A magia de Flaherty está em saber transfigurar a presença em imagem. Flaherty estava lá, Flaherty morou onde a circunstância da tomada transcorre. Flaherty também sabia filmar, sabia esperar o momento de transferir para a tela a intensidade da presença, obtida através de longas estadias no local. Flaherty engravida-se longamente de presença, para depois condensá-la em imagem e articulá-la em narrativa, de modo que a intensidade original seja preservada.⁷⁴

À época em que Flaherty realizou esse filme, as limitações tecnológicas implicaram em diversas adaptações e escolhas por parte do diretor. Esse é um exemplo pontual, que certamente não se aplica ao cinema não-ficcional como um todo, mas nos permite avaliar que ao longo de toda a história do documentário, a encenação não só esteve presente, como é uma noção que ainda proporciona muitas questões a esse cinema. Em sua apresentação das situações de encenação possíveis no cinema não-ficcional, Ramos pontua que “é necessário distinguir a modificação de atitudes que a presença da câmera provoca da encenação propriamente dita”⁷⁵.

O autor nos apresenta, portanto, três modalidades para o termo, que se diferem de acordo com a circunstância da tomada, a intenção do diretor, o sujeito-da-câmera, etc. São elas: **encenação-construída**, **encenação-locação** e **encenação-atitude**. Para a análise de *Jogo de cena* nos interessarão mais de perto a encenação-construída e a encenação-atitude.

2.2.1 A encenação-construída

Podemos entender o conceito de **encenação-construída** da seguinte maneira: o diretor propõe situações construídas diretamente para a câmera, assim como para a circunstância da tomada. De acordo com Ramos, na encenação-construída, “a circunstância da tomada está **completamente separada**, espacial e temporalmente da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada. A relação entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo é de

⁷⁴ BORDWELL, 2000, p. 10.

⁷⁵ RAMOS, 2008, p. 40.

heterogeneidade radical”⁷⁶. Por heterogeneidade não queremos dizer que o espaço-fora-de-campo não esteja de alguma maneira no cenário, mas que o mundo é heterogêneo em relação à cena nesse espaço.

Ramos cita um exemplo em que a encenação-construída foi necessária para a realização de uma das cenas de *Correio noturno* (1936), também devido às limitações tecnológicas do período. Na sequência, alguns carteiros distribuem cartas dentro do trem. Essa cena não poderia ser realizada com o trem em movimento, logo, optou-se por reservar um vagão e adaptá-lo para as condições do filme falseando seu movimento, estratégia esta que, segundo o autor, foi utilizada em demasia no documentário inglês dos anos 1930.

Há ainda um exemplo mais atual, que Ramos denomina “documentário cabo”. Predominante na televisão, é realizado em sua maioria em estúdios e possui roteiro detalhado plano a plano⁷⁷. O documentário cabo faz uso de diversos recursos estilísticos e narrativos semelhantes, como a voz *over* ou a locução e estabelece asserções através de vozes múltiplas. Ramos cita os documentários produzidos por redes de televisão, como por exemplo, o canal *National Geographic*, em que os cenários que representarão circunstâncias como a pré-história, por exemplo, são todos construídos para possibilitar a reconstituição histórica dos fatos narrados.

2.2.2 A encenação-locação

A **encenação-locação**, ocorre em uma locação na qual o diretor solicita ao sujeito filmado que encene para a câmera:

A encenação-locação distingue-se da encenação-construída pelo fato de a tomada ser realizada na circunstância de mundo onde o sujeito filmado vive a vida. A decalagem espacial *in/off* é mais situada em sua **homogeneidade**, mas a força gravitacional da imagem-câmera, para usarmos a terminologia de Bazin, ainda é centrípeta. (...) Existe aqui um grau de resistência entre a intensidade do mundo em seu transcorrer e a encenação para o sujeito-da-câmera, que não está presente na encenação-construída.⁷⁸

⁷⁶ Ibidem, p. 40.

⁷⁷ RAMOS, 2008, p. 41.

⁷⁸ Ibidem, p. 42.

Assim como na encenação-construída, as ações também são preparadas e realizadas para a câmera, mas devido à sua homogeneidade com a circunstância de mundo em que o ser filmado vive, existe uma tensão devido à indeterminação do mundo e aquilo que acontece durante as tomadas. Na encenação-construída se o espectador entra em contato com o sujeito filmado em sua relação com a câmera dentro de um espaço construído, heterogêneo ao mundo, na encenação-locação o que se vê é o espaço mesmo que o filme retrata e/ou o local no qual o retratado reside, trabalha, etc.

Também podemos pensar *Nanook do norte* (1922) a partir do conceito de encenação-locação como, por exemplo, nas cenas em que Flaherty filmou o interior do iglú do esquimó e precisou mascarar o fato de o teto estar aberto para possibilitar a captação de luz. O esquimó e sua família encenam todo o procedimento que antecedia seu momento de dormir para que Flaherty pudesse registrá-lo. Além desses elementos, houve um acontecimento que impulsionou a encenação: Flaherty perdeu os negativos que continham as imagens que havia feito do esquimó caçando, portanto, solicitou a Nanook que repetisse todo o feito para a câmera.

Retomando brevemente as discussões que divergem quanto à existência ou não de uma fronteira que divida o cinema ficcional do cinema não-ficcional, vemos na noção de encenação-locação outros pontos a serem problematizados. Poderíamos citar uma quantidade enorme de filmes ficcionais que trabalham com a intensidade da tomada em locações como, por exemplo, *A lista de Schindler* (1993), que contém cenas realizadas desde a fábrica em que Schindler trabalhou até a Igreja do St. Mary, em Cracóvia, na Polônia. A esse respeito Ramos argumenta:

Não só o documentário trabalha amplamente (e talvez predominantemente) com tomadas que não são abertas para a indeterminação do mundo transcorrendo, mas também, em toda a história do cinema de ficção, são comuns tomadas absorvidas pelas condições intensas da locação (seja na estilística clássica ou moderna). Filmes de ficção, que trabalham com a intensidade da tomada, são apenas ficções com traços realistas mais marcados.⁷⁹

Dois exemplos mais recentes de filmes brasileiros que trabalham a encenação-locação são *Iracema* (1974) – filme inclusive indexado como ficção –, que relata a relação entre Iracema e um caminhoneiro (interpretado por Paulo César Peréio), filme todo realizado na Transamazônica, algo que à época denunciava diversas questões econômicas e políticas

⁷⁹ RAMOS, 2008, p. 44.

envolvidas na construção da estrada. Outro exemplo é *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, em que a diretora registra o cotidiano do sistema judiciário dentro do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Participam do filme tanto a juíza que de fato trabalha no Tribunal e julga os menores infratores, quanto seus familiares. Além disso, devido à impossibilidade de filmar os infratores julgados, a diretora convocou jovens moradores da mesma localidade dos infratores para encená-los no filme.

2.2.3 A encenação-atitude (encen-ação)

Esta modalidade de encenação se refere às circunstâncias em que a presença da câmera e do sujeito que filma provocam diversos tipos de atitudes naqueles que são filmados. De acordo com Ramos, “na encenação-atitude, ou encen-ação, existe uma relação de *completa homogeneidade* entre o espaço-fora-de-campo e o espaço filmico”⁸⁰. O registro parte da ideia de que os comportamentos que serão captados pela câmera são reflexos daqueles habituais do cotidiano do sujeito filmado, porém, com “alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe”⁸¹.

No cinema direto, por exemplo, grande parte dos filmes continham a encenação-atitude, como *Hospital* (1969) e *Juvenile court* (1973), de Frederick Wiseman. Em *Crônicas de um verão* (1960), representante mais conhecido do cinema verdade, Jean Rouch e Edgar Morin não somente criam situações de encenação-atitude entre seus personagens, como problematizam as questões no próprio filme, em discussões entre eles (diretores) e também com os participantes. Podemos citar também exemplos recentes do cinema brasileiro, como *Nelson Freire* (2003), *Entreatos* (2004) e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles e *Estamira* (2006), de Marcos Prado.

Pensando o termo encenação a partir de uma situação em que o indivíduo conscientemente atua (no sentido teatral) para a câmera, não há como problematizarmos uma situação, por exemplo, como a do filme *Maradona* (2008), de Emir Kusturica. No filme, o diretor, através de voz *off*, nos conta sua admiração pelo jogador de futebol e da experiência

⁸⁰ RAMOS, 2008, p. 45.

⁸¹ *Ibidem*, p. 45.

de filmá-lo. Em seus encontros com Maradona há claramente momentos que podemos denominar de encenação-atitude, como nas situações em que diretor e jogador interagem, brincam, mas que certamente podemos perceber, em seus comportamentos, flexibilizações provocadas pela presença da câmera.

O conceito de encenação-atitude nos auxilia na defesa da distinção entre os campos da ficção e da não ficção, pois, por exemplo, se adotássemos uma perspectiva “desconstrucionista” para *Maradona*, ele certamente se encaixaria no âmbito do cinema ficcional. Porém, há algo nas situações de encontro entre Kusturica e Maradona em que, como argumenta Comolli em seus estudos, “não se trata de uma ausência do real (nem da sua degradação ou ofuscamento supostamente produzidos pelos recursos próprios do documentário), mas, justamente, do contrário, isto é, de um excesso de real que perfura ou transborda a representação”⁸². A respeito de *Entreatos* (2004), Ramos comenta:

Podemos dizer que Lula não **encena** seu cotidiano de campanha para a câmera de Walter Carvalho e a presença de João Moreira Salles. Ele vive a vida de político em campanha e a equipe de *Entreatos* o filma. Certamente a presença da câmera e seu equipamento flexionam, em alguma medida, a atitude de Lula.⁸³

O processo de encenação-atitude se manifesta devido a duas razões: a primeira, e mais elementar, se refere à presença mesma da câmera e do sujeito-da-câmera; porém, há ainda outra alteridade para a qual o sujeito filmado invariavelmente se endereça, o espectador. Esse processo pode ser percebido mais claramente se adicionarmos à noção de encenação-atitude os estudos envolvendo o conceito de performance por Erving Goffman⁸⁴, em relação ao comportamento social dos sujeitos quando em processo de interação com o mundo. De acordo com Ramos:

No sentido amplo, todos nós encenamos, a todo momento, para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar a nós mesmos para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, 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. Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada. Apenas a mediação fenomenológica é um pouco mais complexa.⁸⁵

⁸² COMOLLI, 2008, p. 48.

⁸³ RAMOS, 2008, p. 48.

⁸⁴ A seguir discutiremos mais amplamente a noção de “performance” em Goffman.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 48.

Em relação ao cinema de Coutinho, mesmo nos filmes anteriores a *Jogo de cena*, podemos apontar a encenação-atitude como uma constante – principalmente depois de *Santo forte* (1999). O próprio diretor, em diversas de suas entrevistas, ao falar das situações de encontro que o interessam em seus filmes, comenta com frequência acerca da flexibilização no comportamento daqueles a quem filma, uma vez condicionados à presença da câmera, equipe e diretor. Em suas explicações acerca da encenação-atitude, Ramos comenta que “em sua produção recente, Coutinho acentua essa tendência, rompendo quase por completo com a inserção no mundo cotidiano para figurar a personalidade na forma de depoimento”⁸⁶.

2.3 Performance

A presença da câmera é um tipo de passaporte que abre todas as portas e faz todo tipo de escândalo possível. A câmera deforma, mas não a partir do momento em que ela se transforma em cúmplice. Nesse ponto, a câmera tem a possibilidade de fazer algo que eu não poderia fazer se a câmera não estivesse lá: ela se transforma numa espécie de estimulante psicanalítico, que leva as pessoas a fazer coisas que elas não fariam se a câmera não estivesse ali.

(Jean Rouch)

Nos últimos anos a utilização do termo **performance** tem sido cada vez mais frequente, principalmente nos campos da Arte, da Literatura e das Ciências Sociais. Diversos estudos vêm se debruçando sobre esse conceito e demonstram uma infinidade de possibilidades de compreensão e aplicação. Em *Performance – uma introdução crítica*, Marvin Carlson traça um caminho que vai da performance social, teatral, etnográfica e antropológica até a performance linguística.

Optamos, nesta dissertação, por abordarmos o conceito no âmbito das ciências sociais (com foco nos estudos de Erving Goffman⁸⁷) e também do teatro. O componente teatral está manifesto em *Jogo de cena* de diversas maneiras e o fato de ser o teatro o espaço escolhido por Coutinho como um de seus dispositivos, essa escolha analítica é fundamental para que possamos pensar o filme sob a luz da performance. O espaço em si já pressupõe a encenação (em termos clássicos, da lógica de colocar algo em cena com o fim de iludir) e o título do filme

⁸⁶ RAMOS, 2008, p. 126.

⁸⁷ CARLSON, 2010.

alimenta a ideia de que Coutinho preparou – nas palavras de Ismail Xavier⁸⁸ – um “laboratório” onde esses encontros iriam se efetuar na forma de um jogo.

O filme se passa em cima de um palco de teatro não por um acaso. O diretor optou pela utilização de diferentes enquadramentos que ora evidenciam a plateia vazia atrás das mulheres durante seus relatos, ora aproximam seus rostos da câmera, e os mesmos passam a ocupar quase todo o quadro. As performances em *Jogo de cena* se dirigem ao sujeito-da-câmera e não ao público tradicional do teatro – visto que as mulheres estão de costas para a plateia. Essa é uma das formas encontradas por Coutinho de subverter a expectativa em relação ao que o espaço sugere.

No campo das artes, a performance é frequentemente associada ao teatro, e a ênfase dos estudos de Carlson vem justamente desse campo, principalmente em modelos de arte performática originários dos Estados Unidos. Existe um ponto fundamental em seus estudos das artes performáticas: a ideia do corpo como parte constitutiva da obra. No teatro, esse tipo de ação se refere à execução de um personagem numa ação dramática, mas Carlson defende que a arte performática moderna, em geral, não tem se preocupado com essa dinâmica como uma prioridade:

Seus praticantes, quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si, e pelo processo de se exibirem para uma audiência. (...) Não é surpresa que tal performance tenha se tornado uma arte altamente visível – pode-se dizer emblemática – no mundo contemporâneo, um mundo profundamente autoconsciente, reflexivo, obcecado por simulações e teatralizações em todos os âmbitos do conhecimento social. Com a performance como uma espécie de suporte crítico, a metáfora da teatralidade extrapolou o campo das artes, em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades, em direção a quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística.⁸⁹

A performance começou a ser vista como um artifício artístico nos anos 1970. RoseLee Goldberg define a performance como uma arte mutável: “a história da arte da performance no século XX é a história de um meio permissivo, aberto, com variáveis infinitas, executado por

⁸⁸ XAVIER, 2010, p. 66.

⁸⁹ CARLSON, 2009, p. 17.

artistas impacientes com as limitações das formas de arte mais estabelecidas”⁹⁰. Regina Melim argumenta que, apesar da percepção da performance como artifício artístico se dar na década de 1970, podemos notar a presença dessas ações desde o período das vanguardas européias, nos trabalhos futuristas, no construtivismo russo, no dadaísmo, no surrealismo e na Bauhaus.

Foi após a Segunda Guerra que as ações “performáticas”, além de mais frequentes, ganharam diversas denominações: “*happening, Fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dé – collage, body art*”⁹¹. Durante muitos anos essas nomenclaturas foram utilizadas, mas foi justamente na década de 1970 que elas foram reunidas e definidas como *performance art*, ou arte performática. Melim reflete a performance a partir de diversos movimentos realizados por artistas ao redor do mundo ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980. Nesse período as ações tinham intenções políticas e, muitas vezes, reacionárias diante de diversas questões que os incomodavam, inspiravam e os levavam a tomadas de posição que podem ser descritas como pertencentes ao ramo das artes performáticas.

Melim cita os trabalhos de Jackson Pollock, John Cage, as apresentações performáticas no *loft* de Yoko Ono, o Grupo Fluxus (conduzido por George Maciunas de 1962 a 1978), Nam June Paik, Marina Abramovic, dentre outros. Em relação ao Brasil, a autora relembra as iniciativas de Flávio de Carvalho em 1931, como um “importante antecessor e suas **três experiências**, denominação que ele dava às suas práticas interdisciplinares, desvinculadas das categorias artísticas tradicionais”⁹².

No território do vídeo e da fotografia a autora analisa movimentos performáticos de artistas que, também a partir das décadas de 1960 e 1970, introduzem esses mecanismos de registro de imagens como forma de realizarem suas performances. Ela comenta trabalhos em que o vídeo e a fotografia foram trazidos para o universo de estúdios e ateliês e que também tinham o corpo como parte constitutiva das obras. Por fim, Melim menciona outro tipo de segmento: “o ato (do artista) como ativador de outros atos (dos participantes), endereçando de imediato a noção de obra como proposição ou como instrução”⁹³, como os casos de Hélio Oiticica, Lygia Clark, grupo Fluxus, etc. Em suma, a performance nas artes visuais, para Melim:

⁹⁰ GOLDBERG, 1979 *apud* CARLSON, 2009, p. 92.

⁹¹ MELIM, 2008, p. 10.

⁹² MELIM, 2008, p. 22.

⁹³ *Ibidem*, p. 57.

Contempla uma sorte de ampliações ou formas de devir, postas por uma considerável concentração de etapas pertencentes a esses procedimentos. Assim, longe de limitar-se apenas como instrumentos de registro, todas as fases se tornam elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido à recepção.⁹⁴

Para Melim, “muitas vezes, também, somos levados a pensar em um único formato, baseado no artista em uma ação ao vivo, visto por um público, num tempo e espaço específicos”⁹⁵. Esse ponto de vista, inicialmente, parece impossibilitar o estudo da performance no cinema, uma vez que se trata de uma arte em que o próprio ato de projeção de uma imagem já subentende um passado, de algo que já aconteceu e está sendo repetido no ato da exibição – para públicos diversos e em diferentes tempos e espaços. No entanto, podemos pensar a performance enquanto elemento que inscreve a verdade da inscrição daqueles encontros, pois o que vemos em cada cena é a sua manifestação da maneira pela qual foi capturada pela câmera⁹⁶: única e irreproduzível.

Em sua tese *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*, Cláudio Bezerra discorre acerca do conceito de performance:

Em texto onde discute as relações entre **performance** e cinema, João Luiz Vieira observa que “a noção de **performance**, necessariamente, se amplia para incluir, além do corpo natural, a própria câmera cinematográfica” e certas estratégias de manutenção do caráter espontâneo das filmagens. Ora, para manter o frescor da filmagem no filme, é preciso considerar, além da presença da câmera, todo o dispositivo cinematográfico (equipe, equipamentos, locação, montagem, projeção, espectador, etc.), pois é no conjunto dessas operações que se pode observar a intenção deliberada do diretor em manter “intacta” aquela que é uma das principais características da arte performática, a questão da temporalidade, irredutivelmente associada à dimensão do instante presente, onde o *performer* atua interagindo com alguém de maneira única e, muitas vezes, não repetível.⁹⁷

O autor ainda acrescenta um ponto fundamental para pensarmos a performance no documentário: “é preciso saber o que está aquém e além dele, ou seja, é necessário conhecer como o filme foi feito, quais os **dispositivos** de filmagem e montagem utilizados para,

⁹⁴ Ibid., p. 65

⁹⁵ Ibid., p. 7.

⁹⁶ Ainda que ordenada e articulada pela montagem.

⁹⁷ BEZERRA, 2009, p. 69.

respectivamente, estimular e adensar a **performance** das personagens, bem como considerar a recepção performática do filme pelo público”⁹⁸.

O campo das ciências sociais (em especial a antropologia e a sociologia) foi um dos grandes responsáveis por desenvolver estudos teóricos acerca do termo performance durante as décadas de 1960 e 1970. O professor norte americano Richard Schechner⁹⁹ discute as ligações entre os estudos de teatro tradicionais, a antropologia e a sociologia, a partir dos estudos dos antropólogos Victor Turner e Dwight Conquergood, além do sociólogo Erving Goffman. Schechner criou uma lista, em 1973, na qual busca estabelecer pontos de encontro entre performance e as ciências sociais¹⁰⁰:

- 1) Performance na vida diária, incluindo reuniões de qualquer tipo;
 - 2) Estrutura de esportes, rituais, jogos e comportamentos políticos públicos;
 - 3) Análise de vários modos de comunicação (diferentes da palavra escrita)
- semiótica;
- 4) Conexões entre modelos de comportamento humano e animal com ênfase no jogo e no comportamento ritualizado;
 - 5) Aspectos de psicoterapia que enfatizam a interação de pessoa para pessoa, a encenação e a consciência do corpo;
 - 6) Etnografia e pré-história – tanto das culturas exóticas como das familiares;
 - 7) Constituição de teorias unificadas de performance, que são, na verdade, teorias de comportamento.

No uso mais geral do termo performance, atribui-se a ele uma situação que, segundo Carlson, requer “a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seria a performance”¹⁰¹. Na vida cotidiana vemos o uso do termo sendo atribuído a diferentes áreas, que associam a performance ao sucesso de uma atividade, como notas obtidas na escola, resultados nos esportes (na natação, por exemplo), em atividades sexuais e na linguística. Notamos o uso de “performance” também para atividades não-humanas, difundidas através de propagandas de automóveis, eletrodomésticos, produtos de limpeza, etc. A esse tipo de utilização do termo, Carlson argumenta que sua atribuição se deve muito mais ao observador da ação, que ao *performer* em si:

⁹⁸ Ibidem, p. 69.

⁹⁹ SCHECHNER, 1973 *apud* CARLSON, 2010, p. 22.

¹⁰⁰ Ibidem, p.22, 23.

¹⁰¹ CARLSON, 2010, p. 13.

Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance, ou, pelo menos, que toda atividade é executada com uma consciência de si mesma. A diferença entre fazer e “performar”, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro *versus* vida real, mas numa atitude – podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance.¹⁰²

Esse “modo de pensar” a que Carlson se refere pode ser encontrado nos estudos de Herbert Blau¹⁰³. Os pontos de vista apresentados tanto por Blau quanto por Schechner nos permitem atribuir dois significados diferentes para performance: “um envolvendo a exibição de habilidades, e outro também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente”¹⁰⁴, além da questão do sucesso na realização de uma atividade, como pontuamos acima.

Em *International Encyclopedia of Communications*, Richard Bauman¹⁰⁵ define performance da seguinte maneira: “toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação”¹⁰⁶. Em termos de performance social, podemos pensar nessa ação no sentido de que é executada **para** alguém, uma ação na qual pode existir tanto a consciência de um “outro” visível (para Goffman, na interação face a face), quanto invisível (o espectador de cinema, por exemplo).

Na antropologia, Carlson cita os estudos de Dell Hymes, pesquisador que, devido à sua preocupação com a generalização do termo performance, afirmou ser possível contrastá-lo com duas categorias de atividade que constantemente são confundidas com a performance: o comportamento e a conduta. O comportamento, no caso, pode ser entendido como toda e qualquer coisa que acontece na ação de uma pessoa, enquanto que a conduta é o comportamento resultante da existência de regras sociais e culturais que somos convencionados a seguir. De acordo com Carlson, “conduta é, claramente, um subgrupo de comportamento, e Hymes define

¹⁰² Ibidem, p. 15.

¹⁰³ BLAU, 1982 *apud* CARLSON, 2010, p. 15.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 15.

¹⁰⁵ BAUMAN, 1992 *apud* CARLSON, 2010, p. 16.

¹⁰⁶ CARLSON, 2010, p. 16.

performance como outro subgrupo dentro de conduta, no qual uma ou mais pessoas “assumem uma responsabilidade ante uma audiência e ante a tradição como elas a compreendem”¹⁰⁷.

Outro ponto importante nos estudos de performance está relacionado aos processos de interação humana e à ideia de audiência que existe por trás desse processo. Como afirma Carlson, “existe um consenso difundido entre os teóricos de performance de que toda performance é baseada em um modelo, roteiro ou padrão de ação preexistente”¹⁰⁸, ou seja, a performance é o resultado de nossas ações diante de uma série de expectativas resultantes de nosso aprendizado social e cultural, que, de alguma maneira, em nosso inconsciente “dita” a forma que passamos a julgar como sendo a “mais adequada” de agir em sociedade diante de diferentes circunstâncias.

Em seus estudos, Goffman priorizava a análise da interação social, em especial aquela ocorrida em lugares públicos. De acordo com o teórico, os papéis sociais se relacionam com a maneira com que cada indivíduo idealiza sua imagem e a mantém. O autor parte do pressuposto de que a vida social se assemelha a um palco no qual os indivíduos agem constantemente de acordo com as circunstâncias a que são expostos no processo de interação. Ele avalia esses processos em consonância com seus estudos de sociedades indígenas, nas quais os rituais são responsáveis pela distinção dos indivíduos e dos grupos a que eles pertencem. Nas sociedades urbanas essa distinção se dá na divisão de classes sociais, comportamentos e maneiras de vestir. Para Goffman, o estudo da interação é essencial para se determinar as diferenças e características de grupos distintos, que não existem isoladamente e que geralmente são conseqüências da afirmação de sua posição social.

O autor centrou seus estudos no campo das sociedades. Seus trabalhos tinham como foco as microssociologias: pequenas comunidades que podiam variar entre duas pessoas encontrando-se na rua ou em situações mais amplas como palestras, comícios, apresentações para um determinado público. Para Goffman, “são as situações sociais que fornecem o teatro natural no qual todas as demonstrações corporais são desempenhadas e no qual todas as demonstrações corporais são lidas; o que constitui a justificação da utilização social como unidade de trabalho de base no estudo da ordem da interação”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 24.

¹⁰⁸ Ibid., p. 24.

¹⁰⁹ GOFFMAN, 1985, p. 200.

Baltar enfatiza um ponto central na análise de Goffman: para este, a performance é um movimento constitutivo das relações intersubjetivas, o que não se vincula, como se imagina, a noções de mentira e verdade. Segundo a autora, Goffman pretendia formar um modelo analítico-metodológico que comportasse o estudo das projeções do eu (*self*) típicas das interações entre sujeitos: “todo um jogo de projeções se articula na interação intersubjetiva (ou face a face, como nomeia Goffman), um jogo que é articulado por uma série de táticas e estratégias para controlar, o máximo possível, a impressão uns dos outros, para, assim, reafirmar a auto-imagem”¹¹⁰.

A apropriação dos estudos de Goffman para o terreno do documentário em muito auxilia nossa análise de *Jogo de cena*. O dispositivo de Coutinho, mesmo antes das filmagens, já preparava as mulheres para a performance através do anúncio de jornal. Primeiramente, por convocá-las para um “teste”, termo incomum no terreno do cinema não-ficcional e que Coutinho leva além, pois as convoca para esse teste com a condição de que elas tenham histórias a contar.

Coutinho frequentemente comenta, em suas entrevistas, que reconhece nas pessoas com as quais conversa, um movimento complexo no qual elas têm de lidar justamente com esse sentimento prévio do que elas pensam de si mesmas e daquilo que querem que ele pense – sem contar, obviamente, o efeito-câmera que modifica os comportamentos apenas pela sua presença e também a figura invisível do espectador por trás da câmera. Em *Jogo de cena* esse movimento é ainda mais complexo que em seus filmes anteriores, pois as diversas mulheres que responderam ao anúncio foram submetidas a uma entrevista prévia (filmada) com a assistente de Coutinho, Cristiana Grumbach. Ao serem chamadas para o documentário, portanto, essas mulheres sabiam terem sido escolhidas devido às suas histórias, logo, na efetuação do filme na presença de Coutinho, podemos aferir que elas tentariam corresponder ao que julgavam que se esperava delas.

Essa questão moral também pode ser transposta para a participação das atrizes, que foram chamadas a participar do filme com uma incumbência ainda maior que a das anônimas, pois teriam de reencenar as falas delas para Coutinho. O que estava em jogo em primeira instância era que alcançassem uma boa atuação, aos moldes do cinema ficcional, visto que seguiriam uma espécie de roteiro (o registro do relato das anônimas em vídeo). Porém, o fato

¹¹⁰ BALTAR, 2010, p. 220.

de participarem de um documentário e reencenarem os relatos de mulheres pertencentes ao mundo real, as desestabilizou de alguma maneira, o que proporcionou ao filme um outro procedimento reflexivo: a análise de suas performances para Coutinho.

Um ponto interessante em relação à performance das atrizes, reside no fato de que, no dispositivo de Coutinho, elas foram expostas a uma circunstância diversa daquela à qual estavam habituadas: encenar em um palco, porém, de costas para o público e com a incumbência de encenar para Coutinho e sua equipe, para a câmera e também para o espectador. Essa subversão da lógica teatral, aliada ao fato de suas encenações serem condicionadas às falas de mulheres “reais”, que de fato viveram as experiências que elas viriam a relatar, provocam deslizos e incômodos que serão problematizados tanto por Andréa Beltrão, quanto por Fernanda Torres e Marília Pêra.

Para falarmos da relação entre diretor, filme e personagem, retomamos as pontuações de Baltar a respeito dos estudos de Goffman e do significado de face para o autor¹¹¹, ou de uma autoimagem que o indivíduo constrói quando em interação com o outro. Para Goffman o sujeito visa uma espécie de “aprovação” do que considera serem seus atributos sociais. Esses mecanismos Goffman nomeia de *facework*. De acordo com Baltar, “o *facework* influencia sobremaneira o jogo de projeções que atravessa a performance de cada um em uma dada interação”¹¹².

Ao transpor o conceito de *facework* para o documentário, Baltar acredita ser possível desdobrar as reflexões de Goffman acerca da interação face a face para o terreno que envolve personagem e diretor/equipe do documentário através de um duplo movimento: “nela se aplicam as mesmas variáveis analisadas pelo autor para as interações interpessoais, com o acréscimo de que essa mesma interação será trazida a público numa esfera de mediação com o espectador através do dispositivo cinematográfico (e da experiência do cinema)”¹¹³. Ao abordar *Jogo de cena* a autora pontua:

O jogo proposto pelo diretor é o jogo que permite problematizar a performance, toda ela: a empreendida pelo sujeito comum – quando é pedido a ele para recontar seu cotidiano diante desse duplo olhar encarnado (o diretor e o dispositivo estão visivelmente presentes e, estrategicamente, vemos as mulheres subindo as escadas e adentrando o palco) – assim como a empreendida pelas atrizes profissionais, conhecidas do espectador. Ao público, o jogo proposto é o da incerteza, uma incerteza

¹¹¹ GOFFMAN, 1955 *apud* BALTAR, 2010, p. 221.

¹¹² BALTAR, 2010, p. 221.

¹¹³ BALTAR, 2010, p. 221-222.

que nos faz, então, questionar sobre diversos aspectos da performance, da auto-fabulação e dos limites da representação da emoção.¹¹⁴

A autora defende o uso da performance para todo o campo do cinema documentário, pois acredita que ela faz parte do próprio estatuto desse regime de imagens e da circunstância colocada para o sujeito a ser filmado. Ao se dispor a participar de um documentário o sujeito imerge em um processo no qual negocia de alguma maneira a sua imagem. Logo, o que está colocado para ele, ainda que em nível inconsciente, é a necessidade de criar uma representação de si para o diretor e para a câmera. O movimento de Coutinho em *Jogo de cena*, portanto, é o de explicitar essas questões para nós, reunindo-as em diversas instâncias que implicam o espectador de variadas formas. Segundo Baltar, “ele nos faz duvidar da noção de performance como atuação/falsidade e acreditar, diria mesmo abraçar, a noção de performance tal como teorizada a partir de Goffman”¹¹⁵.

2.4 Dispositivo

O dispositivo do filme documentário, precisamente porque impõe limitações e condições à relação fílmica, destitui aquele que filma de toda e qualquer soberania.

(César Guimarães e Ruben Caixeta)

Dispositivo é um termo adotado na maioria dos estudos atuais acerca do cinema documentário. O “dispositivo” pode ser caracterizado como “a criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a existência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente”¹¹⁶. Para Cezar Migliorin¹¹⁷, a noção de dispositivo documentário pode ser entendida como uma “estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo”:

O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é, um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita

¹¹⁴ Ibidem, p. 222.

¹¹⁵ Ibid., p. 224.

¹¹⁶ LINS; MESQUITA, 2008, p.56.

¹¹⁷ MIGLIORIN, 2005, s/p.

entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos. (...) O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio.¹¹⁸

Em artigo publicado para o Projeto Rumos Itaú Cultural¹¹⁹, Consuelo Lins define a noção de “filmes de dispositivo” do seguinte modo:

Filmes que prescindem da feitura de um roteiro em favor de certas estratégias de filmagem que não têm mais por função refletir uma realidade preexistente, nem obedecer a um argumento construído antes da filmagem. Para esses diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao espectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em que os filmes foram construídos.¹²⁰

Nos últimos anos, no Brasil, diversos diretores fizeram filmes que partiam de regras e condições que eram determinadas antes de sua realização, que consideramos como sendo filmes de dispositivo, como por exemplo, *33* (2002), de Kiko Goifman, no qual o diretor, ao completar 33 anos, decidiu procurar sua mãe biológica e estabeleceu o prazo de 33 dias para o feito que seria finalizado uma vez completado o período, ainda que ele não a encontrasse (como foi o caso). Outro exemplo é o filme *Um passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut, no qual a diretora segue em busca de um passaporte em Paris, devido à sua descendência húngara por parte de seus avós. Como Goifman, ela estipulou um prazo para a realização do filme, que seria justamente o tempo que ela levaria para conseguir o passaporte.

Em 2008 Goifman dirigiu *Filmefobia*, cujo dispositivo determinava que participassem do filme pessoas com algum tipo de fobia e elas seriam expostas ao motivo de seu pavor. Além disso, o filme conta tanto com pessoas que possuem fobias reais, quanto com atores que encenam uma fobia que não têm. No mesmo ano o diretor pernambucano Daniel Aragão realizou o curta *Solidão pública*, no qual foram montados numa praça, um telão e uma tenda.

¹¹⁸ Ibidem, s/p.

¹¹⁹ LINS, 2007, p.45-51.

¹²⁰ Ibidem, p. 45.

Dentro da tenda uma câmera escondida atrás do espelho foi posicionada no tripé, de frente para uma cadeira na qual pessoas eram convocadas a “venderem” seu silêncio por R\$3,00 – conforme anúncio colado do lado de fora da tenda –, durante três minutos. Essas pessoas sentavam na cadeira e encaravam o espelho por um minuto, enquanto o telão as exibia ao vivo para os passantes da praça.

A principal razão pela qual escolhemos esse conceito para analisarmos *Jogo de cena* se deve ao fato de ser um artifício presente em grande parte da obra de Coutinho, e fundamental para o filme que estudamos nesta dissertação. Até o ano em que dirigiu *Jogo de cena*, seus filmes anteriores eram realizados em um espaço no qual, à exceção de *Peões* (2004), as pessoas com as quais ele se encontrava residiam (favelas, um edifício, um vilarejo na Paraíba). Em *Jogo de cena*, o espaço é um dos elementos principais de seu dispositivo, uma vez que contém uma dimensão reflexiva: o filme é todo realizado dentro de um teatro, portanto, a ideia de encenação já está subentendida no filme logo de saída.

Em 1999 (período em que Coutinho passa a adotar um dispositivo em todos os filmes seguintes), ele dirigiu *Santo forte*, em uma favela do Rio de Janeiro. Seu objetivo era conversar com os moradores a respeito de sua religião. Em *Babilônia 2000* (2001) o dispositivo toma uma forma ainda mais ativadora dos acontecimentos do filme: o diretor dividiu sua equipe e cada uma se espalhou em duas favelas do Rio de Janeiro no dia 31 de dezembro de 1999 para registrar o último dia do ano de seus moradores (eles tinham até meia-noite para filmar). Depois de *Babilônia 2000* o diretor continuou a produzir filmes de dispositivo - *Edifício master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005). De acordo com Lins:

Em Eduardo Coutinho (*Santo forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício master*, *O fim e o princípio*), o dispositivo é, antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social. A dimensão espacial desse dispositivo – as filmagens em locações únicas – é a mais importante. Para Coutinho, pouco importa um tema ou uma idéia se não estiverem atravessados por um dispositivo, que não é a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõe determinadas linhas à captação do material.¹²¹

Há uma diferença principal entre o documentário produzido durante o período do cinema verdade de Rouch e nesses filmes mencionados aqui: tanto o regime de imagens quanto nossa relação com elas mudou no mundo atual. De acordo com Migliorin, em *Crônicas de um*

¹²¹ LINS, 2007, p. 47.

Verão (1960), “a imagem rompe com um ideal verista, mas, diferentemente do cinema que aqui trabalhamos, o cinema-verdade ainda trabalhava dentro de uma clara distinção filme/mundo, narrador/narrado”¹²². Para Migliorin, os filmes de dispositivo são um desdobramento dos filmes realizados na década de 1960, que já buscavam produzir, através de suas estratégias narrativas, acontecimentos no mundo. Se àquela época Rouch questionava as possibilidades de narrar o real através de um processo em que intervinha diretamente nas filmagens e também na montagem, hoje em dia acompanhamos diversas ações que radicalizam esse movimento.

Migliorin nos convida a pensarmos as diferenças na relação que estabelecemos com as imagens nos dias atuais. Vivemos cercados pela lógica da produção de imagens, seja pelo fato de termos uma noção mais clara das implicações de sermos filmados, ou pela presença constante de câmeras em todos os lugares. O dispositivo é um conceito diretamente ligado à maneira pela qual percebemos a presença da performance em alguns filmes contemporâneos e, principalmente, em *Jogo de cena*. No filme de Coutinho, consideramos que é justamente o dispositivo o elemento principal que faz disparar a performance das mulheres em cena. Nos estudos acerca da performance, muitos teóricos argumentam sua maior incidência em eventos nos quais o indivíduo “performa” ao vivo, em circunstâncias nas quais se torna, ao mesmo tempo, intransferível e única.

No caso do cinema, ainda que existam articulações construídas pela montagem, aquilo que o sujeito-da-câmera experimenta no momento da tomada é também único. Mesmo que o diretor peça para ser repetido, no movimento da performance, o que veremos não será idêntico. De acordo com Migliorin:

A utilização de dispositivos na construção narrativa implica uma operação temporal. Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Dissolve-se quando o dispositivo é desarmado. Neste sentido, a narração via dispositivo coloca em prática um ao vivo do fato; o que vemos é passado, já aconteceu, mas o que vemos é também um presente não reproduzível, que não se entrega a uma ordem previamente estabelecida, nem se desdobra para depois do que vemos. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado – nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares – nem dá pistas para o futuro¹²³.

¹²² MIGLIORIN, 2005, s/p.

¹²³ MIGLIORIN, 2005, s/p.

Migliorin pensa esses elementos a partir da análise de três pontos principais: câmera, personagem e público. O autor lança a questão: “como fazer para que haja filme se tudo é filmado, se nada escapa às imagens? Como filmar o mundo, se o mundo é o fato de ser filmado?”. Esse é um processo que invariavelmente modifica nossa relação com as imagens: “não há olhar ingênuo, não há realidade que se entregue sem se espetacularizar, não há mundo sem que um olhar esteja colocado sobre ele e o crie simultaneamente”¹²⁴.

Por essas razões percebemos a importância dos filmes de dispositivo para a nossa análise. O conceito de dispositivo dá um novo impulso a uma parcela significativa da produção contemporânea que, ao questionar a imagem e ao convocar o espectador à reflexão, possibilita, nas palavras de Migliorin, uma “invenção de mundos possíveis”:

Acreditamos que a utilização de dispositivos em produções audiovisuais recentes está ligada a um desejo de referencialidade no real contido nestas obras. Se tudo é cena, se tudo está dado para ser filmado, se "o que funda a imagem já é sempre uma imagem" (Serge Daney), a criação de dispositivos se propõe a filmar o que ainda não existe e só existirá quando o dispositivo entrar em ação. O dispositivo é uma ativação do real.¹²⁵

É interessante refletirmos acerca do dispositivo criado por Coutinho em *Jogo de cena* do ponto de vista de uma ativação do real, visto que o analisamos sob a luz de operadores analíticos como encenação e performance. Pensamos a encenação conforme proposta por Fernão Ramos, para além da ideia de um “colocar-se em cena” pelo viés da encenação teatral. Percebemos também que a manifestação da performance em um documentário não é fator limitador na relação que estabelece com a ideia de um real que incide sobre ele, mas um conceito que dá a ver a verdade da inscrição, como aponta Comolli. Pensamos na noção de dispositivo a partir tanto dos apontamentos de Lins e Migliorin, quanto na utilização do conceito defendida por Comolli. De acordo com Lins:

É também de modo específico que os dispositivos documentais funcionam. Não é, em absoluto, algo que se dá em todo filme de forma semelhante, estrutural, no cinema como um todo, mas criado a cada obra, imanente, contingente às circunstâncias de filmagem, e submetido às pressões do real. Trata-se de um uso da noção de dispositivo

¹²⁴ Ibidem, s/p.

¹²⁵ Idem, s/p.

que tem no crítico e cineasta Jean-Louis Comolli seu defensor mais inspirado. Para ele, diante da “crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas”, dos “roteiros que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar”, parte da produção documental tem a possibilidade de se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia nos oferece. Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizar sua vitalidade e condição de invenção¹²⁶.

A partir dos conceitos apresentados até aqui, seguimos ao cinema de Eduardo Coutinho. Primeiramente, fazemos um breve percurso por sua obra a partir de 1999, ano em que passou a criar dispositivos para todos os seus filmes. Esse movimento visa a reflexão de como se dá a incidência de nossos operadores analíticos em diversos de seus filmes, através de diferentes abordagens, porém, já denunciando um processo de exploração da performance que vemos se intensificar em *Jogo de cena*.

¹²⁶ LINS, 2007, p. 47.

3. CAPÍTULO 3: *JOGO DE CENA* – A CENA DA PALAVRA

Você pode descobrir mais a respeito de uma pessoa numa hora de jogo que em um ano de conversação.

(Platão)

3.1 *Jogo de cena*

Jogo de cena (2006) é um marco na carreira de Eduardo Coutinho por diversas razões. A principal delas é o movimento realizado pelo diretor ao retomar alguns procedimentos recorrentes em seus outros filmes e reconfigurá-los a partir de um dispositivo que irá propor um jogo com a cena documentária no palco de um teatro. Nos filmes posteriores a *Santo forte* (1999) a utilização de dispositivos na construção de suas narrativas se tornou uma constante:

Não se trata, porém, de um mesmo dispositivo para todos os trabalhos. Há alterações intimamente ligadas ao que será filmado. E mesmo os procedimentos que se repetem – locação única, trabalhar com vídeo, a equipe na imagem –, repetem-se na diferença e são articulados a novas determinações.¹²⁷

Ao longo de sua carreira o diretor trabalhou em locações únicas como um lixão no Rio de Janeiro, diversas favelas, um prédio de apartamentos conjugados, duas regiões na Paraíba, etc.¹²⁸ A escolha desses locais tornou-se um elemento fundamental para o desenvolvimento dos contatos que Coutinho estabelece com aqueles que filma. Essa questão é potencializada em *Jogo de cena*.

Em encontro promovido com o diretor na Casa do Saber no Rio de Janeiro em 2008, Ilana Feldman conversa sobre o filme:

Você foi depurando, lapidando os seus procedimentos documentais até chegar a *Jogo de cena*, que seria o suprasumo da entrevista. Pela primeira vez você desloca os seus personagens de seus espaços geográficos, sociais, identitários, e as pessoas passam a ser significadas unicamente por aquilo que elas dizem. Pelo modo como elas narram-se a si mesmas. E isso é de uma potência libertadora fantástica, porque não importa o conteúdo do que se diz, mas a capacidade de expressão¹²⁹.

¹²⁷ LINS, 2004, p. 101.

¹²⁸ *Boca de lixo* (1992), *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987), *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001), *Edifício master* (2002), *Cabra marcado para morrer* (1964-84) e *O fim e o princípio* (2006), respectivamente.

¹²⁹ O material audiovisual deste encontro está disponível em um sítio de internet e foi dividido em 15 episódios.

A afirmação de Feldman nos possibilita refletir o papel da fala em *Jogo de cena*. O diretor centraliza todo o filme na fala de mulheres potencializando suas performances a partir do dispositivo, da maneira que conduz as entrevistas e da articulação construída pela montagem. O espaço em *Jogo de cena* é fundamental para o desenvolvimento do filme, como menciona Feldman. Esse movimento de deslocar os sujeitos concentrando-os em um lugar que tradicionalmente pressupõe a encenação, anulando qualquer relação direta com o mundo exterior¹³⁰, é fundamental para que pensemos como a performance se manifesta no filme.

Inicialmente *Jogo de cena* apresenta três dimensões reflexivas. A primeira delas é a proposição de um **jogo** com a **cena** dentro de um teatro. Ali se constrói uma dimensão temporal particular, descolada do tempo objetivo do real, visto que o diretor desloca seus entrevistados desses espaços “geográficos, sociais ou identitários” e constrói uma cena cuja realização está condicionada à preparação de um cenário, iluminação, equipamentos e disposição da equipe e das mulheres com as quais ele iria se encontrar. Além disso, esse espaço não oferecia nenhuma relação direta com o universo exterior a ele, como mencionamos anteriormente. O dispositivo de *Jogo de cena* determina uma condição essencial: “o que quer que venha do real, só pode se manifestar na cena do teatro”¹³¹.

O que estava proposto ali, portanto, era um jogo que, apesar de presumir extremo controle de *mise-en-scène* por parte de Coutinho, expunha-se ao risco através de um dispositivo que não oferecia garantias – nem ao diretor, nem às mulheres, e muito menos ao espectador. Quando questionado por Feldman acerca da escolha do teatro como o espaço para a realização desse filme, Coutinho pontua:

As pessoas vão ver um filme que só tem gente falando. Quer dizer, há um mistério nisso, tem que haver né. *Santo forte* inclusive era feito com analógico, entende? Em condições espantosas e tal. Há um mistério nisso e o mistério que eu via é que essas pessoas nessa relação de filmagem produziam um efeito ficcional extraordinário. Não porque elas mentiam, elas criavam um efeito ficcional. Uma mulher que diz que foi rainha do Egito (*Santo forte*) e faz gestos extraordinários, isso além dela ser uma atriz consumada e de estar dizendo a verdade para ela, ela cria um efeito de ficção poderosíssimo. Exatamente pelo fato dela ser puramente voz e gesto, porque em cinema documentário é o corpo que fala. Se há um efeito ficcional em gente filmada em condições paupérrimas de luz, tudo negativo esteticamente e as pessoas ainda voltam e ficam, é porque há um efeito ficcional. (...) Por que então não acrescentar a elas, pessoas que são pagas para viverem as paixões do outro? Quer dizer, o que é um

¹³⁰ Relação essa evocada apenas nas histórias contadas pelas mulheres.

¹³¹ GUIMARÃES, 2010, p. 10.

ator? A paixão dos outros ali em *Jogo de cena* não é Ofélia nem Hamlet, é a paixão dessas mulheres que foram a esse palco¹³².

Esta passagem nos permite refletir o lugar da performance nesse processo que o diretor denomina “efeito ficcional”. A performance seria, justamente, o elemento responsável por produzir esse efeito. Além disso, a oscilação do próprio dispositivo, que ora exerce controle sobre a cena e ora se abre ao imprevisto, evidencia um movimento no qual todos os participantes estão em constante processo de transformação. O termo “jogo”, portanto, é primordial para nossa compreensão desse processo. Numa primeira instância, a ideia de chamar um documentário de “jogo” já cria uma subversão na expectativa com essas imagens. O título gera ambiguidade, visto que assume a perspectiva de um exercício com a cena que possui inúmeros significados e complexifica a relação do espectador com o filme. O termo “jogo”, de acordo com Chevalier:

Como a vida real, mas num quadro previamente determinado, o jogo associa as noções de totalidade, de regra e de liberdade. As diversas combinações do jogo são outros tantos modelos de vida real, pessoal e social. Tende a substituir uma certa ordem à anarquia das relações, e faz passar do estado de natureza ao estado de cultura, do espontâneo ao deliberado. Mas debaixo do respeito às regras, o jogo deixa transparecer a espontaneidade a mais profunda, as reações as mais pessoais às pressões externas¹³³.

O jogo de Coutinho passa por diversas modificações à medida que uma nova mulher sobe ao palco. Nos momentos em que seu dispositivo produz acontecimentos que o diretor não domina, abre-se um espaço para que o espontâneo transpareça na cena. Para Xavier o movimento de Coutinho em *Jogo de cena* é o de desdobrar sua forma de compor o ritual da entrevista, exibindo sua própria lógica no espaço do teatro:

Montou-se um jogo de espelhos que convidou à decifração de suas regras e do estatuto de suas falas. No caminho, o filme nos fez testemunhar a atitude das atrizes e sua eventual passagem ao confessional pelo abandono do *script* e pela conversa em que tomaram a palavra, assumindo a enunciação, o dizer “eu”, em outra chave. A partir desse jogo de espelhos e de identidades trocadas, Coutinho criou o laboratório em que o efeito-câmera torna mais radical sua sempre ambígua teatralização de gestos e falas,

¹³² Encontro promovido na Casa do Saber do Rio de Janeiro em 2008. O material audiovisual deste encontro está disponível em um sítio de internet e foi dividido em 15 episódios.

¹³³ CHEVALIER, 2009, p. 518.

de modo a tornar tudo mais instável quando se pensa a relação entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado¹³⁴.

Apesar da impressão de nos serem expostos todos os elementos do dispositivo¹³⁵, a *mise-en-scène* de Coutinho e as articulações feitas na montagem inserem, a cada nova sequência, procedimentos em alguma medida complementares aos anteriores, mas também desestabilizadores – da cena, das performances e conseqüentemente das expectativas do espectador. O fato de defendermos que existem diferentes tipos de performances em *Jogo de cena*, não implica em afirmarmos que exista um correspondente analítico na teoria para cada uma delas. Nos baseamos principalmente no argumento de Carlson de que a performance é sempre irreproduzível e única (além de não haver hierarquia entre elas em *Jogo de cena*).

Coutinho frequentemente comenta, em suas entrevistas, que reconhece nas pessoas com as quais conversa, um movimento complexo no qual elas têm de lidar justamente com essa perspectiva que têm de si e do que desejam que o diretor pense delas – sem contar, obviamente, o efeito-câmera e a figura do espectador. Como defende Baltar, “todo um jogo de projeções se articula na interação intersubjetiva (ou face a face, como nomeia Goffman); um jogo que é articulado por uma série de táticas e estratégias para controlar, o máximo possível, a impressão uns dos outros, para assim, reafirmar a auto-imagem”¹³⁶. Em *Jogo de cena* esse movimento é ainda mais complexo que nos filmes anteriores de Coutinho.

O diretor optou por realizar um filme apenas com mulheres, que podem ser divididas em três grupos: mulheres anônimas, atrizes menos conhecidas do público e atrizes mais conhecidas (Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra). As mulheres anônimas tiveram acesso ao filme através de um anúncio de jornal que as convocava para um teste. Após uma primeira seleção, Cristiana Grumbach (assistente de Coutinho) entrevistou vinte e três mulheres, das quais apenas nove foram escolhidas (sendo que uma delas, Maria Nilza, cedeu sua história para uma atriz reencenar, uma vez que ela mesma não apareceria no filme).

Após o processo de pré-entrevista com as mulheres anônimas, Coutinho escolheu quatro atrizes menos conhecidas do público (Mary Scheyla, Jackie Brown, Débora Almeida e Lana Guelero). Três meses depois, filmou os encontros com as atrizes. No caso de Mary Scheyla e

¹³⁴ XAVIER, 2010, p.65-66.

¹³⁵ Através do anúncio de jornal, do que é revelado nas falas das mulheres, da presença da equipe e dos equipamentos de filmagem e da participação das atrizes mais conhecidas.

¹³⁶ BALTAR, 2010, p. 220.

Jackie Brown, ambas, junto de outros três integrantes do grupo de teatro “Nós do Morro”, estavam participando de um teste para um comercial no mesmo prédio onde foi filmado *Jogo de cena* e foram convocados pela produção de Coutinho a participarem do teste com Grumbach. A locação escolhida foi o teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro.

Para compreendermos como se configuram as participações em *Jogo de cena*, montamos um quadro explicativo (Quadro 1). Usamos a terminologia “duplas” para as sequências em que uma atriz reencena o relato de uma mulher anônima. Em nossa análise sentimos a necessidade de unir as duplas, ainda que apareçam em momentos diferentes no filme. Esse é um procedimento que a própria montagem de *Jogo de cena* exige, devido às relações que estabelece entre as performances. Ainda assim, notamos diferenças na composição dessas duplas, conforme mostraremos mais detidamente em nossa análise (conferir Quadro 3). Há três tipos de composição:

- 1) Duplas que são unidas pela montagem (na mesma sequência): Gisele Alves e Andréa Beltrão; Sarita Houli e Marília Pêra; Aleta Gomes e Fernanda Torres;
- 2) Duplas separadas na montagem: Mary Scheyla e Jackie Brown; Claudiléa de Lemos e Lana Guelero;
- 3) Dupla formada por Maria Nilza e pela atriz Débora Almeida. Nilza não aparece no filme, porém, em sua última fala, a atriz dá um indício de que seu relato se trata de uma segunda encenação¹³⁷.

¹³⁷ Definimos como primeira encenação o processo de encenação-atitude das mulheres anônimas. No caso de seus relatos serem reencenados por uma atriz, adotamos o termo 2ª encenação para o processo de encenação-construída da atriz. A exceção se dá no caso da dupla Mary Scheyla e Jackie Brown, dada a imbricação que há em seus processos de encenação, como explicaremos mais adiante.

Quadro 1 ¹³⁸ Subdivisão das participações em <i>Jogo de cena</i>				
GRUPOS	SUBTIPOS	NOMES	DUPLAS	INDIVIDUAIS
1	Mulheres anônimas	Gisele Alves Sarita Houli Maria de Fátima Aleta Gomes Claudiléa de Lemos Marina D'elia ¹³⁹	Gisele → Andréa Sarita → Marília Aleta → Fernanda Claudiléa → Lana Nilza → Débora Scheyla → Jackie	Maria de Fátima Marina D'elia
2	Atrizes mais conhecidas	Andréa Beltrão Fernanda Torres Marília Pêra		Fernanda Torres Andréa Beltrão
3	Atrizes menos conhecidas	Lana Guelero Débora Almeida Mary Scheyla ¹⁴⁰ Jackie Brown ¹⁴¹		

Fonte: Elaborado pela autora a partir do filme *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho.

No palco foram colocadas duas cadeiras, uma de frente para a outra. As mulheres sentaram de costas para a platéia (vazia) e Coutinho sentou-se defronte a elas. A condição estabelecida pelo diretor foi a de que todas as mulheres fossem filmadas sob a mesma fotografia. Durante todas as conversas de Coutinho com essas mulheres, Grumbach se comunicava com o diretor através de um ponto instalado em seu ouvido, pelo qual ela o auxiliava acerca das perguntas que deveria fazer tanto para as anônimas quanto para as atrizes.

O curioso do dispositivo de *Jogo de cena* é que, ao mesmo tempo em que explicita parte dessas regras de maneira jamais feita pelo diretor, também as oculta, uma vez que não fornece respostas às diversas questões que coloca. Na primeira cena vemos um recorte do anúncio de jornal convidando mulheres acima de dezoito anos, residentes no Rio de Janeiro e com histórias para contar, a participarem de um teste para um filme documentário. Através desse procedimento é informado pela primeira vez na obra de Coutinho, que houve um processo de

¹³⁸ Optamos por manter esse quadro no corpo do texto, mesmo considerando-o extenso, pois assim o leitor se beneficia de uma melhor compreensão da análise aqui empreendida.

¹³⁹ Apesar de Marina falar brevemente de sua profissão de atriz a Coutinho, a inserimos no item “mulheres anônimas” visto que não há uma dupla de encenação para a sua história e pelo fato dela contar uma história pessoal (segundo informações do próprio diretor na faixa comentada do DVD de *Jogo de cena*).

¹⁴⁰ Inserimos a atriz no item “atriz menos conhecida”, pois à época de lançamento de *Jogo de cena* Mary Scheyla tinha realizado poucos trabalhos para o cinema e a TV.

¹⁴¹ Inserimos a atriz no item “atriz menos conhecida”, pois à época de lançamento de *Jogo de cena* Jackie Brown tinha realizado poucos trabalhos para o cinema e a TV.

seleção dos entrevistados e que, dessa vez, eles seriam avaliados. Além disso, a existência de um “teste” de seleção é também revelada ao espectador, procedimento pouco comum no cinema documentário.

Em diversos de seus filmes, assistentes do diretor realizaram pesquisas prévias e algumas delas foram filmadas. Porém, isso nunca fora exibido ao espectador de maneira tão explícita. O anúncio de jornal também evidencia que esse seria um filme realizado apenas com mulheres – uma novidade na carreira de Coutinho, uma vez que seus filmes eram pautados por lugares e/ou situações nas quais o diretor entrevistava pessoas de ambos os sexos e variadas faixas etárias. Em *Jogo de cena* sua assistente realizou entrevistas filmadas em estúdio com vinte e três mulheres, das oitenta e três que responderam ao anúncio. No entanto, essa informação não consta no filme. Algumas das mulheres se referem à entrevista prévia durante a conversa com Coutinho, mas nenhuma delas menciona claramente o fato de ter sido filmada no encontro com Grumbach¹⁴².

Foi necessário desenvolvermos alguns procedimentos na análise tanto para auxiliar nossa compreensão do papel da performance em *Jogo de cena*, quanto para possibilitarmos ao leitor a percepção do complexo jogo proposto por Coutinho em seu filme. Para tal, dividimos a análise da seguinte maneira:

- 1) Nosso primeiro procedimento foi o de analisar as performances das mulheres anônimas cujos relatos são reencenados por atrizes. Iniciamos a análise pela dupla Mary Scheyla e Jackie Brown. Uma vez que a performance de Scheyla é a primeira do filme na ordem da montagem e contém diversos elementos que serão retomados ao longo de *Jogo de cena*, optamos por analisá-la em primeiro lugar. Em seguida, analisamos as outras duplas na ordem em que aparecem no filme: tanto as sequências em que a primeira e a segunda encenação estão unidas na montagem final, quanto aquelas em que estão separadas;

¹⁴² Há dois indícios mais claros de que houve um material filmado na fala de Fernanda Torres e na de Aleta Gomes. Quando Fernanda analisa sua performance, ela diz para Coutinho que deu preferência ao material bruto de sua entrevista com Aleta – o que certamente sugere a existência de imagens desse encontro, porém, pela maneira com a qual se refere a esse material, a informação pode ser percebida mais claramente apenas por um espectador familiarizado com a linguagem técnica do cinema. No caso de Aleta, a jovem pergunta a Coutinho se ele achou que na conversa com “ela” (a jovem não diz o nome de Grumbach) havia continuidade narrativa, o que reforça a ideia de um encontro filmado ou, no mínimo, com registro de áudio.

- 2) Após esse primeiro procedimento analisamos as performances individuais, de acordo com a ordem que aparecem no filme (conforme Quadro 2).

Para facilitar a compreensão do leitor de nossos procedimentos e referências feitas ao longo da análise, montamos um segundo quadro comparativo:

Quadro 2 ¹⁴³ Procedimentos da montagem, modalidades de encenação e temas abordados em <i>Jogo de cena</i>			
ORDEM DE APARIÇÃO	MODALIDADE DE ENCENAÇÃO	ENTRADA EM CENA	TEMAS
1. Mary Scheyla	Construída/Atitude	<i>Contra-plongée</i> de Mary Scheyla subindo a escada	O que é ser atriz?
2. Gisele Alves (1ª encenação)	Atitude	Cadeira vazia, Gisele entra em quadro	- Abandono do marido - Maternidade - Morte - Religião - Sonho
3. Andréa Beltrão (2ª encenação)	Construída	Através de corte seco de Gisele para Andréa sentada na cadeira. A atriz repete a fala anterior de Gisele: “eu saí um pouco do foco do casamento”	Reencenação e análise da performance: dificuldade de lidar com a serenidade de Gisele ao lidar com a morte do filho; ateísmo, religião
4. Débora Almeida (2ª encenação)	Construída	Câmera a acompanha da metade do palco até a cadeira	- Gravidez precoce - Maternidade
5. Fernanda Torres	Atitude.	Através de corte seco de Débora para Fernanda sentada na cadeira	- Aborto e maternidade - Candomblé
6. Sarita Houli (1ª encenação)	Atitude	<i>Contra-plongée</i> de Sarita subindo a escada	- Maternidade - Divórcio - Relação com o pai - Relação com a filha

¹⁴³ Optamos por manter esse quadro no corpo do texto, mesmo considerando-o extenso, pois assim o leitor se beneficia de uma melhor compreensão da análise aqui empreendida.

7. Marília Pêra (2ª encenação)	Construída	Corte seco de Sarita falando que o pai é médico para Marília dizendo “eu tenho pavio curto, mas eu sou legal”	Reencenação e análise da performance: memória afetiva, questão do choro na tela
8. Lana Guelero (2ª encenação)	Construída.	Corte seco de Marília para Lana respondendo uma pergunta de Coutinho	- Abandono do marido - Maternidade e morte do filho - Relação com a filha - Crença em Deus
9. Jackie Brown	Construída/Atitude	Corte seco da fala de Lana acerca da injustiça divina devido à morte de seu filho, para Jackie com a mão no rosto dizendo: “a gente passou muita dificuldade”	- Infância difícil - Grupo de <i>rap</i> - “Nós do Morro” - Homossexualidade
10. Maria de Fátima	Atitude	Cadeira vazia, Maria de Fátima entra em quadro	- Abandono do marido - Maternidade - Relação com o pai e perdão - Dificuldade de relacionar-se com homens
11. Aleta Gomes (1ª encenação)	Atitude	<i>Contra-plongée</i> de Aleta subindo a escada	- Maternidade - Gravidez precoce - Divórcio - Perda da adolescência
12. Fernanda Torres (2ª encenação)	Construída	Corte seco da cadeira vazia e Fernanda entra em quadro fazendo o mesmo gesto feito por Aleta na cena anterior	Reencenação e análise da performance: crise devido à dificuldade de separar Aleta do que ela diz
13. Marina D'élia	Atitude	Corte seco de Fernanda falando “essa pessoa existe”, para um <i>close</i> de Marina olhando em silêncio para Coutinho	- Relação com o pai - Culpa - Sonho - Perdão
14. Andréa Beltrão (2)	Atitude	Corte seco de Marina falando que pede desculpas ao pai nos sonhos para	- Empregada da família - Saudade, memória

		Andréa se assentando na cadeira	- Cheiro do perfume da empregada
15. Claudiléa de Lemos (1ª encenação)	Atitude	Contra-plongée de Claudiléa subindo a escada	- Abandono do marido - Maternidade e morte do filho - Relação com a filha - Crença em Deus
16. Sarita Houli (2)	Atitude	Cadeira vazia, Sarita entra em quadro	- Canção de Ninar - Reconciliação com a filha

Fonte: Elaborado pela autora a partir do filme *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho.

Dividimos as informações do Quadro 2 da seguinte forma:

- **Ordem de aparição:** numeramos cada performance na ordem que foram dispostas pela montagem.
- **Modalidade de encenação:** nesse item, o leitor poderá ter acesso às modalidades de encenação presentes em *Jogo de cena* conforme as definições de Fernão Ramos no segundo Capítulo desta dissertação.
- **Entrada em cena:** em nossa análise abordamos o método escolhido durante o processo de montagem para a apresentação das mulheres. Na faixa comentada do DVD de *Jogo de cena*, Coutinho revela ter filmado a entrada de todas as mulheres da mesma maneira: o operador de câmera as seguia da porta do teatro até o momento em que elas sentavam na cadeira. Porém, como veremos na análise, o diretor, na montagem, optou por apresentá-las de diversas formas.
- **Temas:** optamos por manter esse ítem sem nenhuma cor para que o leitor possa perceber não somente a variedade dos temas como sua reincidência. A maternidade é o assunto mais recorrente em *Jogo de cena*. Em seguida, vêm os temas divórcio e abandono do marido, morte e religião. O que está envolvido no trabalho do ator é também uma questão central para o filme.

Ao todo oito atrizes participam de *Jogo de cena*: Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Marília Pêra, Débora Almeida, Mary Scheyla, Jackie Brown, Lana Guelero e Marina D'elia. Conforme mostramos no Quadro 1 e no Quadro 2, as três primeiras são as atrizes mais conhecidas do público. Débora Almeida, Mary Scheyla, Jackie Brown e Lana Guelero são as menos conhecidas, e optamos por não inserir Marina D'elia no ítem “atriz menos conhecida”, conforme explicamos anteriormente. Apesar da participação de oito atrizes, há diferenças significativas em cada uma delas, tanto em termos de condução da encenação, quanto de suas performances.

A primeira delas é o fato (já citado) das performances serem irreproduzíveis e únicas (o que inclui as mulheres anônimas). O trabalho de encenação também é diferente, tanto em relação à modalidade – que pode ser construída, atitude ou um híbrido de ambas – quanto ao seu desenvolvimento. Fernanda Torres e Andréa Beltrão, por exemplo, passam por uma pequena crise em suas performances, que se manifesta de forma diversa. Marília Pêra e Lana Guelero reencenaram os relatos de Sarita Houli e Claudiléa de Lemos (respectivamente) distanciando-se em termos dramáticos de seu modo de enunciação, como abordamos na análise. Já a atriz Débora Almeida reencenou o relato de Maria Nilza mantendo extrema fidelidade com o modo de enunciação de Nilza (que pode ser visto no material extra do DVD de *Jogo de cena*). Entre Mary Scheyla e Jackie Brown há um entrecruzamento das informações oferecidas por elas, o que dificulta uma definição precisa da modalidade de encenação de ambas. Por último, há a performance de Marina D'elia que, como afirmamos, não passa pelo terreno de uma segunda encenação.

Porém, das oito atrizes apenas três delas foram escolhidas para analisar sua performance para Coutinho: Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra. Primeiramente, é bastante significativo o fato de o diretor ter optado por manter oculto à qual modalidade de encenação pertencem os relatos das mulheres anônimas e das atrizes pouco conhecidas. Como afirma César Guimarães, “não é simplesmente a verdade do que é representado ou o conteúdo da representação que estão em **jogo**, e sim, a verdade de sua inscrição na **performance** daqueles que nos expõem sua experiência”¹⁴⁴.

Percebemos na análise da performance realizada por Andréa, Fernanda e Marília, um esforço de Coutinho em destacar o trabalho que há em suas performances mostrando que o

¹⁴⁴ GUIMARÃES, 2010, p. 11.

mesmo pode seguir por diferentes vias. Através das articulações feitas na montagem entre essas performances e sua posterior análise, destacamos três movimentos principais:

- 1º) Reflexivo: exibir o trabalho de encenação-construída das atrizes;
- 2º) Confrontar o trabalho das atrizes com os elementos que vêm do real e seu duplo encenado;
- 3º) Ao serem confrontadas, algo de sua própria experiência emerge durante esse processo de reencenação de relatos pessoais e um tipo de comunicação se estabelece entre elas.

Esses movimentos podem ser percebidos mais claramente ao longo de nossa análise. Outro elemento fundamental de *Jogo de cena* é a montagem. Como analisaremos a seguir, os procedimentos de montagem reordenam as performances, articulando-as de maneira a proporcionar tanto uma impressão linear das entrevistas, como também potencializar os momentos em que as atrizes mais conhecidas (Andréa e Fernanda, principalmente) passam por uma pequena crise em suas performances.

3.2 A montagem de *Jogo de cena*

E uma vez lançada, a palavra voa irrevogável.

(Horácio)

Nesta seção não pretendemos esgotar as possibilidades de reflexão da montagem de *Jogo de cena*. No entanto, a montagem é um elemento decisivo para pensarmos a performance no filme, pois ela é responsável por estabelecer relações/combinções complexas entre as diferentes performances. Através de suas articulações, a montagem exerce um movimento duplo no qual, ao mesmo tempo em que oferece possibilidades de relação do espectador com o filme através da exposição de alguns de seus artifícios, cria um lugar de instabilidade que o desloca de sua posição confortável à medida que apresenta novos componentes reflexivos.

Desde *Santo forte* (1999), Jordana Berg tem montado os filmes de Eduardo Coutinho. Durante essa parceria a profissional pôde acompanhar o processo criativo do diretor, considerado como a fase mais produtiva de sua carreira. De acordo com Lins e Mesquita:

Santo forte inaugura um minimalismo estético que será a marca do diretor nos filmes posteriores: sincronismo entre imagem e som, ausência de narração *over*, de trilha sonora, de imagens de cobertura. Trata-se de uma operação de subtração de tudo o que não lhe parece essencial, de um exercício de eliminação que exige muito esforço e uma postura extremamente ativa, que pensa, repensa e discute o que está sendo produzido, distante de qualquer passividade ou submissão diante do real. Coutinho radicaliza em *Santo forte* a aposta de filmar a palavra do outro e concentra-se no encontro, na fala e na transformação de seus personagens diante da câmera. O momento da filmagem tem para o diretor uma dimensão quase mística. Ali no encontro com o outro, é tudo ou nada.¹⁴⁵

Jogo de cena reúne elementos presentes em suas obras nesses últimos dez anos¹⁴⁶, e sua representatividade se deve ao fato de Coutinho combinar procedimentos conhecidos de seus outros filmes a um dispositivo que comporta, em si, regras e limites, mas que também se abre ao risco produzindo acontecimentos para além da capacidade de controle do diretor e das mulheres em cena.

A narrativa em *Jogo de cena* assume outros caminhos para além da lógica do cinema ficcional. Não há no filme, em uma primeira instância, uma narrativa linear cuja função seja a de conectar todas as mulheres de maneira a produzir um discurso único. As histórias, apesar de similares em muitos aspectos, são contadas por pessoas que, em tese, não se conhecem. Em *Jogo de cena* não há uma história que unifique o filme, como ocorre na ficção. O trabalho da montagem ao unir os relatos produz efeitos de espelhamento, duplicação, comparação, passagem, imbricamento. O dispositivo criado por Coutinho impulsiona as performances das mulheres em cena e a montagem articula as relações entre elas produzindo esses efeitos que, por consequência, exigirão um grande esforço do espectador.

Além da decupagem tradicional realizada na montagem, há em *Jogo de cena* um procedimento de montagem dentro do mesmo plano. Isso ocorre através de movimentos de *zoom in* e *zoom out* que mudam o enquadramento sem a necessidade do corte. Os procedimentos de articulação da narrativa em *Jogo de cena* são aparentemente simples, mas, na realidade, apesar de a montagem não se valer de diferentes modalidades de cortes, *fades* ou planos de

¹⁴⁵ LINS, MESQUITA, 2008, p. 18.

¹⁴⁶ É importante enfatizar que *Cabra Marcado para Morrer* (1984) já continha alguns desses elementos mencionados acima, e, além de ser um dos filmes mais notáveis do diretor, possui características marcantes de seu processo criativo. O filme é considerado um “divisor de águas” para Jean-Claude Bernardet, e uma espécie de “filme-síntese que recapitula as imbricações do cinema brasileiro com a política nas décadas de 1960 e 1970”, de acordo com Ismail Xavier (LINS, 2004, p. 31). Porém, *Santo Forte* marca não somente o retorno de Coutinho às salas de cinema após quinze anos (até esse momento apenas *Cabra Marcado para Morrer* havia sido exibido), como a inserção de elementos essenciais para pensarmos como se dá o processo de performance em sua obra.

pontos de vista, ela é extremamente sofisticada. Toda a força de sua articulação se dá na maneira de concatenar o discurso e a performance que emerge dele. O único tipo de corte utilizado na montagem é o **corte seco**. Os autores Aumont e Marie definem o corte seco da seguinte maneira:

Chama-se de corte seco a passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* seja marcado por um efeito de ritmo ou por uma trucagem. (...) O corte seco intervém na “montagem seca”, que compreende duas variantes principais, a “montagem seca comum”, que pode ser marcada pelo ritmo, e a “montagem seca com efeito”, quando a passagem de um segmento a outro se efetua por ruptura brutal.¹⁴⁷

O corte seco assume uma função por vezes simbólica e por outras de continuidade narrativa e diferenciação entre as performances. Há momentos em que Coutinho se apropria de algum dado do discurso das mulheres e usa o mesmo como elemento de construção narrativa. O uso de um corte seco brusco no final de uma frase para um *close* no rosto de outra mulher, por exemplo, serve tanto para potencializar a fala anterior, como para criar um *raccord* de sentido do filme e não apenas seguir o fluxo do discurso a partir do contexto fornecido por ele. Veremos alguns exemplos em nossa análise.

A montagem de *Jogo de cena* potencializa o uso do corte seco de diversas maneiras. A principal delas é criar uma alternância entre os discursos das anônimas e das atrizes que reencenam seus relatos. Porém, uma vez que o processo de segunda encenação é extremamente complexo, em cada caso essa alternância é feita de uma maneira. Para facilitar a compreensão de alguns artifícios da montagem de *Jogo de cena*, montamos um terceiro quadro comparativo:

¹⁴⁷ AUMONT, MARIE, 2003, p.66.

Quadro 3 ¹⁴⁸		
Procedimentos de <i>mise-en-scène</i> e alternância entre as duplas		
CENA	TIPOS DE ENQUADRAMENTO	PROCEDIMENTOS DE ALTERNÂNCIA ENTRE AS DUPLAS ¹⁴⁹
Mary Scheyla	Plano médio	Separada de Jackie Brown pela ordem da montagem
Gisele	Plano americano, primeiro plano e plano médio	Repetição e continuidade: Andréa inicia sua fala repetindo a última frase dita por Gisele
Andréa	Plano médio, primeiro plano e <i>close</i>	
Débora	<i>Close</i> , plano americano, plano médio e primeiro plano	Não há, visto que Maria Nilza não aparece no filme
Fernanda	<i>Close</i> , primeiro plano e plano médio	Não há dupla
Sarita	Plano americano, plano médio, primeiro plano e <i>close</i>	Subversão do relato e reconfiguração: Marília não segue a ordem de informações fornecidas por Sarita e, por vezes, antecipa informações que Sarita dará mais adiante em sua performance
Marília	Plano americano, plano médio, primeiro plano e <i>close</i>	
Lana Guelero	Plano americano e plano médio	

¹⁴⁸ Optamos por manter esse quadro no corpo do texto, mesmo considerando-o extenso, pois assim o leitor se beneficia de uma melhor compreensão da análise aqui empreendida.

¹⁴⁹ Analisamos os procedimentos de alternância entre Gisele e Andréa, Sarita e Marília, Aleta e Fernanda. Todos os procedimentos de alternância entre elas foram construídos na montagem.

		Separada de Claudiléa de Lemos pela ordem da montagem
Jackie Brown	Plano americano e plano médio	Separada de Mary Scheyla pela ordem da montagem
Maria de Fátima	Plano americano, plano médio, primeiro plano e <i>close</i>	Não há dupla
Aleta Gomes	Plano americano, plano médio, primeiro plano e <i>close</i>	Repetição e fragmento: inicialmente Fernanda repete a encenação de Aleta, porém, Coutinho a desestabiliza com uma pergunta gerando uma descontinuidade na alternância entre as duas mulheres. Ora Fernanda tenta retomar a fala de Aleta do ponto em que ela parou, ora ela deixa transparecer a crise em sua performance
Fernanda Torres	Plano americano, plano médio, primeiro plano e <i>close</i>	
Marina D'elia	Primeiro plano e <i>close</i>	Não há dupla
Andréa Beltrão	Primeiro plano, plano médio e <i>close</i>	Não há dupla
Claudiléa de Lemos	Primeiro plano, plano médio e <i>close</i>	Separada de Lana Guelero pela ordem da montagem
Sarita Houli (2ª aparição)	Plano americano e plano médio	Marília não aparece em cena. Quando Sarita canta “Se esta rua fosse minha”, a voz de Marília cantando é inserida na cena

Fonte: Elaborado pela autora a partir do filme *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho.

Assim como no Quadro 2, optamos por relacionar as mulheres pela ordem em que aparecem no filme. Adicionamos os tipos de enquadramento utilizados em cada cena tanto para pontuar a incidência de alguns tipos, as diferenças e similaridades de enquadramento entre as performances, quanto para facilitar ao leitor as menções que fazemos na análise. Como demonstramos nos ítems em cor azul do Quadro 3, há três movimentos distintos de alternância entre os relatos das atrizes mais conhecidas e o das mulheres anônimas que são reencenados:

- 1) **Repetição e continuidade:** na sequência entre Gisele Alves e Andréa Beltrão, o corte seco proporciona uma ideia de continuidade do discurso. Na maioria das vezes,

ele pontua a entrada da atriz em cena no instante mesmo em que ela repete a última frase de Gisele, ou continua seu relato de onde a jovem parou. Há também momentos em que Gisele continua o relato de Andréa;

- 2) **Subversão e reconfiguração:** no caso de Sarita Houli e Marília Pêra, a atriz subverte a ordem do relato de Sarita, em um movimento que impõe à montagem uma nova configuração. Há uma diferença central entre as duas performances: enquanto Sarita relata sua experiência de maneira passional, Marília a reencena em um tom mais sóbrio. O corte seco feito na montagem, portanto, aliado ao enquadramento escolhido para cada cena (definido durante o plano ou alternado através do próprio corte), intensifica as diferenças de suas performances. Por exemplo, na primeira aparição de Marília em cena, a montagem alterna de um plano em que há um movimento de *zoom in* no rosto de Sarita até enquadrá-la em primeiro plano para um corte abrupto da atriz, séria e em silêncio, enquadrada em plano americano;

- 3) **Repetição e fragmento:** no caso de Aleta Gomes e Fernanda Torres, o corte seco é utilizado de diferentes maneiras. Por exemplo, durante a crise inicial da atriz, ocorre com mais frequência, como forma de pontuar a dificuldade de fluidez de sua performance. Assim que Fernanda se acalma e consegue reencenar o relato de Aleta com maior tranquilidade, as cenas de ambas ganham duração maior e conseqüentemente há uma diminuição da intensidade na alternância entre elas.

O corte seco também é utilizado como forma de alternância entre todas as mulheres do filme. Por vezes, a montagem recorre ao corte seco de maneira mais abrupta, como é o caso da última fala da performance de Fernanda Torres (“essa pessoa existe”), para Marina D’élia enquadrada em primeiro plano. Por outras, não se estabelece de imediato uma conexão entre a performance anterior e a seguinte, como por exemplo, nas sequências em que um relato chega ao fim e o corte seco revela a cadeira vazia ou a subida da próxima mulher ao palco.

Assim como a montagem repete alguns de seus artifícios, ela também adiciona novos componentes reflexivos ao filme. É interessante notar que em seus procedimentos de alternância, a montagem cria duplas de encenação e as divide de diversas formas: no caso das

atrizes mais conhecidas, essas duplas estão estabelecidas de maneira mais clara, mas no caso das atrizes menos conhecidas a montagem trabalha de modo mais complexo como, por exemplo, nas performances de Mary Scheyla e Jackie Brown ou de Lana Guelero e Claudiléa de Lemos. Esse movimento de separação entre elas perturba e cria dúvidas na mente do espectador, visto que não lhe é concedida nenhuma garantia de se tratarem de relatos daqueles que viveram a experiência ou de haver uma segunda encenação no decorrer do filme.

A montagem age de diversas formas em *Jogo de cena*, recuando em alguns momentos (nas cenas em que a duração das performances é maior) e agindo de maneira mais presente em outros, como nas cenas em que, através da alternância via corte seco, a fala de uma mulher é repetida imediatamente por outra, complementada, ou também, quando é inserida uma informação ainda não fornecida pela anônima. A montagem no filme também pontua as retomadas dos discursos. Há as situações descritas acima e também o corte que conecta as mulheres através do gesto como, por exemplo, na sequência de Sarita Houli e Marília Pêra, no momento em que a anônima vira os olhos para baixo e um corte retorna à performance de Marília no instante em que a atriz mexe os olhos para cima.

O primeiro plano de cada sequência é fundamental para os processos de intensificação da narrativa promovida pela montagem. Existem quatro maneiras de apresentação das mulheres, como demonstramos no Quadro 2:

- **Planos que se iniciam com a subida à escada:** esse planos promovem uma expectativa em relação à performance que se seguirá, e o comportamento de cada uma dessas mulheres durante a subida também é diferente;
- **Corte seco abrupto:** outro procedimento utilizado na montagem é o corte seco abrupto. Ao final de um relato o corte alterna entre a mulher que fala e a próxima, já sentada na cadeira;
- **Cadeira vazia:** a terceira situação ocorre quando, ao final de um relato, o corte revela a cadeira vazia e as mulheres entram em cena para se assentarem nela;
- A quarta situação ocorre apenas uma vez: a atriz Débora Almeida aparece já na metade do palco. A câmera a acompanha até o momento em que ela se assenta na cadeira defronte a Coutinho.

Estes são exemplos da diversidade de articulações promovidas pela montagem. Não existe um procedimento único de aparição das mulheres, assim como o primeiro plano que as apresenta não contém nenhuma evidência que permita ao espectador diferenciá-las, o que reforça nosso argumento da inexistência de hierarquia entre suas performances. No plano de subida das escadas há uma sensação maior de surpresa por parte das mulheres, que reagem ao encontro com Coutinho e a equipe de diferentes maneiras. Mary Scheyla, por exemplo, chega ao palco olhando para os lados, como se não soubesse para onde deve se dirigir. Aleta Gomes pergunta ao operador de câmera se ela está subindo muito rápido e demonstra surpresa diante da quantidade de pessoas em cima do palco. Já Sarita Houli comenta a ausência de luz nas escadas e também se dirige à cadeira sem muita confiança, enquanto que Claudiléa de Lemos sobe em silêncio e encara a câmera, como se conferisse se ela ainda a acompanha.

As cenas que se iniciam com as mulheres sentadas na cadeira também possuem diferentes funções. No caso da alternância entre as encenações das anônimas para as atrizes célebres, elas servem para apresentá-las (causando surpresa, principalmente no caso da primeira aparição de Andréa Beltrão em cena); para insinuar uma conversa que já havia se iniciado (como é o caso de Jackie Brown e Fernanda Torres); ou também para conectar a fala anterior à performance seguinte (como é o caso do primeiro plano de Marina D'elia e da última fala de Marília Pêra). Nos planos que se iniciam com a cadeira vazia, a montagem assume uma dimensão simbólica, que pressupõe a entrada em cena nos moldes clássicos do teatro ou até uma ideia de preparação para um depoimento de caráter confessional, como, por exemplo, quando um paciente se dirige à cadeira na qual será ouvido pelo seu terapeuta.

Outra questão fundamental para pensarmos nas imbricações da montagem de *Jogo de cena* é pontuada por Fernanda Torres, ao final de sua segunda performance¹⁵⁰. A atriz revela uma informação que não é mencionada por nenhuma das mulheres. Coutinho pergunta à Fernanda se havia pensado em incluir em sua encenação alguma coisa do **material bruto**. Ela responde que optou por não ver o material editado, pois preferiu fazer do bruto de Aleta Gomes a sua memória. Este é mais um exemplo da sofisticação da montagem de *Jogo de cena*, pois as informações que permeiam cada performance aparecem incompletas, e podem, certamente, passar despercebidas ao espectador. Essa informação fornecida por Fernanda nos indica que o

¹⁵⁰ Pela ordem da montagem ela já havia aparecido uma vez no filme, contando de sua experiência no terreiro de candomblé da tia.

material que reunia o relato das anônimas havia sido filmado e editado, o que confere outra dimensão à montagem: o poder de articular tempos diferentes. Apesar de mantidas as mesmas condições de filmagem, locação e fotografia, lembramos que entre o relato de Aleta e Fernanda há uma distância de três meses de diferença, e seus discursos são unidos através da montagem como se pertencessem a uma mesma sequência.

Analisar a montagem de *Jogo de cena* é um processo complexo e certamente merece mais atenção. Em nossa análise buscamos mostrar como a sofisticação de seus procedimentos contribui para o estudo da performance no filme.

3.3. ANÁLISE

3.3.1 Mary Scheyla e Jackie Brown

Representar não é a realidade – é mais cruel do que a realidade. É um ato de crueldade que o ator inflige a si mesmo. Essa crueldade tem a ver com a lucidez e isso é algo de muito temível.

(Jeanne Moreau)

A primeira imagem do filme é a do recorte de jornal convocando mulheres a participarem de um documentário. O anúncio foi publicado em uma revista e em um jornal cariocas com os seguintes dizeres:



Figura 1: Anúncio de jornal
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Na maioria de seus filmes Eduardo Coutinho expõe o seu método através do recurso da voz *off* ou de uma cena em que o diretor aparece conversando com as pessoas que iria entrevistar. Geralmente, Coutinho informa se tratar de um documentário, a razão que o levou a escolher o local, o tema que norteia o filme e, em algumas situações, também contextualiza o espectador do período que a obra retrata. Em *Jogo de cena* essa estratégia sofre uma primeira alteração, pois o diretor não explica verbalmente o dispositivo e nos informa apenas alguns de seus elementos através do anúncio de jornal. De alguma maneira o anúncio cumpre uma função

similar à da voz *off*, porém, não esclarece nenhuma questão acerca da existência dos diversos componentes reflexivos que serão apresentados ao longo do filme.

Há diversos tipos de articulação dos enquadramentos em *Jogo de cena*¹⁵¹: alternâncias de plano médio para primeiro plano ou *close*. Há o plano americano, revelando a maior parte do corpo das mulheres quando estão sentadas na cadeira, e também planos mais distanciados que revelam a platéia vazia. A Figura 2 contém exemplos de dois tipos de enquadramento utilizados em *Jogo de cena*: *close* (Aleta Gomes, Andréa Beltrão, Sarita Houli e Claudilêa de Lemos); e plano médio (Jackie Brown e Marília Pêra). A Figura 3 (Sarita Houli) é um exemplo da utilização do plano americano. Em todas as performances, as mulheres sentaram-se de frente para o diretor, enquadradas do lado direito da tela, de maneira a revelar as cadeiras vazias da platéia.



Figura 2: Tipos de enquadramento
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

¹⁵¹ Conferir Quadro 3.



Figura 3: Sarita Houli em plano americano
 Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Na faixa comentada do DVD de *Jogo de cena*, o crítico Carlos Alberto Mattos diz que a platéia vazia alude ao “espírito da representação, à situação teatro”, e não ao teatro propriamente (o que viria a ser explorado mais intensamente em *Moscou* (2009). A respeito dessa estratégia, o crítico Luiz Carlos Oliveira Junior interpreta que “não é à toa que ele constrói o enquadramento lá com as cadeiras vazias. O lugar do espectador está espelhado lá no filme¹⁵²”. Além disso, diferentemente do que Coutinho fez em alguns de seus filmes, em *Jogo de cena*, o nome das mulheres não surge na tela quando elas aparecem em cena, mas é mencionado pelo diretor em algumas situações, como, por exemplo, quando as cumprimenta.

Há circunstâncias em que o nome não é mencionado e esse fato se revela como um artifício utilizado para incitar a lógica de jogo que domina o filme. Outro ponto relevante da apresentação das personagens se deve ao fato de que, na situação em que um relato é submetido a uma segunda encenação, a ausência de referência do nome de uma das mulheres (como é o caso da sequência que analisaremos aqui) ou de ambas (como nas sequências de Lana Guelero e Claudiléa de Lemos), provoca uma diluição entre as fronteiras que as separam, dificultando ao espectador saber a quem pertence a história contada.

¹⁵² BARCELLOS *et al.*, 2007, s/p.

3.3.2 Mary Scheyla

Na primeira sequência, Carlos Alberto Mattos¹⁵³ comenta que a performance de Mary Scheyla sintetiza “tudo o que vai ser discutido no filme em termos de linguagem, de tema, de tudo”. De fato, o relato de Scheyla apresenta diversos temas e estratégias que serão repetidas ou reconfiguradas ao longo do filme. O plano se inicia com a câmera em *contra-plongée* revelando o corpo da atriz enquanto sobe as escadas. Ela é negra, usa calça jeans, blusa amarela e tem os cabelos curtos.

Esse procedimento de filmagem da entrada de alguém em cena é típico da apresentação de um artista, seja ele do meio musical ou audiovisual. O ponto de vista de um artista subindo ao palco é frequente em DVDs de apresentações musicais. Isso também pode ser visto em documentários sobre artistas do meio musical como, por exemplo, em *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles ou *Fabricando Tom Zé* (2006), de Décio Matos Jr.

Ao chegar ao palco Scheyla olha para os lados, observa a equipe, pergunta o caminho e se aproxima de Coutinho sorrindo. Ela o cumprimenta, ele responde e a solicita que se assente. Essa é a única cena que revela mais claramente como se dá a disposição das cadeiras do diretor e das mulheres no palco, além de mostrar o *videoassist*, equipamento que permite que o diretor confira o enquadramento e reveja as cenas filmadas (conforme Figura 4).



Figura 4: Eduardo Coutinho e Mary Scheyla
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

¹⁵³ Na faixa comentada do DVD de *Jogo de cena*.

Coutinho não cumprimenta Sheyla pelo nome, porém, na sequência de Jackie Brown, esta se apresenta como Jackie e somente através da letra do *rap* que canta para o diretor são colocadas duas questões que nos remetem ao relato de Scheyla (o fato de na infância ela querer ser paqueta do *show* da Xuxa na TV Globo e ser atriz do grupo *Nós do Morro*, na favela do Vidigal, no Rio de Janeiro). Uma vez que Jackie Brown aparece na metade do filme, podemos aferir que somente um espectador atento conseguirá fazer a correlação entre as duas mulheres. Em seguida à sua chegada, um corte seco revela Scheyla sentada na cadeira, posicionada no canto direito da tela, em plano médio. De alguma maneira também representamos um papel em *Jogo de cena*: o de ouvintes (e testemunhas) daqueles relatos junto ao diretor e à equipe. Essas mulheres recebem, portanto, o olhar de quatro interlocutores: Coutinho, sua equipe, a câmera e o espectador.

Após o primeiro corte, em que Scheyla é posicionada diante da câmera e de Coutinho, há uma mudança em seu tom de voz, que se torna mais carregado. Através dessa alteração brusca, fica subentendido que a circunstância do corte marcou o início de sua performance. É curioso notar que o sentido simbólico dessa modificação é intensificado através de sua primeira frase: ‘Acontecem umas coisas comigo que é, tipo, muito louco. Como é que eu, negra, sem estrutura nenhuma, fui entrar numa de ser atriz? Que doideira é essa, peraí, nem a quarta série’. Durante essa fala ela movimentava as mãos, franze a testa, levanta os braços e pára. Logo em seguida, começa a dizer quais são as características necessárias para se tornar uma boa atriz: ‘pra tu ser uma boa atriz, tu tem que ter uma mente excelente, né, uma mente a mil balas, uma leitura excelente. Mas é a embriaguez né, do sistema, meu, que vemos televisão. Eu queria ser paqueta do *show* da Xuxa’.

Ela comenta a improbabilidade de seu desejo de infância se realizar e conta que diante dessa percepção decidiu fazer teatro: ‘que já era um mundo muito louco já. Mas eu não tinha noção do que era ser atriz, tipo, o que é ser atriz?’. Retomando a questão pontuada por Carlos Alberto Mattos na faixa comentada do filme, a decisão da montagem em inserir a participação de Scheyla na abertura já deixa claro alguns dos procedimentos reflexivos oferecidos por *Jogo de cena*. A jovem reúne em sua performance duas instâncias enunciativas presentes no filme: a presença de atrizes pouco conhecidas do público e de atrizes que estavam ali para contarem suas próprias histórias.

O que está implicado na profissão de atriz é uma questão essencial para o filme, que será retomada de diferentes maneiras por Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra. A presença de um ator em um documentário gera dúvidas, e isso é abordado de várias formas durante as análises das performances, por Andréa, Fernanda e Marília: elas são atrizes consagradas, já trabalharam na televisão, no cinema e no teatro e são condicionadas pelo dispositivo a enfrentarem as dificuldades de encenar o relato de uma mulher real. Na sequência de Aleta e Fernanda essa questão atinge seu ponto mais alto, uma vez que a atriz passa por uma pequena crise e se vê diante da seguinte circunstância: o que está em jogo quando o ato mesmo de “ser atriz” é colocado em questão?

Um fato externo às informações contidas no filme auxilia nossa análise da performance de Sheyla: ela reencena parte da história de Jackie Brown, visto que Sheyla nasceu no Vidigal e trabalha no grupo *Nós do Morro*, além de ser amiga de Brown há muitos anos (ambas trabalharam no seriado *Cidade dos Homens*). Apesar de não haver no filme o momento em que a atriz analisa sua performance, ao sabermos desses fatos de sua vida, sua fala toma outra dimensão. Sheyla não encena apenas o relato de uma experiência vivida por outra pessoa, mas conta fatos da vida de alguém que ela conhece, convive e que é sua colega de trabalho.

É interessante notar que, em ambas as performances, o tom de enunciação teatral está presente em seus relatos. O filme não revela a quem de fato pertence aquelas histórias. As informações extra-fílmicas nos permitem aventar a hipótese de que, na performance de Sheyla, ela relata elementos tanto da vida de Jackie, quanto de sua própria experiência, o que nos dificulta definir a modalidade de encenação empreendida por ambas. Optamos por defini-la, portanto, como sendo um híbrido entre o modo de encenação-construída e encenação-atitude.

Quando Sheyla conta para Coutinho sobre o seu primeiro encontro com Guti Fraga (diretor do *Nós do Morro*), ela comenta que o diretor a impediu de participar do grupo em um primeiro momento, devido ao fato de não pertencer à comunidade do Vidigal. Na fala de Jackie, a atriz não diz ser moradora do Vidigal, apenas participar do grupo de teatro (e, como revelamos acima, Sheyla nasceu no Vidigal). Através desses pequenos detalhes percebemos a complexidade dos recursos presentes em *Jogo de cena*. Além disso, nesses procedimentos sutis das performances, na escolha dos elementos de cada história que estarão presentes em cada fala (pela montagem), existe um movimento reflexivo que, a cada nova participação, torna a relação do espectador com o filme ainda mais complexa.

No momento em que Scheyla conta para Coutinho de seu encontro com Guti Fraga, sua fala vai se tornando mais sutil. Ela chega o corpo para frente, conta de como voltou à casa do diretor do grupo seis meses depois do primeiro contato e, ao falar da oportunidade que lhe foi concedida (diz estar no grupo há dez anos), fica com a voz embargada e chora. Nesse momento, Coutinho pergunta para ela o que a marcou, ao que ela responde: ‘lá eu aprendi muitas coisas. Lá eu aprendi a ser gente, aprendi a ser mulher, aprendi a ler. A ler um texto, a... interpretar, a interpretar’. Depois de repetir esta última palavra, ela desvia o olhar pela primeira e única vez e diz ‘isso me marcou bastante’, enquanto enxuga as lágrimas. Mais uma vez a circunstância de “ser atriz” é mencionada como algo importante.

Em seguida, o diretor pergunta de seu trabalho atual no grupo *Nós do Morro*. Ela conta que interpreta a personagem Joana, a Medéia da peça *Gota d’água*. Joana é uma mulher que vive as agruras de uma relação amorosa frustrada e carrega consigo a dor da perda, a morte, o abandono e o sofrimento, como é o caso de praticamente todos os relatos posteriores. A peça *Gota d’água* (1975) foi escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes, a partir de uma adaptação livre do texto trágico de Eurípedes, *Medéia*, e conta a história dos moradores de um conjunto habitacional de um subúrbio no Rio de Janeiro que lutam contra a ganância de um empresário poderoso, Creonte. A personagem principal, Joana, se apaixona por um compositor popular, Jasão, que cede às tentações de Creonte e sua filha, Alma. Traída, Joana mata os filhos e suicida para vingar-se do ex-amante¹⁵⁴.

É interessante pensarmos no que está implícito nessa menção à peça *Gota d’água*. Eurípedes, o autor da peça grega clássica *Medéia*, dedicou diversos de seus trabalhos a personagens femininos. O cantor e compositor Chico Buarque, responsável pela adaptação da peça para o teatro, é conhecido por abordar, em grande parte de sua obra, a alma feminina. A respeito da personagem Joana, Sheyla diz para Coutinho: ‘Ela é forte, né, eu gosto da Joana porque ela é forte, então eu empresto a minha força pra ela. Ela foi traída né, coisa e tal. E ela mata os filhos’ – como apontamos anteriormente, a maternidade é um dos principais temas abordados pelas mulheres em *Jogo de cena*.

Ainda que a fala de Scheyla esteja centrada em sua profissão e pareça estar mais ligada à presença das atrizes no filme, no momento em que Coutinho decide incluir o tema da peça *Gota d’água* no relato de Scheyla, é estabelecido um ponto de conexão entre ela e as mulheres

¹⁵⁴ BEZERRA, 2009, p. 227.

anônimas. Se há relação entre o relato de Scheyla e as falas posteriores de Andréa, Fernanda e Marília, o ponto de comunicação entre a atriz e as mulheres anônimas se dá, curiosamente, via um texto fictício escrito para uma peça teatral, que contém os principais elementos das histórias das anônimas: maternidade; morte; renúncia; força; decisão; traição e abandono.

3.3.3 Jackie Brown

Na ordem da montagem, Jackie Brown aparece logo em seguida à performance de Lana Guelero. Um corte seco revela Jackie já sentada na cadeira, enquadrada em plano médio. Ela também é negra, usa os cabelos em estilo “rastafari”, veste uma blusa branca e um casaco colorido. Sua performance se inicia de maneira abrupta. Ela passa a mão no queixo com um ar pensativo, que insinua uma conversa já em andamento:

A gente passou muita dificuldade, mesmo, dificuldade mesmo, assim. Mas eu não culpo nem meu pai nem minha mãe, tipo (sic), nem por isso, porque ao invés da gente ficar falando assim, né, e eles vendo isso depois, ou tipo a minha mãe, até meu pai mermo (sic), tipo, em algum lugar, eles podem meio que se sentir até mal, mas isso que eu tive que passar é uma coisa que me dá força mesmo pra mim (sic) poder ser o que eu sou hoje, entendeu?

Sua fala inicial revela uma preocupação com a possível repercussão de seu relato. Jackie demonstra ter consciência do que está implicado no ato de ser filmada (ser vista pelo espectador – no caso, seus pais), algo que será trazido novamente por Aleta e também por Sarita. Aleta revela a Coutinho como conseguiu fazer um teste de gravidez com o dinheiro que roubou de seu pai, que tomaria consciência desse fato somente ao assistir o filme. Já Sarita, como abordaremos na análise de sua sequência, compreende o filme como uma possibilidade de reconciliar-se com a filha, logo, toda sua performance é direcionada nesse sentido.

Durante o relato de Jackie a câmera faz pequenos movimentos de *zoom in* e *zoom out* na jovem. Jackie se movimenta bastante ao longo de sua fala e, por vezes, olha para a câmera. Esses movimentos de câmera dão dinamismo à sua performance e, ao mesmo tempo, sugerem certo desconhecimento do operador da câmera em relação ao desenvolvimento de sua

encenação. Há alguns cortes durante sua fala, mas esses movimentos de *zoom in* e *out* são constantes ao longo de toda a performance de Jackie.

A jovem segue relatando as dificuldades que passou e um novo corte seco a interrompe. Coutinho pergunta se ela participa de um grupo musical. Jackie olha de imediato para a câmera, conta de seu grupo de *rap* e alterna o olhar, da câmera para Coutinho. Em seguida, ela encosta de volta na cadeira, mantém o olhar no diretor e continua: ‘porque... eu gosto de *rap*, é um modo que eu tenho também meio (sic) que de me expressar, tudo que eu já passei. E de uma forma não meio que violenta e pra poder levar também pra uma forma meio que musical, meio que de música’.

Jackie conta que a formação do grupo é recente e o diretor pergunta se ela poderia cantar uma música de sua autoria. Ela olha novamente para a câmera e comenta que vai “cantar frio” porque o estilo tem ‘aquela coisa quente, meio que tipo a base e que te leva e que te dá aquela embriaguez’. Em um tom que insinua espontaneidade, ela pergunta se alguém poderia fazer um *beatbox* – som que alude ao ritmo tradicional do *rap* (conforme Figura 5). Sua pergunta não é dirigida apenas a Coutinho, mas também à equipe.



Figura 5: Jackie Brown
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Após um corte seco ela se inclina para a frente e pergunta se pode cantar para o diretor. A letra da canção diz o seguinte:

Jaqueline Ferreira Gonçalves, neguinha pequenininha do cabelo de canecalon. E tinha o sonho de ser **paqueta do show da Xuxa**, mas que ilusão. Não tinha a pele clara, cabelo azul e nem cabelo bom, e mermo (sic) assim continuei seguindo a minha luta.

Rua Arnaldo Quintela, quarenta e dois, que pocilga de porco. A minha infância eu passei brincando de casinha e médico, e já pulando o muro do colégio pensando em arte. Vendendo água no Cemitério São João Batista, era gastação (sic). Eu, Jackie Brown, tinha um estilo muito louco, era **funkeira**, usava saia de *coton*, tinha o cabelo *black*. E mesmo assim, na minha época, eu era discriminada. Agora em 2006, eu tô na moda, tô no *Nós do Morro*, cresci, venci, sobrevivi, tenho vinte e sete, tenho *dread*, me chamam de Jackie.

Esse procedimento expõe as diferentes formas de performance desenvolvidas pelas mulheres no filme. A relação entre os relatos de Scheyla e Jackie se dá justamente através de uma canção – que atingirá outra dimensão na sequência em que Sarita pede para voltar ao filme e cantar para o diretor. A única menção ao fato de ser atriz por Jackie está na letra de sua música. As duas revelações feitas por ela (o desejo de ser paqueta e o trabalho no grupo *Nós do Morro*) podem passar despercebidas ao olhar de um espectador desatento. No entanto, esse artifício reafirma a sofisticação e sutileza do jogo de Coutinho.

O caráter singular de ambas as performances nos atenta para uma relevante questão: o que está em jogo no filme de Coutinho não reside no terreno escorregadio do que há de “falso” ou “verdadeiro” nesses relatos, mas sim no que emana deles ao longo do processo de enunciação: “De algum modo, algo do vivido, tornado matéria de narração (e por isso mesmo transfigurado) penetra – à maneira de uma farpa – na cena duplicada da representação”¹⁵⁵.

3.3.4 Gisele Alves Moura e Andréa Beltrão

Mulheres não fazem guerra, porque vivem a guerra em seu interior.
(Jean-Luc Godard)

Essa é a segunda sequência de acordo com a ordem da montagem. A transição de Scheyla para o depoimento de Gisele se dá através de um corte seco que revela o mesmo enquadramento anterior, porém, com a cadeira vazia (conforme Figura 6), o que sugere, através do silêncio inicial e da duração do plano, a chegada de outra pessoa, cujo primeiro sinal é o som de seus passos. Ouvimos a voz de Coutinho: ‘pode sentar aí, Gisele’. A jovem se acomoda e comenta estar ofegante por causa da escada. Gisele é morena, tem cabelos lisos na altura dos

¹⁵⁵ GUIMARÃES, 2010, p. 12.

ombros e usa brincos compridos. Um corte muda o enquadramento de plano médio para primeiro plano. Não ouvimos a pergunta de Coutinho e Gisele inicia seu relato:



Figura 6: Plano da cadeira vazia
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Meus planos era (sic) morar fora, morar em outro país, estudar fora. Eu estava esperando, queria esperar fazer dezoito anos pra poder tentar, né, uma chance fora do Brasil. Minha ideia seria fazer esses cursos de quatro, seis meses, vir com experiência, vir com inglês. Mas acabou que eu engravidei, aí eu deixei de lado, né. Eu não ia ter coragem de ter uma filha fora, ia ser muito complicado, né? [corte] Eu namorei ele (sic) dois anos e fiquei casada com ele seis. [Coutinho pergunta: **‘terminou com ele, por quê?’**] Porque eu sentia que eu já não estava presa ao casamento. É, eu, queria mais, eu queria estudar, né, começar a faculdade. Eu já tinha interesse em outras pessoas. Quer dizer, **eu saí um pouco do foco do casamento.**

Um novo corte interrompe a cena. A atriz Andréa Beltrão está sentada na cadeira, na mesma posição de Gisele. Os cabelos de Andréa estão um pouco acima dos ombros, lisos e ela também usa brincos compridos. Ela fala: ‘então eu saí um pouco do foco no casamento’. O primeiro procedimento de alternância entre elas se dá por meio da repetição e de um *raccord* promovido pela montagem: Gisele diz a última frase com o olhar direcionado para a sua esquerda, e o corte revela Andréa olhando para a mesma direção. A atriz repete a frase e levanta o rosto, em um movimento que sugere que Andréa complementaria o relato de Gisele. O tom de Andréa inspira tristeza. Ao final de sua primeira fala ela passa a mão nos cabelos da mesma maneira que Gisele havia feito e morde os lábios, como a jovem viria a fazer repetidas vezes.

Essas duas sequências instauram mudanças significativas na lógica que o filme vinha apresentando. Novamente temos uma atriz em cena, porém, sua participação reconfigura o que parecia ser o dispositivo do filme. Se o anúncio de jornal prenunciava uma obra na qual

mulheres contariam histórias de suas vidas, o surgimento de Andréa em cena instaura, de imediato, três questões: essa é a primeira vez na obra de Coutinho que o diretor convoca uma atriz conhecida do público para participar de seu filme. No entanto, Andréa não entra em cena para conversar com o diretor acerca de sua vida ou de sua profissão como o fizera Scheyla, mas para reencenar o relato de uma mulher anônima. A terceira questão é uma consequência desse fato. A inserção da segunda encenação como elemento do dispositivo se configura como primeiro complicador do jogo proposto pelo diretor. A partir dessa sequência, Coutinho sugere que além de um jogo com a cena, o filme também iria jogar com o espectador:

1- *Jogo de cena* solapa todo o cinema de entrevista, inclusive os filmes recentes de Eduardo Coutinho. Este filme revela uma coragem extraordinária por questionar a obra do próprio cineasta. 2 - O corte que emenda as frases “eu saí um pouco do foco do casamento”, é histórico. 3 - *Jogo de cena* tem uma dimensão trágica. Lá pelo meio do filme ou um pouco mais adiante, uma mulher conta sua história, mas essa história eu já a ouvi contar há poucos minutos, quem foi mesmo que a contou? Que rosto? Chega um momento em que o discurso se desvincula dos corpos falantes. Ele passa a existir em si. O discurso se fala a si mesmo. Os falantes são apenas os hospedeiros da fala. *Jogo de cena* coloca o ser em questão, pelo menos enquanto ser que expressaria sua subjetividade com palavras e lágrimas. 4 - Como fica quem acreditava que a fala dos entrevistados nos filmes do Coutinho era a expressão de sua subjetividade? 5 - As atrizes muito conhecidas funcionam como âncora fincada na realidade. Delas sabemos que interpretam. Mas, e se houver atrizes cujos rostos nos sejam desconhecidos? E as atrizes interpretam o quê? Uma outra pessoa ou a sua experiência pessoal ao interpretar outra pessoa, portanto a si mesmas?¹⁵⁶

Se em seus filmes anteriores Coutinho expunha o método como forma de esclarecer o espectador dos elementos do dispositivo, em *Jogo de cena* o diretor utiliza-se de estratégias similares para reconfigurá-las na forma de regras e, em seguida, subvertê-las. Bernardet pontua diversas questões relativas às apreensões do espectador com o filme e ao afirmar que o discurso se desvincula dos corpos falantes, nos possibilita retomar a questão da performance como central, visto que “as pessoas passam a ser significadas unicamente por aquilo que elas dizem”¹⁵⁷, logo, o que singulariza o discurso em *Jogo de cena* é justamente a performance. Não interessa mais **quem** fala, mas sim, **como** fala.

Andréa dá sequência ao relato. Um corte pontua uma mudança no enquadramento da atriz (do plano médio para o primeiro plano). Coutinho pergunta se ela casou de novo e em sua

¹⁵⁶ BERNARDET, 2008, s/p.

¹⁵⁷ Ilana Feldman em encontro promovido pela Casa do Saber do Rio de Janeiro em 2008. O material audiovisual deste encontro está disponível em um sítio de internet e foi dividido em 15 episódios.

resposta a atriz insere informações que Gisele ainda não havia fornecido. O processo de alternância entre elas sofre uma alteração: Andréa conta de uma nova gravidez. Há um novo corte e Gisele segue a história a partir do ponto em que a atriz havia parado. Esse movimento comprova a inexistência de uma hierarquia entre as performances, visto que a montagem une as duas em uma única narrativa, que ora interrompe, ora reconecta as falas, promovendo tanto a descontinuidade quanto a continuidade.

Ainda que a performance de Gisele seja entremeada de momentos tensos em que ela rememora o que viveu, sua fala é serena. Já Andréa demonstra um incômodo ao contar a história para Coutinho, intercalando pausas a momentos em que respira, aparentando tensão. Ao falar de sua segunda gravidez e dos conflitos com seu marido, Gisele comete um pequeno lapso. Ela diz a Coutinho que esses fatos (gravidez e separação do marido) são o clímax de sua história até aquele momento, logo, ela gostaria de compartilhá-los: ‘Inclusive o motivo, né, que me levou a querer compartilhar com o pú... (sic) né, alguém ou outras pessoas foi, esse foi o, o... acho que foi o clímax, né, até o que eu vivi até agora, da minha história’.

Gisele ameaça dizer a palavra “público” e se embaraça. A decisão de ocultar a menção ao espectador e dar continuidade ao seu relato mostra a preocupação da jovem em promover uma naturalidade em sua conversa com Coutinho. Após essa frase um corte seco interrompe a cena e Gisele, recomposta, conta que no decorrer de sua vida se tornou espiritualista e passou a dar atenção aos sinais: ‘E o Vítor [**nome de seu bebê**] sinalizou. Mesmo que eu só soubesse depois da ida, né, da despedida dele. Mas ele sinalizou pra vir, e foi através de um sonho que eu tive’. A jovem, então, narra seu sonho:

Um homem vestido de frei me chamou, “- Gisele”, né, me chamou pelo meu nome e aí eu me volvei pra direção da voz. Eu sei que a pessoa a qual eu caminhei seguiu e eu retornei, eu voltei em direção, né, desse frei. Aí ele se aproximou, segurou a minha mão e disse que precisava muito da minha ajuda. Disse: “- Eu preciso muito da sua ajuda e só você pode me ajudar” e eu consenti a ajuda né, consenti em silêncio. Mas me doeu muito, eu senti uma dor no peito, um aperto, uma sensação que eu nunca tinha sentido antes.

Nesse instante um novo corte acontece. Andréa, em *close*, diz: ‘E aí eu consenti a ajuda. Consentiu em silêncio. Fiquei angustiada, né, mas passou’. Novamente Andréa repete a frase anterior de Gisele. As cadeiras vazias do teatro atrás da atriz são praticamente ocultadas pela fotografia nessa cena. A *mise-en-scène* de Coutinho inclui artifícios que potencializam o

discurso de Andréa através da inserção de elementos mais frequentes em narrativas ficcionais: uso do *close* no instante em que ela chora; escurecimento das cadeiras como forma de centrar a ação em sua fala; movimentos de *zoom* em seu rosto. Até esse momento a atriz conduz sua encenação de modo a aproximá-la da encenação de Gisele. Andréa usa o cacoete “né” em suas frases, mexe nos cabelos e mantém os olhos baixos na maior parte do tempo, assim como Gisele.

Andréa narra alguns elementos da gravidez e da expectativa do parto e um novo corte retoma o relato de Gisele. A jovem, com maior desenvoltura, descreve o nascimento do bebê e os problemas de saúde que desencadearam em sua morte. Nesse procedimento de alternância a montagem promove continuidade entre as falas sem a necessidade do artifício da repetição. Gisele é enquadrada em plano americano e a sequência segue sem cortes ou movimentos de *zoom*. Nessa cena Gisele está posicionada próximo do centro do quadro e podemos ver cerca de nove fileiras de cadeiras iluminadas atrás dela. A distância que a câmera toma de Gisele, por razões de proporção, torna seu corpo menor em relação ao rosto de Andréa (conforme Figuras 7 e 8). Esse procedimento sugere a solidão de Gisele no mundo, hipótese fortalecida por seu relato, centrado na perda e no abandono.



Figura 7: Gisele Alves em plano americano
Fonte: *Jogo de cena* (2006)



Figura 8: Andréa Beltrão em *close*
 Fonte: *Jogo de cena* (2006)

A partir do relato da morte do bebê, a diferença entre suas performances fica mais visível. Andréa, com a voz embargada, narra o sentimento de revolta pela perda da criança e diz que pediu a Deus que a auxiliasse na compreensão dessa experiência:

Então eu tive um outro sonho. Eu sonhei que eu era mãe de um menino [**Coutinho a interrompe e pergunta quando ela teve o sonho**]. Não, foi no mesmo dia, na mesma noite que eu enterrei ele (sic) eu tive esse outro sonho, no dia vinte e nove de março. Que é... eu sonhei que eu era mãe de um menino de onze anos e nesse sonho eu ia buscar essa criança numa clínica. [**A atriz faz diversas pausas**] E era uma criança com muitos problemas, muito doente. Atrofiada, assim. Aí vinha uma médica, que eu acredito porque estava toda de branco, enfim, e entregava essa criança **pra mãe** (sic) e dizia “mãe, pode ir, seu filho tá liberado”. Enfim... [**ela fica um tempo em silêncio, suspira e continua**] Então é aquele pesar, né, aquele sofrimento. E... [**a atriz fica contemplativa, tenta continuar, e um corte interrompe a cena**]

Nessa cena Andréa comete um lapso interessante (**em negrito e sublinhado na citação acima**): ela começa a relatar o sonho em primeira pessoa: ‘eu sonhei que eu era mãe de um menino de onze anos’. Logo em seguida ela continua: ‘aí vinha uma médica (...) e entregava essa criança **pra mãe**’. Esse é um exemplo da complexidade da situação das atrizes ao terem de reencenar o relato de uma pessoa real. Como mencionamos anteriormente, a performance das atrizes passa por diferentes estágios. Enquanto Andréa mantinha um ritmo de narração que a aproximava do modo de enunciação de Gisele, o intuito da montagem parecia ser o de exibir o trabalho de encenação da atriz. Porém, ao descrever a morte do bebê, Andréa tem de confrontar elementos que vêm do real: seu trabalho de encenação não estava condicionado à

interpretação de um roteiro de uma obra ficcional, mas com a experiência do outro, em cotejo com a sua própria experiência – algo que ela irá mencionar na análise de sua performance.

Após o silêncio da atriz, Gisele retoma a fala, enquadrada conforme mostramos na Figura 7. Ela interpreta o sonho descrito por Andréa e demonstra conformação com a experiência:

Não houve conversa nem nada, só mesmo os sentimentos, né. E foi aí que eu entendi, né, que foi muito melhor, né. A despedida dele, a ida dele [**do bebê**]. Porque, pra nós dois, ele seria uma criança que sofreria, né, uma vida, o quanto ele vivesse e eu também. Eu sem um apoio, né, de um companheiro, porque na semana seguinte que ele desencarnou, ele disse pra mim que não dava mais. [**Coutinho pergunta: “ele”?**] O pai da criança, né. Ele disse “é, não dá. Realmente a gente não consegue se entender, nosso relacionamento é muito difícil, então é melhor a gente terminar”. Eu ainda com leite ainda (sic), de resguardo. Então imagina, com uma criança que tivesse continuado, com paralisia cerebral, eu sem condições financeiras. Quer dizer, Deus olhou pra nós dois.

Andréa retoma a fala a partir de um novo procedimento de alternância produzido pela montagem. Ela repete parcialmente o processo de separação do pai da criança. Esse movimento da montagem reforça a pequena crise enfrentada pela atriz, pois mistura procedimentos em que ela repete parte da fala anterior de Gisele e introduz novas informações, que culminam no instante em que a atriz é empurrada para as condições de sua própria experiência:

Mas eu aprendi. Eu acho que eu aprendi alguma coisa, porque hoje eu consigo lidar com o amor de uma maneira bem diferente. Nós dois nos ajudamos muito. [**Coutinho pergunta: “que dois?”**] Nós dois, nós dois eu falo... eu e meu filho. Porque pra mim ele ainda tá vivo, ele tá em algum lugar. E... [**a atriz esboça o choro e pede desculpa**] Eu tenho hoje um namorado que, nossa, ele é muito meu amigo [**a partir desta frase ela começa a chorar**]. Ele é muito bacana comigo. E, nossa, eu nem me lembro de ter tido um namorado parecido com esse. Ele é muito meu amigo, muito parceiro mesmo. E ele quer ter filhos, né. Ele quer ter filhos, quer ter três. E eu já consegui diminuir pra dois [**ela sorri em meio ao choro e continua**]. Porque, mas eu vou tentar, né? Vou tentar porque eu receberia outro filho com muito prazer. Se eu estiver preparada eu receberia (sic) com muita alegria.

Gisele continua do exato ponto em que Andréa estava: ‘sem medo. Sem medo, porque, cada coisa é uma coisa. Minha história com o Vítor foi muito especial. Eu serei mãe dele sempre, né (...). O Vítor não me marcou negativamente, com dor (...). E os outros serão outras histórias’. Gisele diz esta frase sorrindo e Andréa volta à cena. Ela se recupera do choro,

aparenta mais serenidade e fica um momento em silêncio. Coutinho lhe pergunta: ‘O que é que você sentiu, você preparou o que você fez agora?’. Em um movimento brusco de *zoom out* a câmera se afasta e a atriz é enquadrada em plano médio.

O filme apresenta um novo componente reflexivo: a atriz abandona a encenação e analisa sua performance para Coutinho. Se até esse momento a dimensão reflexiva de *Jogo de cena* era denunciada pela *mise-en-scène* do diretor e pela relação entre as performances articulada na montagem, agora a reflexão passa a fazer parte do discurso. A partir dos diversos componentes reflexivos inseridos em toda a sequência de Gisele e Andréa, podemos vislumbrar a complexidade de *Jogo de cena*. Ao longo da performance de Andréa, percebemos os momentos em que Coutinho perde o domínio de seu dispositivo, visto que ele é “contingente às circunstâncias de filmagem, e submetido às pressões do real”¹⁵⁸.

A partir desses elementos analisados, reforçamos a necessidade de nossa análise se voltar para o estudo do documentário como um campo em que há uma especificidade que a ficção não abarca, uma vez que ele se realiza, nas palavras de Comolli, “em fricção com o mundo”. A defesa da performance como um elemento presente em todas as interações sociais (como defende Goffman) é fundamental para pensarmos seu papel em *Jogo de cena*. Ainda que Coutinho se aproprie de alguns elementos estruturais próprios da ficção, não podemos ignorar que seu dispositivo, ao evidenciar a performance das mulheres em cena e colocá-las em confronto com as pressões do real, algo desse real escapa à cena:

Ainda que o dispositivo de Coutinho tenha se radicalizado neste filme, ao adotar o espaço cênico e as estratégias retóricas da interpretação como principal amparo para o desenvolvimento da *mise-en-scène* documentária, há em *Jogo de cena* uma matéria mais espessa e resistente, e que não nos permite dizer, de maneira unívoca, que o mundo esteja garantido única e inteiramente pelo filme. Para retomar as palavras de Comolli, ainda há algo do mundo que garante o filme. Se quisermos, podemos chamar a isso de “experiência do sujeito filmado”, agora apanhada em uma intrincada implicação da subjetividade nas formas do discurso.¹⁵⁹

Ao longo de sua análise, Andréa problematiza o jogo proposto por Coutinho e nos fornece importantes elementos para pensarmos essa “experiência do sujeito filmado”, quando vivida por uma atriz que exhibe o seu trabalho na cena documentária:

¹⁵⁸ LINS, 2007, p. 45.

¹⁵⁹ GUIMARÃES, 2010, p. 12.

Eu não preparei choro nenhum porque eu não queria chorar. Eu não queria até porque eu queria imitá-la, mas é porque eu não aguento. Não, eu não sei o que eu senti não (sic). Eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar. A serenidade eu tentei, tentei, lutei pra ter, mas é que não dá. Esse texto, todas as vezes que eu fui decorar eu [**e faz um movimento que sugere o choro**]. Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu falei, gente eu não vou conseguir falar. Teve uma hora que eu dei uma parada assim e pensei será que eu paro pra fazer de novo? Eu achei que eu já tava muito emocionada demais (sic), achei que vai ficar chato, vai ficar meloso isso. Eu teria que ensaiar muitas vezes [**ela aponta para as cadeiras vazias**], num teatro, pra conseguir falar isso friamente, ou, não que ela diga isso friamente, ela não fala isso friamente, mas estoicamente, olímpicamente dessa maneira, eu teria que me preparar demais. Então todas as vezes que eu fazia bem mecanicamente, tudo bem, passava. Agora, quando eu tentava fazer assim, bem serena, tentando me aproximar da serenidade dela não sei o quê, aí eu não conseguia. Essa hora do “meu bebê Vítor, meu bebê”, nossa, puta merda. Acho que é porque eu não tenho religião, entendeu, aí eu fico assim [**a atriz respira fundo**], aí, morreu pra mim acabou, agora eu acho que quando a pessoa tem uma religião ajuda né, eu acho que ter fé ajuda, porque ela acredita que o filho tá vivo em algum lugar. Eu queria tanto acreditar, eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estivessem vivas em algum lugar. Tantas.

Em sua análise Andréa denuncia seu conflito ao ter de lidar não apenas com os componentes do relato de Gisele, mas com dois aspectos envolvidos nesse processo de reencenação: o desafio de transpor seu trabalho de atriz para o terreno do documentário e, a partir desse procedimento, confrontar a experiência de Gisele com a sua própria experiência. Ao dizer ‘se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar’, Andréa comprova seu desconcerto ao encenar a fala de uma pessoa real e denuncia um processo de imbricamento e comunicação entre ela e Gisele. A diferença entre as convicções da atriz em relação à vida, morte e religião interferem em sua encenação, pois o que estava em jogo, reiteramos, não é próprio do terreno da ficção, mas sim, do documentário: cinema que não representa o real, mas em circunstâncias como essas, é perfurado, atravessado por ele.

A respeito disso, Lins e Mesquita comentam: “Se diante das atrizes conhecidas somos tentados, inicialmente, a julgar seu desempenho, *Jogo de cena* nos retira desse lugar e propicia outro tipo de experiência: a de compartilhar com atrizes talentosas e reconhecidas angústias e dificuldades inerentes à encenação de personagens reais”¹⁶⁰. A partir das performances de

¹⁶⁰ LINS; MESQUITA, 2008, p.79.

Gisele e Andréa, *Jogo de cena* toma outra forma e se transforma em uma obra na qual “não há garantia possível”¹⁶¹.

3.3.5 Maria Nilza e Débora Almeida

Porém, conforme a regra, o jogo se move, o jogo se desdobra.
(Cléber Eduardo – *Revista Cinética*)

Essa é a terceira sequência pela ordem da montagem final. Até esse momento Scheyla, Gisele e Andréa haviam participado e o jogo de Coutinho parecia se valer dos seguintes elementos: uma atriz menos conhecida do público conta uma história aparentemente pertencente à sua vida; uma mulher anônima conta sua história (como ocorria nos filmes anteriores de Coutinho); uma atriz conhecida encena essa história e analisa sua performance para o diretor. A sequência de Débora insere um novo componente reflexivo ao filme: ela conta uma história, e, ao finalizá-la, dirige seu olhar à câmera e dispara: ‘foi isso que ela disse’.

No momento em que a atriz Débora Almeida¹⁶² encara a câmera e diz a frase acima, o que fica subentendido é que ela havia reencenado a história de outra pessoa (da mesma forma que Andréa). Através desse movimento o filme apresenta novos procedimentos reflexivos: a interação direta da atriz com o espectador, a revelação do processo de reencenação e a ausência da mulher anônima. O filme revela, então, a participação de atrizes não conhecidas no processo de reencenação de um relato e provoca uma instabilidade ainda maior no espectador, visto que qualquer garantia de que aquelas mulheres enunciavam uma história pertencente a elas é desconstruída.

Pensemos outro aspecto em relação à performance em *Jogo de cena*: uma vez que a atriz deliberadamente desvia seu olhar de Coutinho e evoca a terceira pessoa em seu discurso, podemos aferir que o diretor também encenava, e que, durante este processo, ele desenvolvia uma performance. Em toda a sequência, a entrevista é conduzida como se não se tratasse de uma encenação-construída – assim como em sua conversa com Andréa, durante a encenação do relato de Gisele¹⁶³. Em relação à performance em *Jogo de cena*, Mariana Baltar discorre:

¹⁶¹ Ibidem, p.79.

¹⁶² Referimo-nos à atriz pelo seu próprio nome, porém, ao longo de toda a sequência Coutinho a chama de Nilza.

¹⁶³ Procedimento retomado em diferentes contextos na conversa com Jackie Brown, Lana Guelero e Claudiléa de Lemos.

É ela que pode dar conta dos processos pelos quais os personagens se apresentam ao diretor, em um intenso diálogo com a imaginação melodramática, por exemplo, mas também dá conta do processo pelo qual o próprio diretor se fabula como um personagem de seus filmes, constituindo-se como o grande elemento de continuidade da narrativa, baseando em tal fato, a autoridade (testemunhal) sobre a qual se estrutura seus filmes¹⁶⁴.

Essa sequência traz ainda a importante questão da ausência da mulher anônima no filme. Nilza sai de cena para ceder lugar à atriz, em um movimento jamais realizado pelo diretor. Quando Débora inicia a conversa com Coutinho, o que fica implícito é que estamos diante do mesmo procedimento enunciativo desenvolvido por Scheyla¹⁶⁵, com a diferença que Débora não diz em momento algum que é uma atriz (excetuando-se sua última frase). Poder-se-ia conceber, portanto, que Débora exerce, a princípio, a mesma função daqueles que Coutinho entrevistava em seus filmes anteriores. Consideramos esse um procedimento que retoma em alguma medida as bases estilísticas do diretor, porém, esse processo toma outra dimensão nesse contexto:

O jogo proposto pelo diretor é o jogo que permite problematizar a performance, toda ela: a empreendida pelo sujeito comum – quando é pedido a ele para recontar seu cotidiano diante desse duplo olhar encarnado (o diretor e o dispositivo estão visivelmente presentes e, estrategicamente, vemos as mulheres subindo as escadas e subindo o palco) – assim como a empreendida pelas atrizes profissionais, conhecidas do espectador. Ao público, o jogo proposto é o da incerteza, uma incerteza que nos faz, então, questionar sobre diversos aspectos da performance, da auto-fabulação e dos limites da representação da emoção¹⁶⁶.

O diretor informa, na faixa comentada do DVD, que manter Nilza no filme não funcionaria, pois ao observar a performance de ambas, a percepção da encenação-construída lhe parecia muito mais evidente e as sutilezas de seu jogo de cena poderiam se esvaír. Essa afirmação evidentemente aponta apenas a escolha criativa de Coutinho, portanto, não nos ateremos a ela, pois isso incorreria na necessidade de analisarmos a entrevista do diretor com

¹⁶⁴ BALTAR, 2008, p.165,

¹⁶⁵ Enfatizamos ser este um ponto de vista possível somente até o momento em que Coutinho conversa com Jackie Brown e instaura uma dúvida ainda maior a respeito da fala de Mary Scheyla.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 222. É importante ressaltar que o viés teórico da autora é a relação entre o documentário e a imaginação melodramática. Nosso ponto de vista não passa pela questão do melodrama, porém, consideramos algumas pontuações da autora fundamentais para o desenvolvimento de nosso estudo.

Nilza. Uma vez que ela não aparece no filme, acreditamos ser desnecessário analisar sua entrevista, visto que nosso objetivo é pensar o filme em seu formato disponível para o espectador e as informações adicionais só são convocadas quando nos auxiliam nesse processo.

A sequência, portanto, se inicia com Débora de costas para a câmera, caminhando até a cadeira. Ela se assenta e, como ocorre nas participações no filme, um corte seco muda a perspectiva de suas costas para o seu rosto, sentada defronte ao diretor. Débora é enquadrada em *close*. Coutinho então lança a pergunta: ‘Nilza, me diz uma coisa, você veio de que lugar, sua família era pobre, como é que era?’. A jovem responde: ‘Bom, eu vim de Teófilo Otoni, Minas Gerais, minha família pobre, dez mil vezes pobre, entendeu?’. Ela faz um breve resumo de sua história, repetindo constantemente a palavra “entendeu?” e a contração “né”, para finalizar cada frase.

A jovem está vestida com uma mini-saia, um *top* branco e usa brincos grandes. Seu modo de vestir pressupõe uma desinibição que é confirmada à medida que ela conta sua história. De todas as atrizes de *Jogo de cena*, a encenação de Débora é a mais fiel à primeira encenação: tanto pelo tom de sua fala quanto pelos seus gestos. Ela demonstra extrema naturalidade diante da câmera, porém, esse fato não deve nos levar à conclusão (precipitada) de que se trata imediatamente de uma encenação-construída. Tanto fisicamente quanto em seu comportamento, Débora se parece com Roseli, a jovem de *Babilônia 2000* que ironiza a equipe de Coutinho no início da entrevista (conforme Figuras 9 e 10). Eles se aproximam de sua casa e ela está picando legumes na varanda, vestida com um *top* semelhante ao de Débora. Demonstrando total desenvoltura com a situação, ela pergunta à equipe se não está mal arrumada, ao passo que um dos rapazes diz que ela está ótima e a jovem replica: ‘Você quer pobreza mesmo? Ah, sei, comunidade’.



Figura 9: Roseli em *Babilônia 2000*
 Fonte: *Jogo de cena* (2006)



Figura 10: Débora Almeida
 Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Esses elementos aproximam Débora dos personagens tradicionais dos filmes de Coutinho e perturbam ainda mais o espectador, pois se por um lado a jovem não é um rosto conhecido do público e seu modo de enunciação não é teatralizado, por outro, estes fatos não minimizam as dúvidas do espectador. Nesse ponto, o filme já havia inserido na narrativa uma atriz pouco conhecida, uma mulher anônima e uma atriz conhecida, logo, Débora poderia ser ou não uma atriz. Durante o processo de análise, foi necessário assistirmos às sequências diversas vezes.

Alguns elementos da performance de Débora, quando observados no contexto da análise, sugerem tanto uma confiança que é própria de alguém que já experienciou o contato

com uma câmera em uma circunstância similar, quanto, em momentos específicos, ela comete pequenos lapsos. Há um momento em que ela diz ‘aí a gente continuou conversando, **ele me, ele me levou** até o ponto de ônibus’ e gagueja. Logo em seguida ela gagueja novamente: ‘aí ele me falou, Nilza, eu sei onde você mora, **eu sei, em que é, eu sei onde é Vila Moraes**’. Esse lapso fica ainda mais perceptível se notarmos que da primeira vez ela fecha os olhos e rapidamente mexe o rosto, movimento que se repete quando gagueja pela segunda vez, porém, de maneira mais intensa. Ela quase gagueja uma terceira vez e Coutinho imediatamente a interrompe com uma pergunta, num ímpeto que dá a impressão de que ele pretendeu, através da intervenção, “dar uma deixa” do roteiro para ela retomar sua performance, algo que parece surtir efeito, uma vez que ela retoma o fluxo de sua fala e não gagueja novamente.

Outro instante que sugere um lapso em sua performance ocorre no momento em que ela conta do dia em que descobriu estar grávida. Ela diz que o rapaz que a levou ao hospital (quando passou mal pela primeira vez) suspeitou que ela poderia estar grávida. Ela conta que reagiu com estranheza, pois supunha que a única forma disso acontecer seria através de um bebê de proveta, visto que não julgava que uma única experiência sexual pudesse resultar nisso. Ao finalizar essa frase ela diz: ‘bom, aí, né, é...’; e olha para cima como se tentasse rememorar a continuação do que queria dizer. Há ainda outra situação curiosa em seguida a essa cena: Coutinho pergunta de sua relação com a filha e ela diz que é ótima, que ela é sua vida e conta que a menina mora com uma antiga patroa. Depois dessa cena, um novo corte retoma o enquadramento em *close* e o diretor pergunta onde ela mora. Ela responde que mora no Rio, que a filha continua em Petrópolis e que elas se encontram de quinze em quinze dias.

Ela fica um instante em silêncio e Coutinho pergunta, de súbito: ‘E as relações de vocês são boas (sic)?’, ao passo que Débora responde: ‘Ah é ótima... ótima... ótima’, demorando novamente a retomar o fluxo. Ela revela mais alguns aspectos da relação com a filha e um novo corte a reposiciona em plano americano. Débora segue dizendo que nunca mais se relacionou seriamente com ninguém e defende sua maneira de vestir, dizendo que os amigos e a família a respeitam como ela é. Um novo corte a interrompe e a atriz é enquadrada em *close*. Ela fala de como se relaciona consigo mesma, que pediu a Deus que mandasse sol no dia da filmagem e comenta que existem pessoas que passam todo o dia e não olham para o céu uma única vez. Depois dessa frase ela pára, fica séria, olha para a câmera e diz: ‘foi isso que ela disse’ (conforme Figura 11).



Figura 11: Débora Almeida olha para a câmera
 Fonte: *Jogo de cena* (2006)

3.3.6 Sarita Houli Brunner e Marília Pêra

O filme é sobre fantasmas. Cinema é sombra na tela, não é?
 (Eduardo Coutinho)

Essa é a segunda sequência do filme em que uma mulher anônima tem o seu relato reencenado por uma atriz mais conhecida do público (Marília Pêra). Inicialmente, os parâmetros são similares à dupla Gisele e Andréa, porém, devido a uma solicitação de Coutinho, Marília conduz sua encenação de modo a gerar um contraste imediato: enquanto Sarita fala de maneira efusiva, chora diversas vezes e demonstra certo descontrole emocional, Marília é mais contida e seu tom é reflexivo. De acordo com João Moreira Salles na faixa comentada do DVD, a atriz constrói uma “antiimitação”. Para Carlos Alberto Mattos, Marília mantém uma “interpretação mais senhora do texto”, que propriamente da performance de Sarita¹⁶⁷.

Algumas informações dos bastidores de *Jogo de cena* fornecidas pela conversa entre Salles, Mattos e Coutinho nos extras do DVD do filme nos permitem avaliar a performance de Marília sob diversos pontos de vista. Um deles se refere ao fato de que ela foi a única das três atrizes mais conhecidas que recebeu uma indicação precisa de como deveria proceder em sua encenação¹⁶⁸: ‘A Marília é a única que eu disse: - olha, você vai fazer uma pessoa explosiva,

¹⁶⁷ Informação contida na faixa comentada do DVD de *Jogo de cena*. Mattos se refere principalmente a um momento em que Marília repete o adjetivo “chiquerésimo” – usado por Sarita – em outro contexto.

¹⁶⁸ Informação contida na faixa comentada do DVD de *Jogo de cena*. Em relação às outras, o diretor afirma que pediu a elas que não as imitasse ou criticasse, abandonando qualquer julgamento moral.

então traz pra dentro. Para as outras eu não disse nada’. Um segundo ponto – e talvez o mais fundamental –, se refere à maneira com a qual a atriz conduziu seu texto. Diferentemente de Andréa, Marília alterou a ordem das falas. Os procedimentos de alternância entre Sarita e Marília são mais complexos, como demonstramos no Quadro 3: há momentos em que Marília insere um novo tópico para o assunto antes mesmo de ouvirmos Sarita mencioná-lo.

A sequência se inicia com Sarita subindo as escadas. Ela veste uma roupa preta e a câmera a acompanha por um tempo maior. A primeira coisa que ela diz é ‘Luz? Luz?’ – como se esse movimento de sair do escuro em busca da luz, contivesse um simbolismo, visto que Sarita irá relatar sua difícil relação com a filha e sua intenção em reconciliar-se através do filme. Há um efeito tanto estético quanto simbólico em sua entrada: nós vemos suas mãos e ela some no escuro enquanto ouvimos o som de seus passos subindo a escada. Tão logo ela se aproxima do palco, uma luz forte, vinda do alto, ilumina seus cabelos, revelando seu rosto aos poucos enquanto ela respira ofegante até encontrar o diretor¹⁶⁹. A sequência é interrompida por um corte seco que revela seu rosto de frente pela primeira vez.

Ela se ajeita na cadeira e pergunta ‘O senhor tá bem?’. Como afirmamos anteriormente, as escolhas de montagem para a apresentação das mulheres são fundamentais para nossa análise da performance. Conforme mostramos nos Quadros 2 e 3, a sequência de Sarita e Marília é a quinta, pela ordem da montagem. Antes dela (como veremos mais adiante) Fernanda Torres havia contado uma história aparentemente pessoal. Essa mudança no procedimento de apresentação das mulheres dá dinamismo à narrativa, e ainda que se repita na montagem, reflete a singularidade das performances, pois em nenhuma situação as mulheres se comportam da mesma maneira¹⁷⁰.

Ainda no início de sua performance podemos notar em Sarita que sua postura é, de certa forma, flexionada pela circunstância da tomada e a presença do diretor. Isso fica ainda mais evidente na entrevista prévia concedida a Grumbach¹⁷¹ – apesar de tratarem basicamente dos mesmos assuntos –, na qual sua fala é consideravelmente mais contida. Sarita conta ao diretor que respondeu ao anúncio porque deseja reconciliar-se com a filha, ou seja, sua performance (diferentemente de todas as anônimas) é fundamentada em um objetivo. Além disso, como

¹⁶⁹ A partir do momento em que ela chega ao palco, nos são revelados novamente a equipe e os equipamentos.

¹⁷⁰ À exceção da sequência de Aleta Gomes e Fernanda Torres, que analisaremos mais adiante.

¹⁷¹ Disponível nos extras do DVD de *Jogo de cena*.

mencionamos, o diretor estava com um ponto em seu ouvido, através do qual Grumbach poderia direcioná-lo durante as conversas.

Esse procedimento, de alguma maneira, possibilita a Sarita uma desenvoltura maior, uma vez que, à medida que Coutinho a interpela em uma sequência de perguntas similar às que foram conduzidas por Grumbach, ela passa a demonstrar maior segurança nas respostas, além de se referir à entrevista em um determinado momento. Dessa maneira, abre-se uma possibilidade ainda maior de Sarita desenvolver sua performance.

Seguindo a sequência, portanto, depois de cumprimentar Coutinho e perguntar se ele estava bem, um novo corte seco acontece e o enquadramento se alterna de plano médio para primeiro plano. Sarita fala da origem de seu sobrenome, “Houli”, que, segundo ela, vem ‘do grego vernacular’. “Houli”, de acordo com Sarita, significa ‘bile preta, que vem da vesícula biliar’. Coutinho pergunta se ‘isso tem a ver com os humores’ e ela concorda, informando que segundo a teoria humoral grega, na divisão dos diferentes tipos fisiológicos, aqueles decorrentes da bÍlis negra são justamente a cólera e a melancolia.

A sequência de Sarita e Marília é a mais longa do filme. Essa decisão da montagem corrobora tanto para reafirmar a prolixidade de Sarita, quanto a concisão de Marília, e promove uma distinção mais explícita entre suas performances. Sarita relata diversos elementos de sua vida (origem, religião, relação com os pais). À medida que ela fala, a câmera se aproxima ainda mais de seu rosto em um movimento de *zoom* quase imperceptível. No instante em que ela menciona a religião de sua mãe e a profissão de seu pai, a montagem interrompe sua fala com um corte brusco que revela Marília sentada em silêncio, em plano americano¹⁷².

Através da articulação da câmera e do que ouvimos de Sarita até o momento, esse corte e a mudança de plano já colocam para nós, simbolicamente, o distanciamento que veríamos comprovado pela encenação de Marília. A câmera se aproxima lentamente da atriz, que fala: ‘Eu tenho pavio curto, mas eu também sou legal’. Seus gestos já se mostram bem mais contidos que os de Sarita, e sua voz sóbria pontua a primeira diferença entre as duas.

O *zoom in* em Marília é sutil e não chega a alterar o tipo de enquadramento. Coutinho pergunta a ela se ela chora fácil – informação ainda não oferecida por Sarita – e ela confirma.

¹⁷² O nome “corte seco” se refere justamente ao fato de não haver nenhum elemento estético que o amenize; a cena é materialmente cortada e sobreposta por outra. Uma vez que, nessa sequência, a câmera vinha se aproximando do rosto de Sarita, o uso do corte seco intensifica o choque da passagem dela para Marília, pois em uma fração de segundo o movimento de *zoom* é interrompido e, uma vez que a atriz está enquadrada em plano americano (da altura do joelho), o efeito estético que se tem é o de um afastamento brusco.

Nesse momento o diretor protagoniza uma das inversões mais radicais do filme. Assim que Marília responde, ele continua: ‘Me diz uma coisa, no teste você falou do filme *Procurando Nemo* (2003)’. Esta é a única vez em que o diretor menciona o teste verbalmente, e o faz justamente ao longo da encenação-construída da atriz. Se até esse momento apenas Marília mudava a ordem da fala de Sarita, esse movimento de Coutinho marca a entrada do diretor no jogo da atriz.

Marília mantém seu corpo praticamente estático, e gesticula sutilmente com as mãos e a cabeça enquanto responde: ‘Choro, choro muito, quando penso’ e então “engole” o resto da frase da mesma maneira que Sarita faz e continua: ‘O senhor não gosta desse filme?’. Coutinho diz que não o assistiu e Marília replica: ‘O senhor não gosta de coisas americanas, não é, o senhor é meio comunista’, e dá um sorriso sutil, ao passo que o diretor diz que fuma demais. Esse comentário do comunismo não aparece na fala de Sarita e na faixa comentada do DVD Coutinho diz que ele foi retirado na montagem.

Esse é um momento curioso, pois ao ouvir a resposta de Coutinho dizendo que “fuma demais”, Marília pergunta: ‘fuma?’; esboça uma risada, prende os lábios e fica séria de novo. Uma vez que o material bruto da entrevista de Coutinho com Sarita não está disponível, nos resta uma conjectura acerca desse instante. Como já dissemos, Marília alterou a ordem de suas falas na encenação para Coutinho. A atriz não somente subverte a expectativa do espectador através de sua encenação, como também desestabiliza Coutinho de alguma maneira através da inversão na ordem das falas – o que certamente contribuiu para instantes de espontaneidade na conversa dos dois nos momentos em que ambos eram surpreendidos –, seja através de uma questão fora da ordem original, ou nas respostas dadas a ela pelo diretor.

Essa risada sugere um desvio momentâneo da atriz em sua performance. Ao cerrar os lábios e voltar à postura séria, a atriz retoma a encenação-construída, supostamente desviada pela resposta de Coutinho acerca do cigarro. Em vários momentos de sua fala Sarita também aperta os lábios ao final de uma frase. A respeito desse gesto (que também é usado como *raccord* na alternância entre elas posteriormente), Mattos comenta, na faixa do DVD: ‘Marília retoma o discurso no gesto’. Essa é uma estratégia encontrada pela atriz para manter-se fiel à sua encenação. Sua performance é pautada por dois movimentos principais: o de distanciar-se da performance de Sarita; e o de ligar-se à ela através do gesto.

A respeito do enredo de *Procurando Nemo* Marília comenta: ‘É uma história fantástica, é uma história de relação de amor de pai’. [Ela faz uma pausa] ‘Pai e filho’. Corte seco. Sarita,

enquadrada da mesma maneira em que estava antes da fala de Marília, diz: ‘Sou generosa, sou, abraço as coisas complicadas’. [**Coutinho a interrompe: ‘Você chora fácil?’**]. ‘Muito, e fico brava fácil’. O diretor a solicita que comente algum filme que a fez chorar e Sarita responde: ‘Ah, a história do Nemo?’. Ela ri e continua: ‘Mas eu choro, choro’; e começa a contar a história do filme.

Essa é a única vez no filme em que uma mulher replica uma pergunta de Coutinho dessa maneira. Essa reação comprova que Sarita é consciente do fato de que o diretor assistiu ao material filmado da entrevista prévia. A decisão do diretor por colocar a cena em que Marília fala do filme antes de Sarita mencioná-lo, nos permite visualizar a articulação complexa da montagem. Ao dirigir-se à atriz e fazer menção ao teste, o diretor potencializa, via montagem, a reação posterior de Sarita, pois no momento em que ela demonstra consciência de já ter sido vista pelo diretor, podemos perceber com mais clareza que na relação entre ambas as performances, construída na montagem, o diretor procurou evidenciar sua minúcia na composição das cenas. Sarita começa então a falar de *Procurando Nemo*:

Mas é uma história, relação pai e filho fantástica. [**Coutinho pergunta: mas é como, eu não vou ao cinema, quase**]. O senhor não viu o *Nemo*? [**Não, eu não vi.**] O senhor tem preconceito, tá vendo? Não gosta de americano [**Ela ri e passa as mãos nos cabelos**], ah, é o máximo! *Nemo* é uma história bonitíssima (sic), belíssima. Pai e filho no fundo do mar e tal e o filho briga, zanga com o pai. O pai diz “Meu filho, não vai ali, que ali é perigoso, vão te carregar”. Aí ele vai e desafia o pai, né? Bem juvenzinho, não chega nem a ser adolescente, não é adolescente, é um menino. E um cenário maravilhoso, tudo muito bem feito plasticamente e tal. E aí ele vai brincar de gracinha e pescam ele (sic), carregam ele pra Austrália, da costa americana, e ele vai parar num aquário na Austrália. E o pai, desesperado vai atrás dele. Ai, vou chorar [**Seus olhos se enchem de lágrimas. Ela limpa os olhos, se recupera e continua a narrar a tentativa do pai de encontrar seu filho**] (...) Aí eles vão pra Austrália em busca do Nemo pelo mar. E chegam na Austrália ajudados pelos tubarões, passam por mil situações bem semelhantes à vida. [**Ela volta a chorar, fala brevemente com Coutinho sobre seu choro e continua falando do filme até o ponto em que o pai reconcilia com o filho**]

Sentimos necessidade de fazer toda essa transcrição da fala de Sarita, pois ela descreve sua emoção com um filme de animação, reagindo emocionalmente aos momentos em que aborda a relação “pai e filho”. Ao final de sua fala, um corte retoma a fala de Marília e, pela primeira vez nessa sequência, a atriz continua seu relato do ponto em que Sarita parou. Coutinho pergunta: ‘Mas ele te toca especialmente por que razão?’ A atriz responde pensativa: ‘Porque... porque eu tenho um problema com a minha filha’. Novamente a montagem marca a passagem

de forma a reafirmar a diferença nas performances: enquanto Sarita faz uma longa descrição do filme, Marília vai direto ao ponto. A atriz relata intensamente o drama que Sarita comenta em seguida, alternando sua fala em breves instantes de silêncio nos quais suspira e fica com a voz embargada: ‘Eu quero, na verdade eu acho que eu tô aqui porque, eu quero, eu gostaria de reatar esse elo nem que seja a última coisa que eu faça na minha vida’.

Um novo corte seco revela Sarita em primeiro plano, com lágrimas nos olhos, e Coutinho pergunta: ‘começou quando, a sua filha nasceu quando, como é que foi?’ Sarita conta então que a filha ‘é uma brasileirinha maravilhosa, linda, chiquerésima (sic)’. Ela relata os anos passados entre o Rio de Janeiro e Nova Iorque, e o fim de seu casamento. Outro corte seco dá continuidade à fala de Sarita, já mais sóbria e com o olhar baixo, e ela conta que criou a filha sozinha durante o período em que seu pai esteve doente. Ela enfatiza a transformação que a doença gerou em seu pai, que de ‘Uma massa de trabalho, um humanista genial, um homem maravilhoso’, ele se transformou em uma “borboleta”, uma *eggplant* (berinjela, em inglês) de acordo com o marido dela. O corte retoma a performance de Marília de maneira brusca, sem nenhuma pausa entre a fala de Sarita e a continuação da atriz:

E o meu pai aquele turco, aquele homem grande, de 1,75m chegava em casa e... embora ele chegasse até cantando umas marchinhas de carnaval, às vezes cantava, é... **[Ela faz uma pequena pausa, revira os olhos para cima e continua]** Mas ele queria chegar em casa e queria ser servido, ele era o senhor da casa e a mulher dele tinha que servir a ele. Mas aquilo era mais um teatrinho assim, porque ele era legal, era um humanista fantástico, fantástico. E ele tinha uma paixão pela minha filha. Minha filha ficava entre ele e a minha mãe. E eu acho que isso que me salvou na minha vida, a paixão do meu pai. Meu pai era um homem muito apaixonado. Muito apaixonado pelos filhos, pelos irmãos, pelos sobrinhos.

Novamente Marília introduz alguns elementos da história contada por Sarita que ela ainda não havia mencionado e os mistura, impondo um ritmo próprio e particular à sua encenação, a partir do que parece ser sua interpretação do texto como um todo, e não apenas baseando-se em cada tópico contextualizado por Sarita a Coutinho. Marília constrói uma performance pontual, que se filia tanto a uma lógica dramática da encenação nos moldes do teatro clássico, quanto aos textos modernos, na medida em que busca, através de sua fala e gestual, dar um tom de verossimilhança à sua conversa com o diretor.

Há uma nova inversão no procedimento de alternância: Sarita continua o relato de onde Marília havia parado. Ela fala do pai e diz que depois de sua morte, sua filha foi embora.

Coutinho pergunta a ela dessa ruptura, Sarita responde exaltada: ‘Ah, essa história eu não conto não, senão eu morro’. Em seguida ela retoma, diz que “não tem grilo” e olha para cima, reticente. Outro corte seco retoma a performance de Marília, porém, a atriz é enquadrada em *close*, pela primeira vez. Ela aperta os lábios e diz, em tom sério:

Ela tá muito bem lá. Ela tem um carro e eu aqui vivendo nessa vida dura, apertada. Eu adoro a América, eu queria viver lá, na verdade eu queria ficar lá com ela. Daí eu pedi o carro dela emprestado, ela não quis me emprestar e eu fiquei furiosa, eu, meti a mão nela, bati nela. Mas pra mim isso era uma coisa normal.

Outro elemento é então adicionado a essa sequência através da montagem. Um novo corte seco interrompe o *close* em Marília, porém, a cena retorna a ela, em plano americano. Nessa sequência Marília abandona a sobriedade com que vinha conduzindo a encenação até o momento e, apesar do enquadramento afastá-la da câmera, ela segue num tom mais apaixonado, gesticulando com mais intensidade e cruza os braços ao falar para Coutinho que a filha chamou a polícia para ela. Um novo corte retoma a fala de Sarita, em *close*.

Ela fala de amor, de um “anel filial” que para ela ‘não se romperia jamais’. Somente nesse momento Sarita menciona seu objetivo. Ela começa a chorar, afasta as lágrimas com as mãos e diz: ‘Eu botei na minha vida que o único objetivo que eu tenho é resgatar isso, nem que seja a última coisa que eu faça’. Ela relata os conflitos com a filha e um novo corte traz Marília de volta à cena. A atriz fala que a filha era pequena à época de seu divórcio. Após a separação elas foram morar em um ‘apartamento chiquerésimo ali, perto da praia de Ipanema’. Sarita usa o termo “chiquerésimo” em outro contexto, referindo-se à filha. Marília reutiliza a gíria, retomando o discurso de Sarita, desta vez, através da palavra.

Ao final de sua performance Sarita comenta sobre sua doença e seu afastamento das pessoas. Coutinho introduz o tema da religião e ela responde: ‘Deus, nada. Não gosto de falar, isso no filme vai ficar esquisito, mas eu não acredito, né, então não adianta’. Coutinho pergunta se ela não reza e ela diz que sua mãe tinha superstições, mas que ‘Fazendo análise fica esquisito fazer superstição (sic), é melhor a gente olhar pra dentro e buscar forças. Enfim’.

Em um novo recorte, a lógica do enquadramento muda novamente: Marília permanece do lado direito do quadro, em plano médio, mas ao lado esquerdo podemos ver Coutinho, pela primeira vez. O diretor comenta: ‘Foi tudo contido, teve um momento mais, né, um momento mais denso, o que é que você acha?’

Marília inicia, portanto, a análise de sua performance. Ela diz que esse momento mais denso aconteceu quando ela abordou a questão da filha: ‘Aí veio a imagem da minha filha, aí eu dei uma marejada imediatamente, como estou dando agora, porque vem a filha, né, a tua filha, a tua continuidade. Na memória emotiva vem a carinha da filhinha’. Essa conotação usada por ela - “memória emotiva” - faz referência ao método de encenação de Lee Strasberg, diretor do *Actors Studio* na década de 1950. Strasberg criou esse método nos anos 1930 inspirado pelo sistema desenvolvido por Konstantin Stanislavski, porém, enquanto este não julgava o uso da memória emocional tão efetiva, Strasberg a adotou durante seus anos de direção artística da Associação *Actors Studio* e muitos dos métodos empregados pelos atores contemporâneos possui filiação ao trabalho desenvolvido por ele.

Marília Pêra introduz então a questão do choro em cena. Segundo ela, ‘quando o choro é verdadeiro a pessoa sempre tenta esconder’. Ela simula as possibilidades de ocultar as suas lágrimas e faz movimentos muito similares aos de Sarita enquanto chorava. Coutinho pergunta se ela estava se referindo às pessoas em geral e ela completa: ‘Na frente de uma câmera. Sei lá, numa análise, não sei, que cada análise é... mas quando o sentimento é doloroso, é verdadeiro, a pessoa tenta esconder a lágrima. E o ator e principalmente o ator hoje tenta mostrar a lágrima’. O diretor pergunta o que ela quer dizer com “hoje”, se está se referindo ao ator de televisão ou ao ator de teatro em geral e ela responde: ‘Eu acho que é o ator mais da tela, principalmente o ator de televisão. As lágrimas sempre são muito bem vindas. Todos desejam as lágrimas, então os atores mais modernos sempre estão mostrando as lágrimas’.

Pensemos a sequência em que Marília afirma ter dado uma “marejada” ao falar da situação de Sarita com a filha: a atriz não havia tentado esconder as lágrimas. Marília então revela: ‘Tentei segurar, não deixei. Porque eu acho que é mais emocionante quando você tenta esconder a emoção’. Marília tira de sua blusa o cristal japonês (conforme Figura 12) e diz que o havia trazido para mostrar ao diretor: ‘Se você pedisse muito e eu não conseguisse chorar - “Marília, eu gostaria que você vertesse lágrimas” -, não que você exigisse, mas que você quisesse muito, entendeu? Aí eu ia fazer assim’. Então ela passa as mãos nos olhos e eles se enchem de lágrimas. Ela sorri e a cena se encerra.

As problematizações trazidas por Marília em sua análise são fundamentais para refletirmos a relação do espectador com o filme. Voltaremos a essas questões em nossas considerações finais.



Figura 12: Marília Pêra
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

3.3.7 Retorno de Sarita

Sarita é a única mulher que pede para voltar ao filme. Durante as entrevistas prévias, Grumbach pergunta a algumas mulheres por qual razão elas haviam ido ao teste. Nos extras do DVD de *Jogo de cena* estão disponíveis as entrevistas que ela fez com Gisele, Sarita, Jackie, Maria de Fátima, Aleta, Marina e Claudiléa, nem todas na íntegra. Gisele diz que decidiu participar para contar as histórias difíceis de sua vida, uma vez que tem apenas trinta e um anos, mas já viveu coisas muito complexas e conseguiu superá-las. Jackie afirma que ficou sabendo do teste por estar no mesmo prédio participando de outro teste, para um comercial. Aleta diz que gosta de contar histórias. Na entrevista de Maria de Fátima não temos acesso a essa informação. Claudiléa comenta que soube que era para contar uma história da vida, então ela foi. Marina diz que é atriz e soube do teste para um documentário, então tinha que ser da vida real e ela poderia ser ela mesma. Sarita já começa a entrevista falando de seu nome, da origem grega e segue acrescentando diversos dados de sua vida.

A maioria delas expõe alguma expectativa, mas é Sarita quem apresenta algo concreto. Ela deseja comunicar-se com a filha através do filme e deixa isso claro ao longo de sua primeira conversa com o diretor. Ao pedir à produção do filme para encontrar-se novamente com Coutinho, Sarita coloca o diretor em uma situação na qual ele não teria domínio total da cena, visto que isso não estava previsto sequer pelo seu dispositivo. Essa é, portanto, a oportunidade de Sarita exercer, como teorizado por Goffman, seu *facework*.

Ela já havia sido entrevistada por Grumbach e Coutinho, e agora exerceria sua performance a partir de um artifício definido por ela: cantar uma canção. De acordo com Mariana Baltar, nessa sequência, Sarita “tem o domínio da gerência de sua própria imagem”¹⁷³. O *facework*, para Goffman, é definido a partir dos mecanismos que o sujeito dispõe para salvaguardar a sua autoimagem, como define Baltar. De acordo com a autora, “o *facework* influencia sobremaneira o jogo de projeções que atravessa a performance de cada um em uma dada interação”¹⁷⁴. Logo, ao retornar ao filme, Sarita estava exercendo o seu *facework*.

A sequência se inicia com a cadeira vazia e Sarita entra em quadro. Através dessa mudança sutil, já fica ímplicita que essa é uma circunstância diferente de sua participação anterior. Em termos de performance podemos dizer que a cena, o palco e o filme, agora, estão prontos, aguardando sua chegada. Ela está com outra roupa, porém, ainda de preto. Acomoda-se na cadeira em uma postura mais sóbria, mostrando cansaço. O diretor pergunta: ‘Mas, Sarita, quer dizer, você então, de todas as que vieram até agora, umas dezoito pessoas, sei lá, você é a única que pediu pra voltar porque você queria acrescentar alguma coisa ou cantar, não sei exatamente, me explica aí’.

Pela ordem da montagem essa é a última sequência do filme. Coutinho utiliza um artifício recorrente na maioria de seus filmes (principalmente após *Santo Forte*), mas que não havia surgido em *Jogo de cena* até o momento: explicar o que se seguiria em forma de narração em *off*¹⁷⁵. Em seguida à primeira pergunta de Coutinho, Sarita responde: ‘É porque eu queria cantar, só. O motivo principal. Eu achei que o negócio ficou muito barra pesada’. O diretor pergunta em que sentido e ela continua: ‘Trágico. Mais pra trágico do que pra cômico. E aí eu achei que ia ficar uma coisa muito triste e eu não queria ficar muito triste, entendeu? Então a música sempre quebra um pouco, né?’¹⁷⁶

Sarita está enquadrada em plano americano, como na primeira vez que aparece no filme. Assim que ela conta o motivo de seu retorno, um corte seco alterna seu enquadramento, de plano americano para primeiro plano, e ela continua: ‘E o meu pai era uma pessoa que ele entrava em casa cantando, até música de marchinha de carnaval’. Somente nesse instante ela

¹⁷³ BALTAR, 2010, p. 218.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 221.

¹⁷⁵ Nesse caso, Coutinho está fora de quadro e só ouvimos sua voz. Nos filmes anteriores esse *off* era gravado em estúdio.

¹⁷⁶ Eduardo Coutinho iniciou a produção de seu próximo filme no final de 2010. Uma de suas produtoras, Laura Liuzzi, saiu às ruas, no centro do Rio de Janeiro, com uma placa com os seguintes dizeres: “Alguma música já marcou a sua vida? Cante e conte sua história”. (KAZ, 2010)

retoma algo dito por Marília quando reencena sua fala. Neste momento, a atriz conta que o pai cantava marchinhas de carnaval, que era muito bravo e que ela apanhava muito. Esse elemento não está presente na fala final de Sarita.

Assim que ela menciona as músicas que ouvia na infância, outro corte a posiciona em plano médio. Coutinho pergunta se ela gostaria de cantar uma música que tem um significado para ela, pede que ela escolha uma importante, que a marcou. Ela diz que as pessoas podem não conhecer a música, visto que ela, Sarita, está presa no passado, nas coisas do pai dela e Coutinho fala que não importa, que ‘Passado e presente é a mesma coisa, né?’ – aludindo, *en passant*, à filosofia do tempo desenvolvida por Bergson – citação que passa despercebida por Sarita: ‘Mais ou menos, né, porque as pessoas não conhecem’.

Ela fica uns instantes em silêncio. Coutinho pergunta sobre as músicas de seu pai e ela menciona as canções de ninar: ‘Eu vou começar a chorar, ai meu Jesus, senhor’. E chora, diz que o pai, a mãe, a avó ninava e ela ninava a filha; deixando claro, novamente, o que a levou a estar ali. Coutinho pede que ela cante a música da filha e ela pergunta como faria para cantar chorando. Outro corte alterna o plano, e, em primeiro plano, Sarita seca as lágrimas com as mãos e começa a cantar “Se essa rua fosse minha” (cantiga popular). No início ela diz que não vai conseguir e continua, de olhos fechados (conforme Figura 13). Um movimento discreto de *zoom in* nos aproxima ainda mais de seu rosto.



Figura 13: Sarita canta “Se essa rua fosse minha”
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Na segunda estrofe da canção, ouvimos a voz de Marília em *off*. Ela repete cada frase da música assim que Sarita a canta, em tom baixo, sutil, num processo em que as duas, apesar de separadas no quadro, são unidas em cena, pela montagem, uma única vez. Se durante todo o filme as duplas de encenação-construída e encenação-atitude eram relacionadas apenas pela articulação sequencial das cenas na montagem, no desfecho de seu filme Coutinho as une simbolicamente. Marília não mais encena a fala de Sarita, mas canta **com** ela, como se ali, naquela sequência, as duas se conectassem – procedimento possível apenas no cinema. Esse movimento prova que é possível ao documentário incluir elementos ficcionais em sua estrutura.

O interessante dessa junção metafórica entre as duas é que certa distância ainda é mantida: Sarita está presente na cena e ela canta com a voz embargada, ao passo que Marília praticamente declama a canção, como se lesse uma poesia. A presença em forma de voz da atriz, nesse momento, introduz outro procedimento reflexivo: a ausência do corpo em imagem, mas ainda assim uma forma de presença, manifesta em uma instância metafórica. O crítico Fábio Andrade, em texto escrito para um filme totalmente distinto do estilo de Coutinho (ele escreve sobre *A Troca* (2008), de Clint Eastwood), discorre acerca da presença fantasmática dos corpos no cinema: “O cinema é a morada dos fantasmas, onde os rostos cintilam mortos, passados. Eles estão impressos no espaço, mas destituídos de matéria, vibrando em um lugar que pode, sempre, ser ocupado por outros corpos”¹⁷⁷.

Podemos dizer, através dessa sequência que finaliza o filme, que *Jogo de cena* é um documentário sobre esses fantasmas (algo aludido por Coutinho na faixa comentada do DVD), representados por mulheres que – dentro e fora da cena – se diferenciam enquanto corpo, presença, encenação e performance, mas que estão reunidas ali, única e exclusivamente, através do relato.

3.3.8 Lana Guelero¹⁷⁸

Tudo é incerto neste mundo hediondo, mas não o amor de uma mãe.
(James Joyce)

Lana Guelero é a oitava mulher a se apresentar no filme. Antes dela as seguintes mulheres haviam conversado com Coutinho (pela ordem de participação): Mary Scheyla,

¹⁷⁷ ANDRADE, 2009, s/p.

¹⁷⁸ Analisamos primeiramente a sequência de Lana Guelero com Coutinho para seguirmos a ordem da montagem.

Gisele Alves, Andréa Beltrão, Débora Almeida, Fernanda Torres, Sarita Houli e Marília Pêra. Em um primeiro momento a performance de Lana se avizinha às performances habituais dos filmes anteriores de Coutinho. Seu modo de falar, seus gestos e seu figurino alimentam um ideário social que a aproxima do universo do espectador. Ao longo de toda sua performance não há nenhuma evidência que confirme se ela é uma mulher anônima ou uma atriz.

Durante sua conversa com Coutinho podemos perceber alguns lugares de aproximação entre ela, Gisele, Débora e Sarita. Usaremos a expressão “ponto de encontro” para falar dessa aproximação. As primeiras questões de Coutinho são: ‘A gente nunca tinha se visto, né? [**Lana nega**]. Quer dizer que eu te conheço mais do que você me conhece? [**Ela responde: conhece**] Mas você vai ficar calma, né? [**Lana: não, eu já tô calma**]’. Com essas perguntas o diretor insinua sutilmente que Lana pode pertencer ao grupo das mulheres anônimas que responderam ao anúncio. Aquele seria o primeiro encontro entre eles e essa referência ao seu desconforto diante dele e da câmera comprovará, no decorrer da conversa, que o incômodo de Lana se deve ao fato de ela não estar habituada com aquela situação.

Onde localizamos, portanto, esses pontos de encontro entre Lana e as três mulheres citadas acima? Explicamos. Ela relata sua experiência após a morte inesperada de seu filho, assim como seu processo de superação. Apesar de se emocionar ao lembrar da perda, Lana demonstra uma serenidade tal que a aproxima da performance de Gisele. O ponto de encontro entre elas se dá através da experiência de um sonho que relataram. Gisele tivera dois sonhos: um, que ela interpreta como uma espécie de aviso da gravidez iminente; o segundo, que ela explica como sendo um prognóstico de seu futuro e de seu filho caso ele tivesse sobrevivido após o parto.

O sonho de Lana tem um caráter revelatório. Depois da morte de seu filho, ela e a filha passaram oito meses em um apartamento alugado. Cinco anos após seu retorno à sua casa, ela sonhou com o filho:

Eu sonhei que ele tava num lugar, assim... [**Lana se dirige a Coutinho**] O senhor conhece a Santa Casa de Misericórdia? Tem aqueles corredores compridos, sabe? Aí eu sonhei que meu filho tava ali, lá no fundo. E ele tava bonito, ele tava assim com um manto azul, sabe? Um roupão azul, um azulão bonito, sabe? Azul piscina. E ele vinha correndo, ele vinha correndo e ele dizia: - “Mãe, mãe, hoje eu me formei! Eu virei um anjo!” E aí eu queria, também, chegar perto dele e ele encostava o rosto assim no meu e ele dizia assim: - “Mãe”. E ele tava com uma coisa assim na cabeça, sabe? E ele dizia assim: - “Mãe, não fica mais triste, mãe. Hoje eu fui coroado, mãe. Eu virei um anjo. Não fica mais triste não”. Aí eu encostava o rosto nele, assim, e eu falava: por que que você não volta? Aí ele dizia: - “Não mãe, eu não posso voltar. Eu não

posso voltar, mas eu tô bem. Não fica mais triste por minha causa não, mãe”. Aí eu acordei e falei pra minha filha: eu tive um sonho com meu filho hoje. Aí ela disse assim: - “É mãe, que bom!” E eu falei: é. Então, a partir de hoje, a gente vai começar a abrir a janela, né? Pra gente começar a viver de novo.

Gisele atribui aos seus sonhos uma conotação religiosa, visto que comenta ser espiritualista. Os sonhos serviram a ela como um entendimento de seu processo. Para a Lana o sonho serviu de conforto, porém, ela o apreendeu mais como um contato com o filho, que como algo relacionado à fortuna divina, já que diz a Coutinho que apesar de Deus a recompensar através da filha, ele ainda não a convenceu.

Em relação à Débora percebemos esse ponto de encontro no fato de ambas as performances conterem elementos de aproximação com o universo do espectador. Como descrevemos na análise da sequência de Débora, a impressão de ela ser uma mulher anônima é desfeita quando ela usa a terceira pessoa ao final de sua performance. No caso de Lana essa quebra acontece quando Claudiléa de Lemos aparece no filme e relata a mesma experiência contada por Lana.

No caso de Sarita o ponto de encontro é estabelecido a partir de duas falas de Coutinho (a propósito, suas únicas intervenções na sequência de Lana). Durante a sequência com Sarita e Marília, conforme mencionamos, Coutinho se refere ao teste na conversa com ambas. Ele cita o teste para perguntar sobre o filme *Procurando Nemo*. No diálogo com Lana o diretor alude ao teste discretamente em suas primeiras perguntas (‘A gente nunca tinha se visto, né? Quer dizer que eu te conheço mais do que você me conhece?’) e, mais à frente, de forma direta: ‘Me diga uma coisa, você disse no teste alguma coisa, ‘Deus é bom, mas foi ruim comigo’.

Nessas menções de Coutinho ao teste percebemos: um possível propósito do diretor em promover uma associação entre as mulheres com as quais conversa e o texto do anúncio de jornal¹⁷⁹; e mais uma evidência das diferenças entre as performances. Como sabemos, ao ouvir a pergunta de Coutinho a respeito de um filme que a emociona, Sarita logo replica: ‘Ah, a história do Nemo?’ No caso de Lana, ao ouvir o diretor mencionar o teste ela reage com naturalidade.

¹⁷⁹ No caso dessa referência na conversa com Marília percebemos que esse procedimento contribui para o desconcerto do espectador. Uma vez que a atriz reencena o relato de Sarita, pressupomos que ela não participou do teste anunciado no jornal, portanto, ao mencioná-lo a Marília, Coutinho usa essa estratégia para confundir o espectador e exibir a complexidade de seu jogo. Ao citar o teste nas conversas com Sarita e Lana, Coutinho pode tanto insinuar que elas são mulheres anônimas, quanto confundir ainda mais o espectador, visto que a ele não foi dada nenhuma certeza a respeito de Sarita e Lana serem ou não atrizes.

Há uma diferença central na abordagem de Coutinho com Gisele, Débora e Sarita em relação à Lana. Ao cumprimentar Gisele o diretor fala o seu nome. Durante a conversa com Débora ele a chama de “Nilza”. Com Sarita seu nome fica ainda mais evidente, visto que ela discorre com o diretor acerca de sua origem. Já na sequência de Lana, seu nome não é mencionado nenhuma vez. Esse se torna um elemento fundamental para o filme e a questão da performance a partir do momento em que Claudiléa aparece, como veremos a seguir.

3.3.9 Claudiléa de Lemos

A sequência em que Claudiléa de Lemos conversa com Coutinho é a penúltima do filme. A primeira cena se inicia com ela subindo as escadas, em um plano sequência que a acompanha até entrar no palco, porém não a segue até a cadeira, tal como havia ocorrido nas outras situações em que as mulheres foram filmadas subindo as escadas. Assim que Claudiléa termina de subirlas, ela olha para a câmera (Figura 14) – movimento executado por Débora (e, posteriormente, por Aleta). Um corte seco revela seu rosto já em *close*, com os olhos marejados de lágrimas, dizendo a Coutinho que seu casamento havia durado vinte e quatro anos.



Figura 14: Claudiléa de Lemos
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Ela fornece alguns detalhes acerca de seu marido, seus filhos e, aos poucos, os dados se assimilam aos de Lana Guelero. Essa estratégia de Coutinho de separar as performances de Lana e Claudiléa é uma das mais ousadas em *Jogo de cena*. Não é possível identificar em nenhuma delas indícios de quem é a atriz e quem é a anônima, logo, resta ao espectador fazer conjecturas acerca de suas performances.

Algumas diferenças sutis entre Lana e Claudiléa já podem ser pontuadas: a sequência de Lana se inicia assim que Marília Pêra analisa sua reencenação do relato de Sarita (lembramos que sua fala termina quando ela compara o choro do ator com um choro “real”). A subida de Claudiléa ao palco e seu olhar para a câmera demonstram certa segurança (Lana mostrou nervosismo diante de Coutinho e da câmera). Em nenhum momento Lana é enquadrada em *close*, seu choro é mais contido e ela tenta secar uma lágrima antes mesmo dela cair de seus olhos – algo relevante para pensarmos na apreensão de sua performance – visto os comentários de Marília anteriormente.

Lana demonstrava timidez e estranheza com a situação. Claudiléa não somente interage com a câmera, mas é enquadrada em *close* assim que começa sua conversa com Coutinho. Ao contrário de Lana, ela fornece informações mais precisas acerca de seus filhos, informando inclusive as datas exatas em que eles nasceram. Ao narrar o abandono do marido, Claudiléa aponta diversos detalhes de seu casamento. A fala de Lana é mais pausada e sua performance é marcada pelos seus suspiros e pela alternância súbita entre o sorriso e a tensão. Claudiléa se dirige a Coutinho em tom de desabafo e entrega: ela também sorri em alguns instantes, porém seus olhos ficam marejados praticamente durante todo o seu relato e sua fala é densa.

Além das duas mulheres, a única dupla do filme composta por anônimas é representada por Mary Scheyla e Jackie Brown. Ambas as duplas são separadas pela montagem e suas falas não revelam quem de fato viveu a história narrada. Há uma diferença central entre elas: a primeira dupla é formada por atrizes e ambas revelam isso em seus relatos, logo, o espectador sofre o efeito desse fato (tanto em seu ideário quanto pela maneira com a qual as quatro mulheres reagem a Coutinho e à presença da câmera). Scheyla e Jackie são performáticas, inclusive no sentido teatral do termo¹⁸⁰, já as performances de Lana e Claudiléa são marcadas por uma diferença sutil, pelo modo de enunciação (uma mais contida e a outra mais dramática).

¹⁸⁰ Isso é reforçado por elas de duas maneiras: Mary Scheyla encena um trecho da peça *Gota d'água* para Coutinho; e Jackie Brown improvisa um *rap* para falar de si.

O corte seco que marca o ponto da história em que Claudiléa conta da morte do filho interrompe a cena de forma brusca. Há uma mudança no enquadramento, que do primeiro plano passa ao *close*. Ela narra a perda do filho movimentando os olhos, sempre de maneira tensa: ora olha para baixo, ora para Coutinho, ora para cima. Quando ela diz que seu ex-marido contou a ela o acidente envolvendo seu filho, um novo corte interrompe a cena. O enquadramento é mantido e ela segue de onde tinha parado, porém com os olhos cheios de lágrimas. Sua fala fica mais embargada, ela gagueja algumas vezes e diz: ‘Meu filho tinha reagido a um assalto quando ele vinha do serviço e aí mataram ele. Aí foi uma coisa assim muito louca, muito... **[Ela olha para baixo]** Foi a pior parte da minha vida, foi uma coisa doida’. Nesse ponto de sua fala as lágrimas escorrem pelo seu rosto e pela primeira vez ela as seca firmemente.

Dáí em diante ela chora copiosamente, secando as lágrimas de vez em quando. A explicação dada por Marília Pêra acerca do choro “técnico” e do choro “real” parece não dar conta da complexidade das performances em *Jogo de cena*, uma vez que sua declaração compreende apenas um aspecto da postura ficcional de quem atua. Isso não se sustenta nesse espaço onde as mulheres anônimas e as atrizes têm de enfrentar não somente a câmera e o diretor em meio à *mise-en-scène* documentária, mas memórias (provenientes tanto da experiência do outro quanto de sua própria) que a todo o tempo conclamam a performance.

O que torna a manobra de Coutinho ao separar Lana e Claudiléa na montagem ainda mais potente, é o fato de elas narrarem com extrema fluidez, emoção e profundidade a experiência da perda de um filho. O ponto maior de união entre Lana e Claudiléa talvez resida justamente na essência da mulher: a capacidade de gerar outro ser. Ao relatar a perda de um filho, possivelmente a pior experiência que uma mulher pode viver, tanto a atriz quanto a mulher anônima se encontram. O confronto com a experiência do outro certamente empurra a atriz para as condições de sua própria experiência. Porém, nesse caso, a atriz não analisa sua performance para Coutinho e o jogo segue.

Até o final de seu relato Claudiléa chora bastante, conta de seus processos depressivos, do retorno à casa em que vivia e do sonho com seu filho. Quando finaliza sua história, um último corte – assim como ocorrera na sequência de Lana – a enquadra em plano médio e Coutinho repete a pergunta: ‘Você disse no teste alguma coisa, Deus é bom, mas foi ruim comigo’. Ela sorri e responde: ‘É, ele fez maldade comigo. Mas hoje ele tá me recompensando com a minha filha. Não chega a me convencer não, porque ele não respondeu até hoje porque é que ele tirou meu filho, mas...’ – um corte seco a interrompe e a cena chega ao fim.

Essas duas sequências, apesar de separadas estrategicamente pela montagem, apresentam uma das decisões mais potentes de Coutinho: dificultar ao máximo qualquer esforço do espectador em reduzir o filme a um exercício de “adivinhação”. Ao inserir duas mulheres anônimas, ocultar qualquer informação acerca de se tratar ou não de atrizes e separá-las na montagem, Coutinho reforça nossa defesa de que o centro do filme está na cena construída pela palavra, ou seja, na maneira encontrada pelas mulheres de se singularizar: a performance.

3.3.10 Aleta Gomes Vieira e Fernanda Torres

No fundo, está tudo contido na primeira fala do primeiro ato de Hamlet.
“Quem está aí?”

(Fernanda Torres)

Aleta é a décima primeira mulher a aparecer em *Jogo de cena*. A sequência começa nas escadas. Enquanto sobe, a jovem já demonstra desenvoltura na relação com Coutinho, a equipe e a câmera. Ela olha para trás e pergunta ao operador da câmera: ‘Tá rápido?’; ao passo que ninguém responde. Ela continua: ‘Ih, que nunca acaba isso!’ Quando alcança o palco, sua expressão de surpresa é evidenciada de imediato: ‘Quanta gente!’ Aleta cumprimenta a equipe, algo que nenhuma das mulheres faz. Um corte seco revela a cadeira vazia e sua voz em *off* dizendo: ‘Muita gente!’ Ela então, senta na cadeira. Coutinho ri, pergunta se está tudo bem e comenta: ‘Muita gente, boa, ninguém disse essa frase ainda’. Aleta dá uma risada e um corte interrompe bruscamente a cena.

A cadeira está novamente vazia. Ouvimos uma voz dizendo ‘Quanta gente, hein?’, e Fernanda Torres entra em quadro, aperta a mão de Coutinho e senta. A primeira diferença desta sequência para aquelas em que uma atriz mais conhecida reencena o relato de uma mulher anônima é apresentada de súbito: Fernanda aparece em cena menos de dois minutos após a entrada de Aleta, repetindo seu gesto de maneira fiel. Em relação ao procedimento de alternância entre elas, o gesto de Fernanda é similar ao de Andréa (que entra em cena repetindo a última frase dita por Gisele). Porém, a reação de Coutinho é diferente: ‘Você fez igualzinho como ela, do começo... [Fernanda: ué, não é isso?] Pode ser. [Fernanda: é que isso tinha uma surpresa nela, assim, de ter tanta gente, né?]’. Um corte interrompe a cena. Aleta continua sua fala, como se respondesse a uma questão de Coutinho:

Contar não é o problema, meu problema é seguir uma corrente. [**Coutinho: e se eu te perguntar facilita?**] Não sei, porque **ela** me perguntou e eu fui me embolando. Eu saí assim, caramba, no final eu não contei nada, fracionei um monte de história, mas... tu achou que teve continuidade? [**Coutinho: achei que tinha**].

Esse é o único momento do filme em que a assistente de Coutinho é evocada de maneira mais direta. O diretor já havia mencionado o teste na conversa com Sarita, Marília, Lana e Claudiléa, mas Aleta não apenas se refere a Grumbach usando a terceira pessoa do singular (“ela”), como problematiza sua performance na entrevista prévia. A jovem comenta de sua dificuldade em seguir um fluxo quando faz um relato. Isso se revela uma constante ao longo de toda sua narração, visto que sua fala é bastante fragmentada. Porém, esse fracionamento é intensificado na articulação das performances de Aleta e Fernanda pela montagem. Assim como a fala de Aleta, a de Fernanda também é fragmentada. Todavia, além das intervenções da montagem, lembramos que se tratam de motivações diferentes.

A partir desse comentário feito por Aleta, Fernanda retorna à cena e a jovem somente reaparece minutos depois, quando a crise da atriz é abrandada. Em sua fala inicial Fernanda aponta algumas questões presentes na fala anterior de Aleta. Ela diz ter um comportamento não-assertivo e ser uma pessoa que não coloca bem suas opiniões frente a alguém que sabe sustentá-las. Daí em diante, Fernanda perde o fluxo de sua fala. Olha para cima, tenta reiniciar o argumento, sorri, esboça uma frase, olha para baixo visivelmente incomodada e antecipa de alguma forma a análise de sua performance (Figuras 15 e 16):

Que doido, cara. Muito doido. [**Ela respira, olha para baixo, passa a mão no cabelo e tenta continuar**] Aí foi assim, quando eu... quando eu fiz dezoito anos, né, eu resolvi morar com o meu pai, né. Que... os meus pais se separaram quando a minha mãe foi internada. [**Um corte a interrompe e ela volta à cena, em *close***] Esses remédios, né, que a pessoa fica, sei lá, dez minutos depois que toma fica assim, num estado assim, sem expressão, né? Com o cuspe assim, no canto da boca, né. Era horrível, né? Eu tinha onze anos quando isso aconteceu. Onze anos. Foi horrível assim. Que doido isso. [**Ela muda o tom de voz e passa as mãos no rosto**] É tão engraçado, gente. Vamos do início de novo, eu tô... queria uma água, é tão engraçado, nossa.



Figura 15: Fernanda Torres (1)
Fonte: *Jogo de cena* (2006)



Figura 16: Fernanda Torres (2)
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Notamos um movimento singular da montagem nessa sequência. Além de intervir mais ativamente nas cenas (tanto as de Fernanda quanto as de Aleta), a montagem cria um composto na relação entre as performances de ambas que torna o argumento de Aleta fragmentado, e a crise da atriz mais evidente. Para facilitar a visualização dessa miscelânea entre as performances, pensemos a seguinte sequência: Aleta entra em cena → Fernanda repete seu gesto → Coutinho aponta a repetição à Fernanda → Aleta informa sua dificuldade em seguir um fluxo narrativo → Fernanda retoma a performance, perde o fluxo, sai da encenação e a problematiza → Aleta volta à cena → O procedimento de alternância entre elas se torna mais sutil → Fernanda analisa sua performance.

Esta descrição sequencial nos permite observar a complexidade dessa sequência. Várias informações são lançadas ao espectador de uma vez, impossibilitando a compreensão de todos os procedimentos que estão em jogo. Não podemos afirmar que o primeiro comentário de Coutinho a Fernanda foi o principal responsável pelo seu desconcerto. Da mesma forma, também não podemos ignorar as estratégias da montagem: a maneira com a qual as performances são ordenadas nos permite supor que a montagem é a responsável por acentuar tanto a perturbação da atriz, quanto a agitação de Aleta.

Apesar de instaurada certa distância inicial entre Aleta e Fernanda (através do desconcerto da atriz, do afastamento de Aleta da cena e da dificuldade apontada por Fernanda ao reencenar a história de Aleta), percebemos que essa composição entre suas performances, ao acentuar a fragmentação dos relatos, também promove um ponto de encontro entre elas. Se Aleta comenta sua dificuldade ao exprimir um pensamento logo no início de sua fala, Fernanda também é confrontada pelo embaraço de reencená-lo. Em texto escrito para a Revista Piauí, posterior a essa experiência, Fernanda comenta seu receio em relação à recepção do espectador:

Recentemente recebi um convite que trouxe de volta a insegurança do início da minha carreira. Fui chamada para repetir, como atriz, o depoimento que uma mulher havia dado dias antes ao diretor. Não uma personagem de ficção, mas uma mulher de verdade, que contou sua história. Me mandaram a fita com o depoimento dela. Eu deveria assistir e encontrar uma maneira de interpretá-la, repetindo o que ela havia dito. A empreitada se revelou difícil. Toda vez que eu via a fita original, tinha certeza de que, quando o filme ficasse pronto, alguém se levantaria da platéia para gritar: "Ela está mentindo!". Esse negócio de fazer gente que existe é uma coisa muito complicada¹⁸¹.

Esse exercício proposto por Coutinho é inovador em muitos aspectos e engloba muitos desafios, pois, o personagem do cinema ficcional, ao tomar forma através do corpo do ator, passa a existir pela maneira que é representado e não há uma figura real que vá confrontar o ator reivindicando verossimilhança, uma vez que o único corpo presente ali é o de quem atua. O que Fernanda experimenta em *Jogo de cena*, portanto, é a dificuldade em dar forma a um corpo que existe de fato. Além disso, o teatro é o mesmo espaço onde Aleta havia confidenciado suas experiências, sob a mesma luz, enquadrada da mesma forma e também recebido de volta o olhar da câmera e de Coutinho. Como afirma Comolli:

¹⁸¹ TORRES, 2006, s/p.

Esses homens e essas mulheres, seres reais tomados na relação filmada, nela irão manifestar (é o que convém esperar) toda sua singularidade: o que faz que um corpo, uma palavra, uma subjetividade se tornem em relação ao cinema (e talvez apenas a ele) únicos, insubstituíveis, não reproduzíveis (a não ser pelos meios mecânicos, laboratórios, cópias, projeções). O milagre terá acontecido: filmado, o corpo atinge uma potência de convicção, uma beleza que o corpo não filmado não conhece.¹⁸²

Ao ter de confrontar a singularidade de Aleta e a impossibilidade de reproduzi-la, o conflito de Fernanda, bem como sua participação ao longo de toda a sequência, também atinge uma extrema potência de convicção, resultando em uma performance singular e insubstituível. Retomando a sequência em que Fernanda pede a Coutinho para recomeçar, ela antecipa uma parte da análise de sua performance e problematiza sua dificuldade naquela situação:

Parece que eu tô mentindo pra você. [**Coutinho: Por que você acha?**] Porque eu não tinha essa sensação sozinha, é engraçado. Engraçado, né? [**Coutinho: Você acha que isso...**] É tão engraçado. [**Você acha que tá próxima demais da Aleta real... você estar mentindo vem de que, de que que você acha (sic) que pode vir isso?**] Não sei, é delicado, não sei. Eu não consigo, eu não separo ela do que ela diz, entende? [**Ela vira o rosto subitamente e o operador da câmera faz um movimento brusco para acompanhá-la**] Eu acho impossível separar assim. Conforme eu fui te falando e você me olhando parecia que a minha memória estava mais lenta que a dela, entende? Parece que a fala vem antes de você ter visto, entende? Aí isso foi me incomodando, assim, e eu não tenho... todas as vezes que eu passei em casa eu não tive isso. Então eu não sei se é fazer mais lento, eu tava pensando assim, o quê que... Mas não um mimetismo. Isso eu acho. Isso me ajudou muito a chegar nela, sabe? Porque ela tem umas coisas tão misteriosas assim, de... ela fala uma coisa terrível e ri pra você. Pra aliviar... [**Coutinho: é um riso nervoso também**] Mas é um riso também... é a própria essência dela assim. E às vezes é difícil. E eu fiquei com vergonha de estar diante de você, é engraçado, sabe? [**Você, atriz?**] É, porque dá vergonha, representar dá vergonha e, assim, engraçado. E aqui tem um ar de teste, assim, sabe?

Essa é uma sequência de diálogo extremamente rica para nossa análise e para a percepção do quão complexo é *Jogo de cena*. Nessa cena registramos um desconcerto geral: de Coutinho, de Fernanda e também do operador de câmera. A quantidade de elementos do real que atravessam a cena é notável: a dificuldade de Coutinho em lidar com o desarranjo de Fernanda prova como seu dispositivo é volátil. O diretor perde o controle da cena, que passa a ser orientada pelo processo divagante da atriz. Nesse ínterim, uma vez que a lógica esperada da encenação de Fernanda se desloca, o operador de câmera passa por alguns instantes em que tem de definir a posição da câmera na cena.

¹⁸² COMOLLI, 2008, p. 176.

Fernanda também pontua seu conflito a partir do que está em jogo quando um ator tem de preparar um personagem fictício. Uma vez que esse “personagem” que ela tem de encenar em *Jogo de cena* é real e possui uma essência para além da construção da atriz, ela sente vergonha, embaraço, estranheza, e se vê diante da necessidade de encontrar uma espécie de hiato entre ela e Aleta para daí descobrir uma forma de alcançar essa encenação. Ao dizer para Coutinho que aquela situação ‘tem um ar de teste’, a atriz expõe o que está em jogo para as atrizes de *Jogo de cena*. Se as mulheres anônimas foram submetidas a um teste para poderem contar suas histórias, o teste das atrizes é o próprio filme.

Daí em diante a atriz tenta recuperar a encenação. Diversas informações colocadas por ela seriam retomadas novamente por Aleta. Fernanda insere o assunto da gravidez não planejada e se perde novamente: ‘Que loucura gente! Que loucura! Nossa senhora, que dificuldade que eu tô passando. Que loucura. Que ódio. Que loucura Coutinho’. Em seguida há um novo corte e Fernanda fica em silêncio. Segundos depois ela ri, nervosa, de uma forma pueril, como Aleta viria a fazer posteriormente. Coutinho a interrompe: ‘Diz’. E um corte marca o fim do desconcerto de Fernanda.

A atriz discorre acerca da origem do nome “Aleta” e a jovem volta à sequência. Aleta relata, finalmente, sua história. Ela retoma alguns dados já informados por Fernanda e ao longo de sua fala podemos visualizar alguns comentários de Fernanda acerca do comportamento de Aleta: o riso em momentos nervosos e sua forma única de se exprimir. Ao acompanharmos o ritmo da fala de Aleta, podemos identificar, nos movimentos anteriores de Fernanda, algumas similaridades: a fala apressada, o riso desconcertado, a vergonha em se expor. Fica visível o terceiro estágio pelo qual as atrizes mais conhecidas passam durante seu processo de reencenação: algo desse duplo encarnado por elas as empurra para sua própria experiência, revelando uma espécie de comunicação entre elas (atrizes) e suas duplas (as mulheres anônimas).

Na análise de sua performance, desempenhada ao final da sequência, Fernanda adiciona outros pontos relevantes:

[**Coutinho: você pensou em incluir alguma coisa do bruto?**] Olha, isso ficou muito doido porque eu nunca tinha visto (sic) o material cortado, editado, né? Eu não quis ver o material editado, eu podia até ter pedido, mas eu fiquei achando que... aquilo que eu te falei, ela tinha tanta memória quando ela falava de algo, tinha tanta história por trás. Como toda pessoa, né? Que eu achei que o material bruto era a minha memória. [**Há um corte na cena e Fernanda retoma a fala em *close***] A diferença é

que com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, assim, você pode até ficar ali nele porque ele é da sua medida. Com um personagem real a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou. Tem alguém acabado na sua frente. O outro é em processo e outras vezes, fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade que aquela pessoa existe.

A partir desses comentários de Fernanda, podemos aferir que seu conflito dá à medida que ela tenta construir, do relato e da performance de Aleta, um personagem, como ela está habituada a fazer tanto no teatro como na televisão e no cinema. Porém, ao se confrontar com os elementos do real que esse exercício de *Jogo de cena* a impôs, a atriz teve de enfrentar as consequências de reencenar o relato de uma mulher “real” na *mise-en-scène* documentária. Sua última colocação, acerca dos modos de encenação próprios da ficção, será retomada em nossa análise da sequência de Marina D’elia.

3.3.11 Fernanda Torres

Oh, se eu tivesse as asas de um pombo...
e nessa direção eu voaria para o conforto.

(Thomas De Quincey)

Em seguida à última fala da atriz Débora Almeida (‘Foi isso que ela disse’), um corte abrupto revela Fernanda Torres em primeiro plano. Ela é a quinta mulher a aparecer no filme. Olhando com naturalidade para Coutinho Fernanda afirma: ‘Eu queria muito ter filhos, né? E aí eu engravidei e eu perdi’. Ao longo de sua fala a atriz não faz inflexões em sua voz ou apresenta mudanças em seu comportamento que sugiram alguma alteração em sua performance – algo visível na sequência em que ela encena o relato de Aleta. Fernanda mantém o tom da fala no mesmo ritmo, do início ao fim.

Lembramos que Scheyla havia sido a primeira mulher a aparecer no filme, e em seguida, Andréa reencenou o relato de Gisele e analisou sua performance. A performance de Fernanda nesse contexto insere uma questão: se Scheyla, atriz pouco conhecida àquela época, havia relatado uma experiência (aparentemente) vivida por ela e Andréa, atriz mais conhecida do grande público, havia reencenado o relato de uma mulher anônima, a qual categoria de encenação pertence o relato de Fernanda?

Mais adiante, como mostraremos na análise, Andréa Beltrão faria um movimento similar ao de Fernanda. Porém, devido à ordem com que são dispostas pela montagem, a presença de Fernanda ganha uma conotação diferente: nesse contexto, é sugerido ao espectador que a atriz havia sido convidada para contar sua própria história. No entanto, o espectador será surpreendido mais adiante com o retorno de Fernanda à cena para reencenar o relato de Aleta.

Tanto no relato de Fernanda quanto no de Andréa, notamos um lugar de encontro no que parece tê-las motivado a contar suas histórias em *Jogo de cena*. Andréa, como veremos, fará um testemunho acerca da empregada que trabalhou em sua casa durante sua infância. Fernanda relata uma experiência religiosa vivida com a tia que, segundo ela, curou sua depressão, morbidez e a ajudou a engravidar. Em ambas as histórias, as atrizes mencionam que essas mulheres já haviam morrido. Seus relatos, portanto, ganham o estatuto de uma confidência e de um testemunho. Se na experiência com Aleta, Fernanda exhibe seu trabalho de atriz, nessa sequência ela se transforma em uma anônima e vivencia junto de Coutinho a experiência do documentário no seu sentido tradicional.

É importante apontar, também, que Fernanda repetirá alguns gestos presentes em sua reencenação do relato de Aleta. Nos momentos em que ela enfrenta uma pequena crise em sua performance e manifesta inquietação em relação à dificuldade de conduzir sua encenação do relato de Aleta, ela passa as mãos no queixo nervosamente e também o faz com os cabelos (Figuras 15 e 16). Nessa sequência, quando menciona a tensão por não conseguir engravidar, ela repete esses gestos (Figuras 17 e 18), o que denuncia, em ambas as sequências, a dificuldade de se determinar os instantes em que ela está em processo de encenação-construída e aqueles em que algo próprio de sua experiência atravessa sua performance.



Figura 17: Fernanda Torres (3)
Fonte: *Jogo de cena* (2006)



Figura 18: Fernanda Torres (4)
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

3.3.12 Maria de Fátima Barbosa

Fragilidade, o teu nome é mulher!
(William Shakespeare)

A participação de Maria de Fátima em *Jogo de cena* pode parecer irrelevante. Porém, essa estratégia de Coutinho de incluí-la no filme possibilita uma importante reflexão. Ela é a décima mulher a conversar com o diretor. Assim como Débora Almeida (até o momento em que ela olha para a câmera), Lana Guelero e Claudiléa de Lemos, a performance de Maria de Fátima comporta semelhanças às dos entrevistados usuais de Coutinho. Tanto no modo de falar e se vestir quanto em seu comportamento, Maria de Fátima aparenta ser uma mulher anônima, condicionada aos moldes tradicionais das entrevistas conduzidas pelo diretor.

Porém, dado o contexto em que se apresenta em *Jogo de cena* e o lugar reservado a ela pela montagem (ela é a décima a aparecer), Maria de Fátima poderia tanto ser uma atriz quanto uma anônima aos olhos do espectador. Ela surge em cena demonstrando desenvoltura e relata a Coutinho seus infortúnios com os homens e a relação conturbada com o pai. Antes de Maria de Fátima, as seguintes mulheres haviam participado: Scheyla, Gisele, Andréa, Débora, Fernanda, Sarita, Marília, Lana e Jackie (conforme Quadro 2).

É interessante notar que nesse ponto do filme, apenas duas mulheres não pareciam compartilhar um duplo de encenação: Fernanda e Lana. Logo, Maria de Fátima poderia estar diante da mesma circunstância dessas duas mulheres: Fernanda relata uma experiência vivida no terreiro de candomblé de sua tia e Lana narra a perda de seu filho. No entanto, não podemos ignorar que a participação de Maria de Fátima ganha outra dimensão ao final de *Jogo de cena*.

Como sabemos, Lana e Claudiléa contam a mesma história. Além disso, Andréa (ao falar de sua empregada) e Marina não possuem um duplo de encenação para seus relatos. Portanto, podemos concluir que Maria de Fátima é a única mulher anônima de *Jogo de cena* que não tem seu relato reencenado por uma atriz, além de não mencionar em nenhum momento se é ou não uma atriz (como o faz Marina).

Podemos inferir, a partir desses raciocínios, que a presença de Maria de Fátima ganha outra conotação. Ela deixa de pertencer ao grupo dos entrevistados tradicionais dos filmes de Coutinho e se transforma em mais uma peça de seu intrincado jogo de cena.

3.3.13 Marina D'elia

A mulher é uma substância tal, que, por mais que a estudes, sempre encontrarás nela alguma coisa totalmente nova.

(Leon Tolstói)

A transição entre a sequência anterior (Aleta e Fernanda) e o primeiro plano em que Marina aparece em cena é um bom ponto de partida para analisarmos sua performance. Conforme informamos anteriormente, a última frase de Fernanda nessa sequência é: 'Às vezes, fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade, que aquela pessoa existe'. Assim que Fernanda termina essa frase, um corte revela Marina em primeiro plano (Figura 19).



Figura 19: Marina D'elia
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Esse é um exemplo claro de relação entre as performances criada pela montagem. A montagem aqui serve para conectar os discursos. Coutinho cria uma espécie de *raccord* que imprime um sentido à fala de Fernanda que irá suggestionar o espectador na apreensão da performance de Marina. Esse sentido é intensificado na primeira pergunta que o diretor dirige a ela: ‘Você disse, eu tenho certeza que eu sou uma atriz nata’.

A partir daí, Marina relata uma experiência na qual parou de falar com seu pai quando este sofreu um enfarto após uma briga entre os dois. Movidada pela sensação de culpa pelo enfarto do pai, a jovem deixou de falar com ele até o dia de sua morte. Nessa sequência, praticamente não há cortes. Ela passa um longo tempo contando de seu rompimento com o pai e Coutinho faz algumas perguntas, como: ‘Você ficou sem falar com ele por quanto tempo?’; ‘Vocês moravam longe ou perto?’; e ‘Como você conseguia ficar sem falar com seu pai?’. O corte só interrompe o seu relato no instante em que ela diz que após o período de depressão, devido à morte de seu pai, ela decidiu ser atriz. Ao longo de todo o seu relato Marina permaneceu enquadrada em primeiro plano.

Após esse corte, a câmera se afasta de Marina. Ela diz que “do nada” decidiu ser atriz e Coutinho comenta: ‘Você disse: – eu quero ser atriz’. Nesse momento a câmera faz um leve movimento de *zoom* e a enquadra em *close*. Apesar de seu relato não se centrar no fato de ela ser atriz, a condução de Coutinho e suas escolhas de montagem na sequência levam o espectador a se manter em um lugar de dúvida constante em relação à performance de Marina.

3.3.14 Andréa Beltrão

Fisicamente habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória.

(José Saramago)

A atriz Andréa Beltrão retorna ao filme em seguida à performance de Marina D'élia. Andréa está vestida com a mesma roupa usada na sequência em que reencena o relato de Gisele, o que sugere que ela relatou ambas as histórias no mesmo dia. É interessante notar que a cena se inicia durante seu movimento de se assentar na cadeira. Esse procedimento da montagem dá uma impressão de continuidade à sua participação no filme. Sua espontaneidade durante esse novo relato a distancia, em certo aspecto, de sua performance anterior, o que produz um efeito interessante: visto que àquela circunstância Andréa reencenava a história de outrém e aqui não há um duplo de encenação para o seu relato, ele ganha um efeito ainda maior de verossimilhança.

A atriz faz um relato curto e objetivo acerca da empregada que trabalhou em sua casa durante a infância. Diferentemente da maioria dos relatos das mulheres anônimas em *Jogo de cena*, a fala de Andréa tem um caráter testemunhal:

Eu nasci em Ipanema, né, tal, não sei o quê. Aí depois fui morar em Copacabana onde eu morei durante onze anos, eu acho, por aí. Morávamos eu, minha avó e minha mãe num quarto e sala. E aí a Alcedina que era a empregada da gente. Alcedina que eu chamava de Cidina. [Coutinho: **mas não tinha homem na sua família?**] Não, porque a minha mãe separou do meu pai, não sei quê, éramos nós ali. E eu queria dizer isso porque até hoje eu sinto saudade – a Cidina morreu – e talvez... os filhos dela e os netos todos conseguiram estudar, estão todos formados na faculdade. Maior barato, assim, ver uma família linda, deslanchar. E eu queria dizer que eu sinto saudade do cheiro dela. É isso que eu queria dizer. [Da Alcedina?] Da Alcedina Pereira Marcelino. Cuidou de mim. (...) Eu não esqueço dela. Eu falava pra ela assim – Cidina, quando eu for muito rica, eu vou te dar um carro enorme, você só vai andar de motorista, vai ter casas em todo lugar do mundo. Você vai ser milionária e eu vou trabalhar a vida inteira pra te dar tudo! – Ela ria... isso era minha maior felicidade, fazer ela rir.

Como podemos perceber, ela faz um rápido resumo de sua moradia na infância. Através de sua primeira pergunta Coutinho tenta inserir um dos temas mais recorrentes na fala das mulheres em *Jogo de cena* (a relação com o pai) e Andréa responde sinteticamente. Ao mencionar a morte de Alcedina e fazer uma breve pausa para falar de seus filhos e netos, o relato da atriz se confirma como um ato testemunhal e ganha um estatuto de registro. Assim que ela diz ‘E eu queria dizer isso porque até hoje eu sinto saudade – a Cidina morreu’, e

comenta que os filhos e netos de Alcedina estão formados. Ela parece querer usar seu depoimento como uma forma de manter viva a figura de Alcedina, procedimento de relato muito comum em grande parcela dos documentários.

Apesar de termos mencionado a distância da performance de Andréa nessa sequência, em relação à sua encenação do relato de Gisele, percebemos um ponto de encontro entre elas no gesto da atriz. Na sequência anterior, Fernanda e Gisele passam as mãos no cabelo de maneira similar (Figuras 20 e 21), movimento que ela retomará na sequência que analisamos aqui (Figura 22).



Figura 20: Andréa Beltrão (2)
Fonte: *Jogo de cena* (2006)



Figura 21: Gisele Alves (2)
Fonte: *Jogo de cena* (2006)



Figura 22: Andréa Beltrão (3)
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Assim como na primeira vez em que Fernanda Torres apareceu em cena para contar sua experiência no terreiro de candomblé da tia, Andréa, ao falar de Alcedina, também realiza gestos similares aos de sua reencenação. Elas provam para nós que, em *Jogo de cena*, essas mulheres se comunicam e, também, se distanciam umas das outras em performances irreproduzíveis, porém, experiências que se encontram em algum lugar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta etapa final de nosso estudo, gostaríamos de apresentar algumas breves considerações sobre o instável lugar concedido ao espectador em *Jogo de cena*. Buscaremos resgatar, então, de que forma nossa pesquisa nos conduziu a esse ponto. Como dissemos nas primeiras páginas desta dissertação, ao lançarem mão de recursos ficcionais, alguns documentários (como é o caso de *Jogo de cena*) montam um dispositivo que combina um conjunto de *mises-en-scènes* preparadas (por assim dizer) com performances atravessadas – em graus variados – por elementos não previstos e inesperados. Dessa forma, gestos deliberadamente críticos e reflexivos (como as refrações que quebram o puro espelhamento entre os relatos e suas reencenações/repetições) convivem com o desencadeamento de aspectos imprevistos e incontroláveis.

Muito mais do que simplesmente dissolver as fronteiras entre o documentário e a ficção, tais filmes deixam o espectador – não poucas vezes – bastante desconcertado. Vejamos como o filme produz esse efeito ao jogar com um intrincado conjunto de performances e sem, necessariamente, dissolver inteiramente as distinções entre documentário e ficção. Para isso, entretanto, foi preciso discernir os traços próprios do documentário para justamente, saber onde ele encontra tanto sua vizinhança como sua distância em relação à ficção.

Inicialmente, recorreremos à perspectiva de Fernão Ramos, que retoma as idéias de Noël Carroll sobre o chamado “cinema da asserção pressuposta” e propõe uma abordagem fenomenológica do documentário que destaca seus principais componentes: a imagem-câmera; tomada e dimensão da tomada; sujeito-da-câmera; montagem; e relação com o espectador. Em seguida, acentuamos a especificidade do documentário – o que, no entanto, não o isola da ficção, com a qual pode muito bem se manter em diálogo – a partir das formulações de Jean-Louis Comolli acerca do primado do real e da inscrição verdadeira.

Para nós, a chave desse diálogo de *Jogo de cena* com os procedimentos ficcionais (e, em particular com os de natureza teatral), reside na combinação entre o dispositivo (tal como manejado por Coutinho) e a performance desenvolvida pelas protagonistas do filme. Esses dois grandes componentes encontram-se articulados a outros: a *mise-en-scène* conduzida pelo diretor; as escolhas realizadas pela montagem; e os efeitos que atingem o espectador.

Com seu dispositivo montado, Eduardo Coutinho prepara sua *mise-en-scène* e aguarda a chegada das mulheres em cena. Fazendo isso ele dá início ao jogo: mulheres anônimas são

entrevistadas pelo diretor; atrizes mais ou menos conhecidas do público reencenam os relatos das anônimas; as atrizes mais conhecidas analisam suas performances e expõem as dificuldades enfrentadas no processo; atrizes conhecidas acabam por contar passagens de sua vida pessoal, em meio à encenação do relato das mulheres anônimas e à análise crítica de suas próprias performances.

De posse do material bruto das filmagens, Coutinho se aventura na árdua tarefa de articular os variados relatos na montagem. Da junção de todos esses procedimentos emerge uma obra complexa que demonstra extrema minúcia na composição das cenas. No palco do teatro Glaucê Rocha, diante de cadeiras vazias, Coutinho se depara com uma circunstância que é também condição inabalável das artes cênicas: a impossibilidade de reprodução de uma cena de maneira idêntica àquela executada anteriormente. Esse é, talvez, o ponto de encontro decisivo entre *Jogo de cena* e o expediente teatral.

No processo de construção da cena da palavra Coutinho faz emergir, de seu dispositivo, a performance. Ao articular as relações entre as performances das mulheres no filme, o diretor produz efeitos de espelhamento, duplicação, comparação, paralelo, imbricamento e passagem entre os vários relatos. Seria impossível percorrermos esse caminho sem convocarmos, em algum momento, o lugar reservado ao espectador.

Notamos que o desconcerto do espectador é proveniente do entrelaçamento de vários aspectos colocados em jogo pelo filme. Ao longo de todo o filme o espectador é convocado a participar do jogo sem que possa esgotar as suas dúvidas e dominar plenamente todos os procedimentos dispostos em cena. Uma vez disponíveis para ele as informações contidas no anúncio de jornal, cria-se a primeira expectativa. Ao espectador é então revelado o espaço do teatro, as cadeiras vazias da platéia, a presença da equipe e do diretor. Assim que a primeira mulher sobe ao palco, o espectador julga compreender o que está em jogo: as mulheres que responderam ao anúncio e passaram no teste de seleção e contam agora suas histórias no documentário¹⁸³.

Porém, esse entendimento é posto à prova quando a atriz Andréa Beltrão aparece em cena. O espectador confronta as seguintes situações: compreende o procedimento; cria certa expectativa; e é frustrado logo em seguida. Essa tríade se repete no decorrer do filme, revelando que *Jogo de cena* é também um jogo com o espectador. Essa instabilidade é ressaltada ainda

¹⁸³ Em um primeiro momento poderia-se, inclusive, aventar a hipótese do filme retratar os testes realizados.

mais pelo fato de se tratar de um documentário. Ainda que o espectador não seja familiarizado com a obra de Coutinho, a informação de que se trata de um documentário consta no anúncio de jornal que abre o filme.

Como escreve Comolli, o lugar do espectador – seja diante de um documentário ou de uma obra de ficção - é marcado pela ambivalência:

Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação. Meu prazer, minha curiosidade, minha necessidade de conhecer, meu desejo de saber são recolocados em movimento por essa dialética da crença e da dúvida.¹⁸⁴

Esse lugar do espectador é elevado a uma nova potência em *Jogo de cena*. Um lugar instável, no qual ele se verá diante de uma multiplicidade de procedimentos que são articulados de maneira a incitar dúvida, deslocamento, perturbação, surpresa, frustração. Porém, não podemos nos esquecer da importância dos relatos e da sua verossimilhança. O embaralhamento dos artifícios e as identidades trocadas produzem um efeito notável: os discursos, pela força da narração, se descolam da identidade civil dos narradores (tal como reconhecidos inicialmente pelo espectador) e a palavra toma o lugar da cena, ou melhor, a cena torna-se cena da palavra: os corpos são agenciados pela narração, são postos a serviço da palavra, e oferecidos à escuta atenta do espectador. Porém, onde justamente ele crê ter descoberto o segredo do jogo – a imbricação surpreendente dos relatos, encenados e não encenados – ali mesmo surge algo de inesperado, precisamente aquilo que acontece às protagonistas quando desenvolvem a performance de seus relatos.

Ao oferecerem o seu relato a uma atriz, e permitirem que sua experiência seja tomada pela palavra de outro, a história contada pelas mulheres anônimas tem sua peculiaridade multiplicada pela performance realizada pelas atrizes. Já as atrizes passam pela experiência de encenar a palavra do outro em meio à *mise-en-scène* do filme, que documenta duplamente seu trabalho: no momento mesmo em que a performance se dá e nos lança no universo no qual a narração torna verossímeis todas as histórias contadas e, em seguida, quando as atrizes comentam e analisam o seu trabalho, isso é, a produção de sua performance.

¹⁸⁴ COMOLLI, 2008, p. 170-171.

Porém, elas mesmas, as atrizes a quem é concedido o privilégio de comentarem suas encenações, por força dessa confrontação com a experiência do outro a quem tomam por modelo, acabam por sucumbir a algo que vem do real e que se furta ao controle que elas parcialmente detinham sobre suas encenações. O lugar reservado ao espectador em *Jogo de cena* se contrapõe à lógica do mundo contemporâneo, no qual o espectador se orgulha do poder ou controle que crê deter sobre as imagens.

Se nos primeiros tempos do cinema, como pontua Comolli, o espectador estabelecia uma relação de crença governada pela inocência e pelo espanto diante das imagens-movimento, nos dias de hoje, em que tudo parece possível aos olhos da máquina capitalista (que torna toda coisa visível e torna todo visível coisa), o espectador passa a estabelecer com as imagens uma ilusão de poder:

O espectador quer o “verdadeiro”, a “realidade”. Ele, que se vangloria de não mais crer, quer que os outros creiam. A perda da inocência é acompanhada, evidentemente, de um progresso no cinismo, mas o benefício que se espera consiste em um suplemento de controle. A publicidade global precisa de espertalhões, a televisão os fabrica. O controle da ilusão equivale à ilusão do controle¹⁸⁵.

O que acontece, então, quando é realizado um filme como *Jogo de cena*, que impõe ao espectador uma condição de incerteza e de jogo contínuo com as imagens e os relatos? Quando o corpo do outro filmado, garantido como verdadeiro pela mesma televisão que fez com que esse espectador perdesse a inocência, surge em uma tela de cinema, no palco de um teatro. O que se configura aí? O fim de toda ilusão, abandono de toda crença, diante da exposição do trabalho dos atores, diante da fabricação, na cena mesmo, daquilo que nos leva a crer e a nos projetar nos corpos filmados? Crer, não crer, não mais crer, duvidar, crer apesar de tudo o que desmente a crença, nos diria Comolli. Crer em *Jogo de cena* é crer que algo do mundo **ainda** garante a cena, como enfatiza Comolli ao indicar de que modo o documentário pode resistir às estratégias de espetacularização.

Em *Jogo de cena* o jogo permanece em aberto: nem o dispositivo montado por Coutinho nem as encenações preparadas fecham o circuito do sentido. Não é à toa que Coutinho escolhe o retorno de Sarita como a última sequência do filme. Ela pede para cantar uma canção. Nesse

¹⁸⁵ COMOLLI, 2008, p. 15.

movimento que reafirma sua auto-*mise-en-scène*, ela pede para incluir no filme algo que não estava presente nem em sua entrevista prévia nem na primeira conversa com o diretor. Apesar de ter atribuído ao seu retorno um desejo de amenizar o tom “pesado” de seu primeiro relato, ela volta a mencionar a forte relação com o pai quando Coutinho pede que ela escolha uma canção que a havia marcado. Mais uma vez o diretor é brindado com o sabor do acaso. A escolha de retornar ao filme foi de Sarita, porém, o diretor a faz reaver sua memória afetiva e musical. Sarita, emocionada, canta de olhos fechados para Coutinho, a câmera e o espectador.

Em seguida a essa sequência, o último corte seco de *Jogo de cena* muda a posição do espectador. O espaço, vazio (Figura 23), prenuncia uma nova espera (por um espetáculo teatral? Um novo filme?).



Figura 23: Plano final
Fonte: *Jogo de cena* (2006)

Esse plano revela a sutileza do dispositivo de Coutinho: tudo se resume à imagem das duas cadeiras no palco vazio. Diferentemente do espetáculo teatral, no qual, depois de reabertas as cortinas, o público recebe de volta os atores, que se curvam para receberem os aplausos, Coutinho opta pelo silêncio e a ausência dos elementos até então presentes em *Jogo de cena*, à exceção das duas cadeiras – peças fundamentais do seu jogo e do seu cinema do encontro¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Termo cunhado por diversos autores ao se referirem ao tipo de cinema realizado por Eduardo Coutinho. Em outubro de 2003 o Centro Cultural Banco do Brasil promoveu uma Mostra intitulada “Eduardo Coutinho: cinema do encontro”, organizada por Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva. Dela resultou o artigo “Indagações em torno

REFERÊNCIAS¹⁸⁷

- ANDRADE, Fábio. *A Troca (Changeling)*, de Clint Eastwood (EUA, 2008). *Revista Cinética*, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/changelingfabio.htm>> Acesso em: <19/02/2011>
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. (Trad. Teresa Ottoni). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 221p..
- BALTAR, Mariana. A performance da cena negociada. *Revista Nau*, São Paulo, v.1, n.2, p.163-178, ago./dez. 2008. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/17243937/A-performance-da-cena-negociada>> Acesso em: <10/01/2011>
- BARCELLOS, Bernardo; CAETANO, Daniel; GARCIA, Estevão; SILVA JÚNIOR, Gilberto; LEVIS, Leonardo; MELO, Luís Alberto Rocha; OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos; MESQUITA, Raphael; GARDNIER, Ruy; MONASSA, Tatiana. Cinema falado 2007. *Revista Contracampo*, n.91, 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/artcinemafalado3.htm>> Acesso em: <10/01/2011>
- BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de Cena. *Jean-Claude Bernardet Blog*, 14 jan. 2008. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2008-01-13_2008-01-19.html> Acesso em: <15/05/2010>
- BEZERRA, Cláudio Roberto de Araújo. Documentario e performance : modos de a pesonagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho. 282f. Tese (Doutorado em Multimeios) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000467712&opt=1>> Acesso em: <05/08/2010>
- BRAGANÇA, Felipe (Org.) *Encontros: Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 224p.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 284p.

de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”, escrito por Ismail Xavier. Esse trabalho foi essencial para nosso estudo de *Jogo de cena*.

¹⁸⁷ Baseamo-nos nas normas da ABNT 2002a, que adotam o termo **Referência** de forma genérica, visto a diversidade de fontes de informação, bibliográficas e não bibliográficas. (FRANÇA, Júnia Lessa, 2009, p. 152)

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. Trad. Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. p. 69-104.

CATÁLOGO Do 11º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte, 2007.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva... *et al.* 23ª edição. São Paulo: José Olympio, 2003. p.518.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373p.

EDUARDO, Cléber. Abrindo o Jogo. *Revista Cinética*, abr. 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/moscoucleber.htm>>. Acesso em: <15/11/2009>.

FELDMAN, Ilana. *Discurso sobre o Método: aproximações entre os ensaios documentais Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho*. In: *Anais... XVIII COMPÓS*, Belo Horizonte, 2009.

FELDMAN, Ilana. Do Inacabamento ao Filme que não Acabou. *Revista Cinética*, abr. 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>> Acesso em: <15/11/2009>

FELDMAN, Ilana. *Eduardo Coutinho: Visões do Documentário - a entrevista como arte do encontro no documentário*. 15 episódios. Casa do Saber. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hneAOHHHCszA>> Acesso em: <17/01/2011>

FRANÇA, Andrea. O Documentário entre a Cena do Tribunal e a Cena do Teatro. . In: *Anais... XVIII COMPÓS*, Belo Horizonte, 2009.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8ª Edição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. 258p.

FURTADO, Beatriz. O Documentário e as Artes Visuais. In: *Anais... XVIII COMPÓS*, Belo Horizonte, 2009.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 13ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1996. 236p.

- GUIMARÃES, Cesar. Nome do artigo. In: *Anais...* Simposio La escena y La pantalla – Cine contemporâneo argentino y brasileño, entre La teatralidad y la inscripción de lo real. Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), mai 2010.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss: sinônimos e antônimos*. 2ª edição. São Paulo: Publifolha, 2008. 870p.
- KAZ, Roberto. Eduardo Coutinho faz audição para novo projeto no Rio. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 21 dez 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/848769-eduardo-coutinho-faz-audicao-para-novo-projeto-no-rio.shtml>> Acesso em: <05/02/2011>
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 205p.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 94p.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho – o homem que caiu na real*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003. 120p.
- MELIM, Regina. *A performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 74p.
- MIGLIORIN, Cezar. (org.) *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. 251p.
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Digitagrama*, Rio de Janeiro, n.3., jan.-jun. 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>> Acesso em: <08/10/2010>
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 3ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2005. 270p.
- OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. Dissertação 155p. (Mestrado em Comunicação) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- PROJETO RUMOS ITAÚ CULTURAL. *Sobre fazer documentários/vários autores*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. 124p.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008. 447p.
- RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) *Teoria contemporânea do cinema*. V.II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 322p.
- RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio. (Orgs.) *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, p. 192-

207. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>> Acesso em: <20/11/2010>

TORRES, Fernanda. No dorso instável de um tigre. *Revista Piauí*, 3ed., dez 2006. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-3/questoes-de-representacao/no-dorso-instavel-de-um-tigre>> Acesso em: <20/01/2011>

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 6a edição. Porto Alegre: Ed: L&PM, 2009. 282p.

XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*: antologia. 4a edição. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983. 483p.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.) *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 65-79.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128p.

FILMOGRAFIA

33. Direção: Kiko Goifman. Rio de Janeiro: Paleotv, 2003. 1 DVD (75 min.)

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Paramount, 1993. 1 DVD (195 min.)

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Europa/Filmark, 2001. 1 fita de vídeo (90 min.) VHS, NTSC.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1984. 1 fita de vídeo (119 min.) 35mm, VHS, NTSC.

CORREIO noturno. Direção: Alberto Cavalcanti. Sem lançamento. 1936. (102 min.)

CRÔNICAS de um verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1960. 1 DVD (85 min.)

EDIFÍCIO master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2004. 1 DVD (110 min.)

ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2004. 1 DVD (117 min.)

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. São Paulo: Europa Filmes, 2006. 1 DVD (116 min.)

FABRICANDO Tom Zé. Direção: Décio Matos Jr. São Paulo: Spectra Nova, 2008. 1 DVD (90 min.)

FILMEFOBIA. Direção: Kiko Goifman. São Paulo: Polifilmes, 2008. 1 DVD (80 min.)

HOSPITAL. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos: Osti Films, 1970. (84 min.)

IRACEMA. Direção Jorge Bodanski. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1974. 1 DVD (110min.)

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2006. 1 DVD (107 min) 35mm.

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2004. 1 DVD (107 min.)

JUVENILE court. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos: Zipporah Films, 1973. (144 min.)

MARADONA. Direção: Emir Kusturica. São Paulo: Europa Filmes, 2009. 1 DVD (93 min.)

NANOOK do norte. Direção Robert Flaherty. Estados Unidos: Silver Screen Collection, 1922. 1 DVD (78 min.)

NELSON Freire. Direção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2003. 1 DVD (102 min.)

O ALMOÇO do bebê. Direção: Auguste e Louis Lumière. In: The Lumière Brothers First Films. Estados Unidos: Association Frère Lumière, 1996. 1 DVD (1min.)

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2005. 1 DVD (110 min.)

O REGADOR regado. Direção: Auguste e Louis Lumière. In: The Lumière Brothers First Films. Estados Unidos: Association Frère Lumière, 1996. 1 DVD (1min.)

OS PÁSSAROS. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: CIC Vídeo, 1963. 1 DVD (114 min.)

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2004. 1 DVD (85 min.)

SAÍDA dos operários da fábrica. Direção: Auguste e Louis Lumière. In: The Lumière Brothers First Films. Estados Unidos: Association Frère Lumière, 1996. 1 DVD (1min.)

SANTIAGO. Direção: João Moreira. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2006. 1 DVD (79 min.)

SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: CECIP/Riofilme, 1999. 1 fita de vídeo (82 min.) VHS, NTSC.

SOLIDÃO pública. Direção: Daniel Aragão. Sem lançamento, 2008. (15 min.)

UM PASSAPORTE húngaro. Direção: Sandra Kogut. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1997. 1 DVD (71 min.)

UNE PARTIE de cartes. Direção: Auguste e Louis Lumière. In: The Lumière Brothers First Films. Estados Unidos: Association Frère Lumière, 1996. 1 DVD (1min.)