

VIRGÍNIA CAETANO BAUMHARDT

PERSONAGEM E NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO *JOGO DE CENA*

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

Janeiro de 2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B348p Baumhardt, Virginia Caetano
Personagem e narrativa no documentário *Jogo de
cena.* / Virginia Caetano Baumhardt. – Porto Alegre, 2011.
122 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –
Faculdade de Comunicação, PUCRS.
Orientação: Prof^a Dr^a Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Comunicação Social. 2. Cinema Documentário.
3. Personagens (Cinema). 4. Coutinho, Eduardo – Crítica
e Interpretação. 5. Cineastas Brasileiros – Crítica e
Interpretação. 6. Narrativa. I. Gutfreind, Cristiane Freitas.
II. Título.

CDD 791.430981

VIRGÍNIA CAETANO BAUMHARDT

PERSONAGEM E NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO *JOGO DE CENA*

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

Prof^a. Dr^a. Maria Henriqueta Creidy Satt – PUCRS

Prof^a. Dr^a Simone Koff Barbosa – Centro Universitário Metodista / IPA

AGRADECIMENTOS

À professora Cristiane, pela maneira sensível e generosa com que orientou este trabalho;

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão da bolsa de pesquisa;

aos meus colegas do Grupo de Pesquisa Cinesofia, pela importante contribuição intelectual ao longo do mestrado;

a Rafael Spuldar Pinto, pela ajuda durante o processo seletivo;

a Thomas Robert Mayo, pelas traduções e revisões do Inglês;

a Monica Schmiedt e aos meus colegas do Correio do Povo, por entenderem e respeitarem a importância deste trabalho;

aos meus queridos amigos que me acompanharam por esses dois anos, pelo carinho e pela torcida;

e principalmente aos meus pais, Vitor Reinaldo e Verônica, e aos meus irmãos, Victor Frederico e Vinícius, por me apoiarem, por me ouvirem e por sempre estarem lá quando precisei – e não foi pouco.

*Não somos nós que fazemos cinema,
é o mundo que nos parece como um filme ruim.*

Gilles Deleuze

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo entender em que medida a construção da personagem no documentário *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, contribui para a compreensão da narrativa deste filme. A abordagem teórica a respeito da personagem se dá a partir de duas perspectivas – o conteúdo dos depoimentos e a forma com que eles são realizados no filme. O segundo eixo teórico refere-se a um estudo da narrativa cinematográfica, levando em conta aspectos como descrição, imaginário e narração.

O trabalho inclui ainda o estudo do conceito de documentário e sua compreensão na obra do diretor Eduardo Coutinho. A metodologia utilizada é a análise fílmica, que tem como função destrinchar o objeto de pesquisa a fim de reconstruí-lo a partir do ponto-de-vista teórico formulado no trabalho.

Palavras-chave: cinema, documentário, narrativa, personagem, Eduardo Coutinho, *Jogo de cena*

ABSTRACT

The aim of this study is to determine to what extent the construction of character in the documentary *Jogo de cena* (2007)¹, directed by Eduardo Coutinho, contributes to an understanding of the film's narrative. Our theoretical approach to character is based upon two perspectives – the content of the interviews and the way in which they are realized on screen. The second line of theoretical inquiry relates to an examination of the cinematic narrative, taking into account such elements as description, imaginary and narration.

The study also includes an examination of the concept of documentary and its place within the works of the director Eduardo Coutinho. The methodology adopted is that of film analysis, the purpose of which is to unravel the subject being examined in order to reconstruct it according to the point of view formulated in the study.

Key-words: cinema, documentary, narrative, character, Eduardo Coutinho, *Jogo de cena*

¹ The film was released internationally under the English title *Playing*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. DOCUMENTÁRIO	15
1.1. O documentário de Eduardo Coutinho	23
1.2. O aperfeiçoamento do método	32
1.3. A radicalização do método em <i>Jogo de cena</i>	36
2. PERSONAGEM	41
3. NARRATIVA	52
3.1. Narradores de histórias	54
3.2. Narrativa cinematográfica	61
3.2.1 As potências do falso	70
4. METODOLOGIA	75
5. ANÁLISE DAS PERSONAGENS	80
5.1. História um	80
5.2. História dois	94
5.3. História três	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
ANEXOS	122

INTRODUÇÃO

O documentário *Jogo de cena* (2007), do diretor Eduardo Coutinho, é composto por 13 personagens femininas que contam diferentes histórias ocorridas em suas vidas – geralmente ligadas a rompimentos familiares, mortes de pessoas próximas, maternidade e relação com os homens. Boa parte das críticas a respeito do nosso objeto de pesquisa, no entanto, se assemelha a de outros filmes recentes de Coutinho, também baseados em histórias que se sustentam unicamente pela fala das personagens. O que ocorre é que, exatamente por ter uma obra consistente e com características semelhantes entre os filmes, as críticas e pesquisas a respeito dos documentários desse diretor referem-se, em sua maioria, ao próprio Coutinho.

O que nos parece pertinente neste estudo, entretanto, é analisar *Jogo de cena* não sob a ótica do cineasta, mas daqueles que constituem o filme, ou seja, das personagens. O objetivo desta pesquisa, assim, é compreender em que medida a construção delas em um documentário de histórias contribui para a construção da narrativa desse filme. Desta forma, os entrevistados de *Jogo de cena* serão tomados a partir de duas perspectivas: em primeiro lugar, enquanto *personagens* propriamente, ou seja, a partir do conjunto de características com que se exprimem, tais como gestos, vestuário, expressões faciais, entonação de voz; e em segundo lugar, quanto *narradoras*, ou seja, a partir do conteúdo dos seus relatos para o filme.

Cabe aqui, então, citar brevemente a sinopse do nosso objeto de pesquisa. *Jogo de cena* foi filmado no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro e, conforme já havia sido dito, é composto por 13 personagens femininas. Os planos do filme são fechados e sem elementos cenográficos. Algumas histórias são repetidas por duas personagens e, entre elas, há atrizes reconhecidas do grande público (como Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão), levando à dedução de que o filme traz alguns “truques” referentes ao relato de histórias e à interpretação de textos. É importante destacar, de antemão, que não levaremos em conta o fato das personagens serem atrizes ou não – mesmo porque algumas são desconhecidas e não se identificam enquanto tais. Evidentemente tal informação não poderá ser ignorada na análise do filme, mas o que frisamos é que esse não foi um critério seletivo desta pesquisa nem de escolha de nosso objeto em detrimento de outros documentários semelhantes realizados por Coutinho. A opção por *Jogo de cena*, ao contrário, se dá em função de que o filme radicaliza uma determinada metodologia

de trabalho utilizada pelo diretor, colocando as personagens de forma ainda mais depurada do que ocorria até então.

O ponto-de-vista sobre o qual esta pesquisa foi desenvolvida é a partir da teoria do filósofo Gilles Deleuze (1984 e 2007) a respeito do cinema. Segundo o autor, essa arte não pode ser entendida enquanto um *objeto de pesquisa*, e sim um *campo de conhecimento* que atua de forma conjunta com outros domínios do pensamento – tais como filosofia, literatura ou artes plásticas. Por hora, nos atemos a esclarecer que a utilização do ponto-de-vista deleuziano a respeito do cinema impede o estabelecimento de categorias delimitadas sobre temas tais como documentário e ficção – o que não evita, no entanto, que esses termos precisem ser utilizados ao longo do desenvolvimento teórico da dissertação.

E isso ocorre já no primeiro capítulo, quando estudaremos o conceito de documentário levando em conta sua nomenclatura usual, ou seja, enquanto um gênero cinematográfico oposto à ficção, e a partir da teoria de Deleuze a respeito do tema. Consideramos importante o enfoque de autores como Noël Carroll (2005) e Fernão Pessoa Ramos (2008) a respeito do assunto porque a compreensão de Deleuze não contempla a grande maioria dos filmes, e sim algumas obras que se propõem a investigar a fronteira entre os gêneros – entre as quais entendemos que *Jogo de cena* esteja incluído. Nosso desenvolvimento teórico a respeito do documentário, portanto, passa por um estreitamento do conceito, indo de uma visão empírica até a compreensão deleuziana a respeito do assunto. Esse apanhado prévio é fundamental para localizarmos nosso objeto de pesquisa dentro de um campo conceitual e entendermos em que medida *Jogo de cena* possa ser visto enquanto um contraponto ao documentário – e, na prática, a qualquer outro gênero.

Quando o conceito for utilizado ao longo da pesquisa, portanto, estará se referindo às compreensões de Carroll e Ramos a respeito do assunto.

O segundo e último momento em que isso ocorre é no capítulo seguinte, na qual abordaremos o estudo da personagem no documentário de histórias. A esta altura da pesquisa, será necessário utilizar o conceito de ficção a partir da perspectiva aristotélica a respeito do tema, ou seja, o entendimento de que uma obra possui uma determinada coerência interna e um universo próprio que a distingue de associações com o “mundo real”. O estudo da personagem será aprofundado a partir de duas vias principais: a compreensão de sua complexidade na literatura e no teatro, a fim de criarmos uma construção conjunta que nos aproxime do tema relativo ao nosso objeto de pesquisa. Os autores utilizados são Anatol Rosenfeld (1995) e Seymour Chatman (1993), sob o ponto-de-vista literário, e Décio de Almeida Prado (1995) e Patrice Pavis (1999), sob a perspectiva do teatro.

Já o terceiro capítulo é parte do desenvolvimento da noção da personagem em um documentário de histórias, a partir da compreensão dos entrevistados de *Jogo de cena* enquanto narradores de tais acontecimentos. Se, no capítulo anterior, estudamos a *forma* com que eles se colocam em cena enquanto personagens, no terceiro capítulo abordaremos o *conteúdo* dos depoimentos. Para tanto, analisaremos a passagem da epopeia para o romance dentro da literatura, observando traços característicos de cada uma delas que contribuam para a compreensão das histórias contidas no nosso objeto de pesquisa. Neste capítulo, utilizaremos os autores Walter Benjamin (1994 e 1994b), George Lukács (2000) e Paul Ricoeur (1994).

No quarto capítulo teórico, abordaremos a narrativa cinematográfica propriamente, a partir do ponto-de-vista de Deleuze a respeito do assunto. A esta altura da pesquisa, aprofundaremos alguns tópicos sobre a teoria desse autor trazidos, de forma direta ou não, ao longo de todo o desenvolvimento teórico da dissertação. Ao tratarmos do cinema, distinguiremos, em primeiro lugar, a compreensão deleuziana a respeito dessa arte no período Clássico e Moderno¹. Segundo entende o autor, ambos diferem-se pela noção do *todo*, sendo que ele é *aberto* e *fora*, respectivamente. Tal abordagem é importante porque a compreensão do *todo* fora que utilizamos é o que explicita a impossibilidade de separar documentário e ficção, realidade e não-realidade, por exemplo. O cinema do período Moderno que interessa ao autor é marcado pela transição constante entre esses extremos, o que explica, entre outras coisas, a negação de Deleuze à classificação do gênero documentário. Após compreendermos a distinção entre *todo* aberto e *fora*, abordaremos, ainda neste capítulo, a análise da descrição, real e imaginário, narração e narrativa fílmica nos dois períodos históricos do cinema, sempre sob a perspectiva da distinção entre *todos* realizada até então.

Já a metodologia utilizada para o estudo de três histórias de *Jogo de cena*, contadas por cinco personagens, é a análise fílmica proposta por Jacques Aumont e Michel Marie (1993) e Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994). Tal procedimento consiste em destrinchar o objeto de pesquisa, observar cada uma das partes que o compõem e analisá-lo sob a ótica da construção teórica formulada nesta pesquisa. O

¹ Utilizaremos aqui o conceito de Cinema Moderno enquanto entendido por Aumont (2008), que coloca neste alguns traços como 1) experimentação e originalidade em relação ao Clássico; 2) o fato de ser um cinema *reflexivo* à medida que se baseia nas tradições e se volta para o passado a fim de *melhorá-lo*; e 3) o fato de utilizar a *técnica* para criar novas propostas teóricas.

objetivo é identificar seus componentes, sua lógica interna e seu funcionamento, levando em conta ainda a interpretação enquanto um *motor imaginativo* da análise. As personagens escolhidas contam três histórias, sendo que duas delas são feitas por duplas. São elas: a da jovem que ficou grávida antes do planejado, a da mãe aposentada que rompeu relações com a filha adulta e a da jovem que sente culpa em relação a um episódio envolvendo o pai, já falecido.

1. DOCUMENTÁRIO

Compreender o conceito de documentário passa, na maioria das vezes, por distingui-lo do de ficção: neste sentido, um gênero pode ser definido enquanto um contraponto ao outro – mesmo eventualmente agregando elementos mútuos. Um dos autores que utiliza essa premissa é Noël Carroll (2005), a partir da formulação teórica do *cinema de asserção pressuposta*. Segundo o autor, a distinção entre ficção e documentário se baseia fundamentalmente em uma *intenção do cineasta*, que faz com que o público compreenda um filme a partir do que a sua história pressupõe ou implica – trata-se, desta forma, de um modelo do tipo intenção-resposta. Segundo Carroll, portanto, a ficcionalidade de um filme não se baseia em suas características estilísticas nem tampouco na análise de propriedades

linguísticas ou estéticas, mas sim em *elementos não-manifestos* da obra. O autor entende que a razão pela qual os dois gêneros não possam ser distinguidos a partir de suas propriedades superficialmente dadas deve-se ao fato de que ambos utilizam fórmulas ou procedimentos mútuos em sua concepção, mas nem por isso deixam de estar em campos separados.

Em um primeiro momento, Carroll caracteriza as obras ficcionais para depois localizar o documentário dentro do grande grupo oposto, o dos filmes não-ficcionais – que inclui também vídeos educativos, manuais, etc. A premissa inicial do autor, dentro do modelo de intenção-resposta, é a de que um filme pertence a um determinado gênero enquanto é *apresentado* pelo emissor com tal intenção e à medida que o público *responda* a ela adotando uma postura – ficcional ou não –, com base no reconhecimento de que aquela é a intenção do autor. Desta forma, a resposta do público à ficção é a de *imaginar* o conteúdo de um texto, enquanto a resposta a uma não-ficção seria a de *acreditar* no conteúdo de um filme apresentado pelo seu autor.

A partir de definição do termo *cinema de asserção pressuposta*, Carroll formula sua concepção de filme documentário. Para ele, essa categoria deve requerer que o seu conteúdo seja compreendido pelo público enquanto uma *proposição* a respeito do mundo, mesmo que mentirosa – o que significa dizer que o espectador pressupõe que o autor *se comprometa* com o enunciado proposto no filme e que esse, por sua vez, esteja comprometido com os padrões de evidência e argumentação minimamente exigidos para fundamentar a verdade ou plausibilidade daquele conteúdo apresentado. Dito de outra forma: mesmo que a proposição

apresentada seja falsa, ela deve ser, no mínimo, crível aos olhos do público. Ou, segundo compreende o autor,

“Um filme é de asserção pressuposta se e apenas se envolve uma intenção de sentido por parte do cineasta que fornece a base para a compreensão de sentidos pelo público, assim como uma intenção assertiva por parte do cineasta que serve como base para adoção de uma postura assertiva pelo público.” (CARROLL, 2005, p.91)

O cinema documentário difere-se do ficcional, portanto, à medida que formula uma *proposição* a respeito do mundo, que, por sua vez, exige não só uma postura igualmente assertiva do público, mas também que ele *compreenda* os sentidos comunicados pelo filme.

Fernão Pessoa Ramos (2008) se utiliza de um modelo semelhante ao do intenção-resposta ao diferenciar ficção e documentário. Segundo o autor, os gêneros podem ser distinguíveis à medida que o primeiro estabelece *asserções* sobre o mundo que nos é exterior – seja ele coisa ou pessoa –, enquanto a ficção tem o objetivo de *entretêr* o espectador, a partir da criação de um universo ficcional e das suas personagens. A perspectiva de Ramos a respeito do tema, portanto, baseia-se na *intenção autoral* dos dois tipos, mas também no *estilo* de ambos os gêneros.

O autor entende que, na narrativa ficcional, há uma trama articulada através de reviravoltas e reconhecimentos, o que significa dizer que, diante de um filme de ficção, o público deva estabelecer hipóteses, relações e previsões sobre o enredo e as personagens, bem como inferir traços de suas personalidades e antever suas ações. Já o documentário, por outro lado, caracteriza-se pela criação de postulados

a respeito do mundo, nas quais as personagens vão dar corpo àquela proposição apresentada pelo autor da obra.

Para Ramos, mesmo que existam intercâmbios entre os dois gêneros², ambos, ainda assim, possuem características narrativas próprias e, mais do que isso, uma extensa trajetória que implica traços particulares a cada um deles. Assim, procedimentos tais como locução, entrevistas ou depoimentos e utilização de imagens de arquivo fazem parte, mesmo que não exclusivamente, do gênero documentário, enquanto a ficção estrutura-se em uma trama que utiliza procedimentos tais como montagem paralela, planos ponto-de-vista e a estrutura campo/contra-campo para contar uma história.

Por mais que alguns cineastas se proponham a investigar ou embaralhar a fronteira entre ficção e documentário, utilizando procedimentos tais como câmera na mão, improvisação, roteiro aberto ou fechado, os gêneros ainda assim permaneceriam, segundo Ramos, em campos distintos – tanto o é que o autor defende que o público, de forma geral, já assiste a um filme sabendo previamente se se trata de uma obra de ficção ou documentário e, mesmo que isso não ocorra, o simples auto-questionamento a respeito do assunto remete a uma resposta que, na maioria das vezes, está correta.

O que ocorre é que, enquanto a conceitualização de documentário for possível apenas como um contraponto teórico à ficção, fica pressuposto que os filmes deverão seguir um determinado *modelo de conduta*, a fim de serem encaixados dentro de um dos gêneros. Alguns teóricos do cinema, no entanto,

² O exemplo citado pelo autor é o do mockumentary, na qual o documentário se propõe a enganar explicitamente o espectador, fazendo supostos filmes do gênero que, na verdade, são ficções.

entendem que, se a grande massa de filmes produzidos possa realmente cumprir tais requisitos e assim ser classificada em uma categoria, algumas obras cinematográficas ultrapassariam tais definições.

Um dos principais defensores dessa maneira de entender o cinema é o filósofo Gilles Deleuze (1984 e 2007), que formula uma visão radicalmente contrária a de Carroll e de Ramos a respeito do documentário. Como já havia sido citado anteriormente, Deleuze é autor de uma extensa bibliografia na qual entende o cinema não enquanto um *objeto* a respeito sobre o qual teóricos ou filósofos refletiriam, mas um *campo* que atua em conjunto com outros domínios do pensamento e sem que, no entanto, nenhuma das áreas seja tratada como inferior em relação a outra. “O cinema não é para mim um pretexto ou um domínio de aplicação. A filosofia não está em estado de reflexão externa sobre outros domínios, mas em estado de aliança ativa e interna entre eles, e ela não é nem mais abstrata, nem mais difícil” (DELEUZE apud MACHADO, 2009, p. 12). Deleuze entende, assim, que a arte, o cinema e a literatura são *formas de pensamento* que operam de maneira conjunta, enquanto a filosofia, por outro lado, abandona sua posição complacente e ganha um status de *criação*, à medida que se torna capaz de formular novos conceitos. Segundo explica Machado,

“Assim, quando sua filosofia se põe em relação intrínseca com saberes de outros domínios – com outros modos de expressão –, o objetivo não é fundá-los, justificá-los ou legitimá-los, mas estabelecer conexões ou ressonâncias de um domínio a outro, a partir de questão central que orienta suas investigações: ‘o que significa pensar?’, ‘o que é ter uma ideia?’ na filosofia, nas ciências, nas artes, na literatura.” (MACHADO, 2009, p.12 e 13)

A compreensão do que é cinema para Deleuze será mais bem explicitada ao longo do capítulo 3, mas, por hora, basta dizer que, se o autor refuta qualquer tipo de classificação em relação ao tema, isso se deve ao fato de que o cinema não teria como objetivo alcançar um determinado *modelo* ou apreender uma *identidade* – seja ela ficcional ou documental –, mas sim entendê-lo enquanto um campo que transcenda essas classificações.

Deleuze defende seu ponto-de-vista a partir de uma ruptura que ele entenda haver no documentário a partir do período Moderno do cinema. O autor inicia seu raciocínio partindo do gênero do período Clássico, na qual ele entende haver um modelo do tipo identitário: existe o que a câmera vê, o que a personagem vê, há um possível antagonismo entre ambos, mas uma necessária resolução. O modelo do documentário Clássico, assim, era herdado da tradição da narrativa ficcional, na qual cada parte ocupava um papel pré-estabelecido dentro da história do filme. Ao buscar sua própria forma, o documentário acabava também se filiando a uma identidade pré-concebida, na qual, mesmo sem haver um roteiro estabelecendo o que seria filmado, fundamentalmente as partes ocupavam papéis demarcados no filme. O modelo identitário, portanto, refere-se a uma narrativa do tipo *verdadeira*, o que significa dizer que tanto cineasta quanto personagem cumprem determinadas funções e têm papéis distintos dentro de um filme.

O que Deleuze entende haver no Cinema Moderno, entretanto, é um novo modo de compreensão do tema que afeta tanto o documentário quanto a ficção. A ruptura é pela primeira vez observada no Cinema Direto de John Cassevetes e Shirley Clarke, no Cinema do Vivido de Pierre Perrault e no Cinema Verdade de Jean Rouch. O que esses autores cinematográficos criticam, em seus filmes, é a

necessidade de seguir uma verdade pré-estabelecida antes mesmo da filmagem. Se tomarmos as concepções de Carroll e Ramos a respeito do documentário, isso significa dizer que, seja o filme uma asserção a respeito do mundo ou uma história contada pelo cineasta, é sempre o ponto-de-vista do autor ou as ideias dominantes daquele período que estão retratadas na obra.

O que o Cinema Moderno faz é diluir a fronteira entre os dois lados, permitindo que tanto personagem quanto cineasta transitem entre estados mais ou menos fictícios e intercambiem papéis ao longo da história. Especificamente nos filmes documentários, trata-se de obras nas quais autores e personagens congregam em uma *construção conjunta* do filme, influenciando-se mutuamente. Cabe ressaltar, porém, que a teoria deleuziana não pode ser aplicada a todos os filmes porque boa parte deles, mesmo durante o período Moderno, se contenta em cumprir modelos pré-estabelecidos. Deleuze considera que poucas obras conseguem ser um efetivo tratado a respeito do cinema, tal qual propõe sua teoria.

Para entendermos de que forma isso ocorre, é preciso antes retomar a diferença entre Cinema Clássico e Moderno, definida a partir da noção de *todo* trazida na introdução deste trabalho, ou seja, respectivamente *aberto* e *fora*. No primeiro caso, trata-se de um *modelo identitário*, na qual todas as partes integrantes do filme estão contidas e solucionadas dentro daquela obra. Já em relação ao Cinema Moderno, que é o que nos interessa nesta pesquisa, o *todo fora* pressupõe uma *narrativa falsificante* na qual o filme é alimentado por um *espaço vazio* não contido nele. Em consequência disso, cada uma das partes é o somatório daquilo que ela *aparenta* ser na obra e principalmente do *outro* que ela se torna cada vez que emerge no *todo fora* do filme e volta a entrar nele. Além disso, as personagens e

a narrativa do filme não só são falsas como também *potências falsificadoras*, influenciando as demais partes e fazendo com que elas se tornem constantemente outra coisa que não elas mesmas.

Em um filme ficcional, por exemplo, as personagens não são mais o criminoso, o cowboy, o herói, o detentor do poder, mas falsários *em si*. Se antes essa figura existia sob uma forma determinada – do mentiroso ou traidor –, agora ela ganha uma dimensão ilimitada que contamina o filme inteiro.

Já em um documentário de entrevistas, se uma personagem começa se apresentando enquanto um real, ela ao mesmo tempo se põe a “ficcional” à medida que conta histórias e cria lendas. Essa fabulação, por outro lado, não a torna uma entidade fictícia, e sim a afirma ainda mais enquanto um real. A personagem, assim, está sempre passando de um “antes” para um “depois” e reunindo a passagem entre dois estados. O cineasta, por sua vez, deve apreender o que ela foi em um determinado momento e aquilo na qual ela se transforma ao longo do filme, substituindo, ele também, as ficções das personagens pelas suas próprias fabulações. Para explicitar seu ponto-de-vista, Deleuze cita *Eu, um negro* (1958), de Jean Rouch, na qual as personagens se mostram tão mais reais enquanto histórias que criam sobre si – a prostituta Dorothy Lamour e o desempregado Lemmy Caution, por exemplo. Em outro momento do filme, elas comentam sobre seus depoimentos ao cineasta e corrigem aquilo que haviam criado, negando o que disseram.

No próximo sub-capítulo, abordaremos a trajetória do documentário de Eduardo Coutinho e a sua passagem do documentário tradicional para um modelo fílmico particular do diretor a partir da utilização de duas técnicas: o dispositivo e a

entrevista prévia. Com isso, pretendemos mostrar em que medida seus filmes deixaram de ser definíveis pela noção de documentário proposta por Carroll e Ramos, a caminho de uma concepção que se aproxima da proposta de Deleuze a respeito do tema.

1.1. O documentário de Eduardo Coutinho

O nome de Eduardo Coutinho está fortemente associado a uma série de documentários de entrevistas bastante característica iniciada em 1999, com *Santo forte*, e atualmente em um de seus mais recentes filmes, *Jogo de cena* (2007)³. Esse conjunto de seis obras – composto ainda por *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005) – caracteriza-se por filmar pessoas que contam histórias sobre o seu cotidiano e seu passado, em diferentes realidades e espaços. Os depoimentos são geralmente longos, em planos fechados, aos poucos com menos imagens de cobertura e menos personagens. Trata-se de documentários compostos por histórias cuja verificação se dá exclusivamente pelo que é narrado pelas personagens.

Essa série de filmes tem ainda em comum o fato de que são gravados em um determinado ambiente (uma favela carioca, uma comunidade paraibana, um edifício de classe média) ou com entrevistas sobre um assunto (fim de ano, religião, movimento sindical). Trata-se do que o próprio diretor chama de *dispositivo*, referindo-se à abordagem de um universo e não à formulação de um roteiro ou

³ O último filme lançado pelo diretor, após esta sequência de documentários de entrevista, é *Moscou* (2008). Trata-se de um documentário que acompanha um grupo de teatro de Minas Gerais durante os ensaios da peça *As Três Irmãs*, do dramaturgo russo Anton Tchekhov.

determinação de um tema para o filme – procedimentos que ele, inclusive, refuta. Segundo Coutinho, as opções de dispositivo são diversas, mas dentro de certo padrão: “filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (COUTINHO para LINS, 2004, p. 101). Conforme explica Consuelo Lins (2004),

“Pouco importa um tema ou uma ideia, por mais atraentes que possam ser, se não estiverem atravessados por um dispositivo, se não forem inseparáveis de um *modo de expressão*. Os filmes de Coutinho povoam-se de temas, mas são, antes de qualquer coisa, produtos de certos dispositivos que não são a ‘forma’ de um filme, tampouco sua estética, mas impõem determinadas linhas à captação do material.” (LINS, 2004, p. 12)

O que ocorre é que desde o princípio, em *Santo forte*, Coutinho parecia intuir que a criação de tal procedimento era uma forma de se aproximar daquelas pessoas que ele entrevistaria, e não um interesse em aprofundar ou criar uma tese a respeito dos assuntos abordados nas conversas. Em uma entrevista à época do lançamento do filme, Coutinho chegou a declarar: “não se pode falar com as pessoas sobre religião indo à feira, indo ao lixão” (NOVAES, 2004, p. 82), referindo-se ao fato de que o tema exigia privacidade e intimidade com os entrevistados – e efetivamente as entrevistas aconteceram nas residências das personagens. O dispositivo é, portanto, o que dá início à concepção geral do documentário. Segundo Lins, ele não garante a existência do filme nem a sua qualidade, mas é um começo – o único possível para o diretor.

A partir da definição do que será filmado, Coutinho adota ainda outro procedimento importante: a *entrevista prévia*, com pesquisadores da sua equipe. Esse grupo tem o objetivo de conhecer algumas histórias e sondar quais seriam

possíveis personagens para o filme. O contato que o diretor tem com as pessoas que participarão do documentário se dá, na maioria das vezes, apenas no ato da gravação. Tanto o dispositivo quanto a entrevista prévia são formas de se aproximar dos entrevistados, conhecer suas histórias e de prepará-los para contá-las em frente à câmera.

Cabe aqui, então, citar brevemente a trajetória do diretor no documentário e em que medida esses procedimentos foram sendo adotados na realização de seus filmes. O primeiro contato que Coutinho teve com o cinema se deu através da ficção, ainda na década de 60 e início dos anos 70, quando dirigiu alguns filmes – entre eles, *O Pacto*, um episódio do longa-metragem *ABC do amor* (1966); e *Faustão* (1971) – e co-roteirizou outros – como *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), ambos de Leon Hirszman. Sua trajetória no documentário iniciou apenas na segunda metade da década de 70, já com mais de 40 anos. Na época, ele foi contratado pelo programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, onde trabalhou primeiramente como redator e editor e, posteriormente, dirigindo alguns episódios. A equipe do programa era formada por jornalistas, profissionais da televisão e cineastas, como Walter Lima Jr., João Batista de Andrade e Hermano Penna. Mesmo estando em pleno regime militar e trabalhando em televisão, alguns fatores fizeram com que o trabalho fosse bastante singular e menos controlado do que se poderia imaginar, segundo Lins. De acordo com a autora, a concorrência com outros programas era menor e a censura era parcialmente dificultada pelo fato de que a montagem era feita na película original e a produção era realizada fora da sede da emissora, o que dificultava o controle assíduo do trabalho.

Coutinho dirigiu, entre outros programas, *Seis dias em Ourucuri* (1976), *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *O menino de Brodósqui* (1980). De forma geral, a maioria dos filmes replica a estética do programa, que contava com um apresentador e narrador, ainda sem a presença do repórter. Nem diretor e menos ainda equipe poderiam aparecer em cena. Mesmo com essas limitações, o período serviu como escola para o cineasta. Coutinho explica que aprendeu a “conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente” (COUTINHO para LINS, 2004, p.20).

Já naquela época, no entanto, o diretor imprimia características próprias a alguns de seus trabalhos. Um dos episódios emblemáticos deste período é *Theodorico, o imperador do sertão*, sobre a história de um fazendeiro que dá nome filme. Theodorico Bezerra é integrante da elite rural brasileira, morava no Rio Grande do Norte e se envolvia com política havia mais de 30 anos na época das filmagens. Trata-se de um homem machista, elitista, com traços de líder de massas e que faz uso do dinheiro público em seu proveito. A tendência de muitos documentaristas ligados à tradição do Cinema Novo, tal qual Coutinho, seria a de apresentar Theodorico dentro de um quadro conceitual ligado ao “mal”, segundo Lins. O cineasta, ao contrário, filma o fazendeiro sem torná-lo caricatural nem forçar nenhum traço – e o mesmo ocorre na montagem. Coutinho procura seguir a lógica de Theodorico, evitando criticá-lo ou fazer perguntas que o constanjam. O objetivo, ao questioná-lo, é deixar que a personagem mostre a sua verdade – ou a verdade que

Ihe interessa mostrar – e que as críticas e contradições sejam formuladas pelo próprio Theodorico, no convívio com os funcionários da fazenda, nas respostas ao diretor, na sua forma de se expressar. Conforme explica Lins, esse episódio de *Globo Repórter* inaugura um estilo à obra do cineasta, que permite às personagens “desenvolver suas visões de mundo no limite da capacidade de convencer, com uma intervenção pequena por parte do diretor; pequena, pontual e absolutamente necessária para que a personagem aprofunde seu pensamento” (LINS, 2004, p. 26).

Dois outros filmes que cabem ser citados antes de *Santo forte* são *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) e *Boca de lixo* (1992). O primeiro deles foi concebido a partir de um concurso realizado pelo Ministério da Cultura e cujo tema deveria ser a violência nas favelas do Rio de Janeiro. A verba para filmar era curta, um dos motivos pelo qual Coutinho optou por fazer o filme em um único morro carioca – o que dá nome ao documentário – e em um curto espaço de tempo. Segundo Lins, as condições do projeto e uma intuição de que escolher uma locação única seria eficaz fizeram com que o diretor optasse pelo que viria a ser desenvolvido, mais tarde, como dispositivo de filmagem. Naquela época, no entanto, Coutinho não tinha claro para si as potencialidades dessa forma de fazer documentário.

Santa Marta não utiliza ainda a pesquisa prévia com moradores da localidade: os entrevistados se aproximam da equipe a partir de cartazes espalhados no morro chamando moradores que quisessem contar relatos de violência e discriminação. O informativo acrescenta ainda que as gravações seriam feitas na associação de moradores do Santa Marta. Tampouco há no filme pesquisa de personagens, o que é substituído parcialmente pela participação de um jovem de 18 anos, Sérgio

Goldenberg, como assistente de direção. Na época, ele fazia trabalho comunitário na favela e mantinha, no cineclube do morro, um projeto de exibição de filmes brasileiros. Também foram incorporados à equipe um garoto e duas mulheres, todos moradores da favela. Segundo Lins, tal estratégia contribuiu para que os moradores confiassem mais facilmente naquele projeto e se candidatassem a conceder entrevistas.

Os depoimentos são gravados tanto na associação do bairro quanto em casas, lajes e ruas locais. A maneira com que o cineasta entrevista os moradores, por sua vez, se assemelha ao que já havia sido feito em *Theodorico*: suas perguntas e colocações são pontuais e ele tampouco procura personagens exemplares de determinada ideia pré-concebida que ele pudesse ter de Santa Marta. Se a importância do dispositivo serve para reduzir o espectro de favelas possíveis no Rio de Janeiro, torna-se claro, por outro lado, que ele não tenta tipificar as personagens do filme (o traficante, a mulher que apanha do marido, o religioso, o catador de lixo) dentro do universo que investiga. Ao contrário: os entrevistados frequentemente se contradizem, sem que por isso seus depoimentos sejam montados de tal forma a dar-lhes lógica. Segundo Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva (2004), o objetivo do diretor, ao restringir seu campo de ação, é obrigar-se a aprofundar o olhar sobre aquele local, a aproximar-se daquele universo.

O filme, no entanto, ainda possui algumas características que pecam para que ele consiga se desenvolver enquanto algo além de um documentário tradicional. Se, em *Theodorico*, havia uma história central, em *Santa Marta* as entrevistas são múltiplas, editadas em planos frequentemente curtos, cortadas por imagens de cobertura e divididas em grandes temas – violência, cotidiano, educação, etc.

Já *Boca de lixo*, por sua vez, é outro filme emblemático na carreira de Coutinho pelo fato de que o diretor escolhe as personagens menos por suas histórias e mais pela *forma* com que elas as contam. *Boca* foi realizado no lixão de São Gonçalo, em Niterói (RJ), em três etapas no ano de 1992 – dois dias em janeiro, durante a realização de outro projeto do diretor; outros oito em abril e depois em julho, quando Coutinho volta ao local de filmagem e mostra as imagens captadas para os entrevistados do documentário. A grande dificuldade de um filme como *Boca de lixo* era conversar com moradores de um aterro sanitário sem cair no clichê de mostrá-los de uma forma subumana, miserável ou sensacionalista. E o que seria o maior obstáculo acaba se tornando o maior mérito do filme, expondo algumas das técnicas utilizadas pelo diretor para se aproximar daquele universo.

No documentário, não há pesquisadores nem entrevista prévia; portanto, a equipe chega ao local se apresentando àqueles trabalhadores. As perguntas iniciais são gerais (o que eles fazem ali, há quanto tempo estão no local). Muitos recusam a responder, são arredios, outros falam aos poucos, timidamente. A aproximação entre equipe e trabalhadores é lenta, gradual e sempre explicitada no filme: Coutinho mostra fotos que haviam sido tiradas deles, pergunta o nome de cada um, a história, o parentesco com outros moradores do lixão, a rotina de trabalho. Um morador chama o outro, alguns levam a equipe para a sua casa, apresentam a família.

Em *Boca de lixo*, vemos o resultado do método e a insistência em seguir aquele dispositivo ao longo de todo o filme. A opção de trabalhar sem pesquisa prévia ou sem que algum membro da equipe pertença ao local é arriscada e não voltaria a ser repetida pelo diretor em seus principais documentários posteriores a esse. Outro ganho do filme é que, ao contrário de *Santa Marta*, *Boca* possui apenas

cinco personagens principais, com as quais Coutinho trava sequências de conversas mais longas e editadas sem muitos cortes, o que faz com que elas possam se expressar de forma mais sofisticada.

“Coutinho, chegará, afinal, a entrevistas mais parecidas com as de seus filmes recentes, quando conquista a confiança de alguns catadores a ponto de ir a suas casas para entrevistá-los. Então, singularizados já pelo espaço privado e pela negociação registrada nas – às vezes tensas – filmagens anteriores, eles terão a oportunidade de ‘interpretarem-se a si mesmos’ (...)” (MESQUITA e SARAIVA, 2004, p. 64)

O dispositivo, portanto, mostra-se um exercício do diretor de aproximar o olhar sobre uma determinada realidade e procurar, ali, potenciais personagens para seus filmes. Já a entrevista prévia, que viria a ser desenvolvida posteriormente, é tanto um refinamento na busca por essas pessoas que saibam contar “boas histórias” quanto a primeira preparação delas para a gravação do documentário. O longo período que o cineasta dedica a ouvir os entrevistados – e que se tornará ainda maior nos filmes que virão depois – faz com que as personagens tenham tempo e preparação suficiente para contar suas histórias e *colocarem-se em cena* frente à câmera e ao diretor.

Em um artigo a respeito do diálogo de Eduardo Coutinho com a tradição fílmica moderna, o pesquisador Ismail Xavier (2004) trata da forma com que esses filmes utilizam a entrevista na concepção da narrativa. Ele explicita primeiramente que existem diversos caminhos para a construção da personagem em um documentário. Segundo o autor, esse pode ser um sujeito presente ao longo de um filme que nele se concentra – como Sandro, em *Ônibus 174* (2002), de José Padilha ou Nelson Freire, no filme homônimo de 2003 dirigido por João Moreira Salles –;

uma pessoa desconhecida cuja entrevista é efêmera; uma personagem filmada “em ação”, fazendo uma atividade que a caracterize na sociedade; ou ainda objeto de relato de terceiros, quando a imagem da personagem é dada de forma indireta. Nesses casos, há um contexto para as situações de entrevista e o papel da personagem muda conforme sua posição na narrativa e sua relação com o assunto do filme – protagonista, observador teórico, porta-voz da opinião pública, testemunha-fonte de dados. Em todos os casos, há uma hierarquia típica do Cinema Clássico de ficção, na qual as partes cumprem papéis específicos dentro da narrativa fílmica.

Coutinho, por sua vez, leva a entrevista ao seu extremo: trata-se da forma dramática exclusiva do filme, na qual a presença da personagem não está vinculada a um antes e um depois do documentário, nem tampouco há uma interação frequente e contínua com outras personagens da narrativa. Os filmes do cineasta, ao descartarem quaisquer recursos além das histórias dos entrevistados, definem-se por uma identidade radical entre a construção da personagem e a entrevista com Coutinho (XAVIER, 2004, p. 51). Segundo o autor,

“No centro de seu método, está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (XAVIER, 2004, p. 51 e 52)

A forma com que as personagens narram suas histórias, portanto, não se dá de forma gratuita. Segundo entende o autor, existe, por parte dos entrevistados, um

desejo de *apropriar-se da cena*, tomar o momento da filmagem como uma afirmação de si. Desta forma, Xavier entende que o entrevistado fala para dois interlocutores – o diretor, para a qual é reservado o campo confessional da fala, e a câmera, que, enquanto a abertura para um espaço público, é o vetor para o qual ele se exhibe, conscientemente ou não.

O cineasta, por sua vez, também participa do “jogo”: ele se faz presente em forma de recuo, na qual abre espaço e tempo para que o entrevistado se expresse, dando liberdade para que interprete sua história tal qual lhe convier. Com essa proposição, o diretor deixa emergir a auto-exposição e a afirmação dos sujeitos do filme. Trava-se, a partir daí, uma permanente dualidade característica do Cinema Moderno deleuziano, na qual as personagens transitam entre depoimentos e fabulações, improvisado e teatro, histórias reais e mentiras que inventam (sem por isso serem menos verdadeiras).

1.2. O aperfeiçoamento do método

Tratando agora brevemente dos documentários anteriores a *Jogo de cena*, podemos observar que todos se comprometem a investigar, com proporções variáveis, os procedimentos trabalhados pelo diretor até então na realização de seus filmes. Como já havia sido dito, *Santo forte* é o primeiro deles, ao abordar o assunto religião na favela Vila Parque da Cidade, na zona sul do Rio de Janeiro. Antes de iniciar o filme, Coutinho baseou-se na pesquisa da antropóloga Patrícia Birman sobre trajetórias religiosas na comunidade, além de entrevistas que a assistente da pesquisadora fazia para sua tese de doutorado. As histórias baseiam-se

fundamentalmente na ligação dos entrevistados com entidades da Umbanda e Candomblé. As personagens descrevem episódios em que foram possuídas por guias, reconstituindo vozes, gestos e com narrações em terceira pessoa, por exemplo.

Babilônia 2000, por sua vez, parte da ideia de fazer um balanço de fim de ano com moradores do morro que dá nome ao filme, em 31 de dezembro de 1999. A equipe é dividida em cinco grupos, que contam com Coutinho, o fotógrafo Jacques Cheuiche, pesquisadores e pessoas com pouca ou nenhuma experiência cinematográfica. A qualidade técnica do material usado pelos grupos também é variada: há câmeras amadoras e profissionais. Além disso, o tempo das conversas varia e a quantidade de entrevistados é maior (40 pessoas). Alguns respondem rapidamente às perguntas de Coutinho e da equipe, enquanto outros se alongam contando sobre suas vidas e os projetos para aquele ano.

Já *Edifício Master* é focado em um prédio de classe média baixa em Copacabana, na zona sul do Rio, com apartamentos do tipo quarto-e-sala. É o primeiro documentário na qual o diretor se foca em um universo distante da favela e que tampouco possui um tema central sobre a qual ele poderia se aproximar dos moradores. O mérito metodológico desse filme consiste no fato de que a equipe de pesquisadores se instalou em um dos apartamentos do prédio, onde entrevistou, durante algumas semanas, parte dos moradores dos 12 andares do Edifício Master. Os depoimentos consistem fundamentalmente nas histórias daqueles moradores sobre suas famílias, seu passado, sobre a vida no edifício.

Peões, por sua vez, possui um projeto original um pouco diferente dos anteriores. Trata-se de um filme realizado conjuntamente com *Entreatos* (2004), de

João Moreira Salles. Ambos focalizam aspectos diferentes da trajetória do então candidato à Presidência da República Luiz Inácio Lula da Silva – o primeiro, de Coutinho, concentra-se nas histórias de antigos operários de montadoras no ABC Paulista (onde Lula começou sua trajetória política como líder sindical), enquanto o outro filme, de Salles, acompanha o candidato nos últimos dias antes das eleições. Novamente temos, em *Peões*, depoimentos cuja forma se assemelha às dos filmes citados anteriormente. A maioria das personagens já se aposentou ou está próximo disso. Elas falam sobre sua relação com Lula, mas principalmente descrevem a vida nas fábricas, contam sobre a família, dizem do arrependimento ou não de terem seguido aquela carreira.

Por último, *O fim e o princípio* parte da ideia de filmar moradores do município de São João do Rio do Peixe, no interior da Paraíba. O filme começa apresentando seu dispositivo: a voz em *off* do diretor diz que a equipe foi para aquela região com o objetivo de fazer um documentário, mas sem pesquisa prévia nem conhecimento do local. O filme mostra o encontro de Coutinho com Rosa, uma agente da Pastoral da Criança que o ajuda a localizar pessoas que poderiam contar “boas histórias”. A locução descreve os problemas encontrados ao longo do percurso, a superficialidade dos primeiros depoimentos, até chegar à comunidade de Araçás, onde vivem 86 famílias – a maioria com graus de parentesco entre si. Ali está a maioria das personagens do filme, pessoas idosas que contam histórias de sua vida, falam sobre religião, finitude, família, expõem suas crenças.

Mesmo dentro da trajetória recente do diretor, portanto, não há uma linearidade crescente na passagem de um cinema ligado menos ao documentário e mais à análise de novas formas narrativas. O que se percebe, entre *Santo forte* e *O*

fim e o princípio, é que Coutinho explora de forma mais clara e segura os métodos que vinha trabalhando intuitivamente até então. O resultado são filmes que oscilam entre uma maior ou menor densidade de personagens, bem como histórias menores intercaladas com outras de maior força narrativa.

Tomando esses cinco documentários anteriores a *Jogo de cena*, podemos observar que existe um grau de semelhança muito grande entre as principais personagens de cada um deles. A moral de Maria Pia, uma senhora idosa de nacionalidade espanhola, a respeito do trabalho, em *Master*, por exemplo, poderia existir em algum funcionário aposentado de *Peões*. O plano de People em frente à sua casa dizendo que gosta muito de conversar, em *Babilônia 2000*, é perfeitamente crível em *Master*. A definição de morte feita por Mariquinha em *O fim e o princípio* caberia a qualquer personagem de *Santo forte*, e assim por diante. Isso ocorre porque, como havia explicitado Xavier, os filmes não giram em torno de determinados assuntos e as personagens não assumem *papéis* específicos dentro da história – tais como protagonista, observador, testemunha. Assim, o conteúdo dos relatos acaba por se descolar de seu dono, fazendo com que tanto as personagens de um mesmo filme quanto a de outros se assemelhem em função daquilo que contam.

Retomando a concepção de cinema proposta por Deleuze: quando o autor critica o modelo do tipo identitário, no Cinema Clássico, ele o faz referindo-se aos filmes na qual os elementos são distintos uns dos outros e lineares ao longo da narrativa. A teoria que Deleuze concebe a partir do Cinema Moderno é precisamente relacionada a uma indistinção entre essas demarcações. Na prática, a crítica do autor significa dizer que os discursos das personagens são tanto delas quanto de

qualquer outra pessoa, e tão mais desse “outro” à medida que se afirmam enquanto delas (das personagens). Assim também elas são tão coletivas quanto individuais – e, portanto, passíveis de existir em qualquer um dos filmes.

A nossa escolha por *Jogo de cena* deve-se ao fato de que este filme radicaliza o resultado do método utilizado por Coutinho, partindo exatamente do ponto na qual seus documentários haviam chegado até então. Se os procedimentos dos quais ele se utilizava (dispositivo, pesquisa, recuo) serviam para alcançar as personagens de seus documentários, em *Jogo de cena* ele parte do resultado (as personagens) e trabalha-o diretamente no filme.

E a radicalização desse período só poderia ter como locação o palco de um teatro.

1.3. A radicalização do método em *Jogo de cena*

O filme apresenta depoimentos de mulheres realizados no palco do Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Elas estão sentadas em uma cadeira, com um plano médio e tendo ao fundo a plateia vazia, com filas de poltronas vermelhas pouco iluminadas. Não há letreiros indicando o nome das personagens e, quando existe essa informação, é através da conversa que elas têm com Coutinho, quando ele cita algum nome.

O filme inicia com a imagem de um recorte de um anúncio de jornal chamando leitoras para contar histórias para um documentário. Oitenta e três respondem ao reclame e 23 são selecionadas após um período de entrevistas com os pesquisadores. A partir do material bruto gravado, alguns vídeos e textos

decupados são distribuídos para atrizes, que interpretarão as “duplas” das personagens originais. Alguns dos depoimentos são feitos em sua totalidade por uma personagem apenas, mas a maioria intercala duas mulheres contando uma mesma história. Trata-se, em todos os casos em que há uma dupla, da autora e de uma atriz que interpreta o depoimento dela.

O tema das histórias varia, mas frequentemente está relacionado a perdas, à família, a projetos e a receios. Uma das personagens conta que o filho foi assassinado em uma tentativa de assalto; outra relata a dificuldade de conseguir iniciar um relacionamento sério com um homem; uma terceira narra a morte do pai e a culpa que ela sente por não ter se despedido dele. Os primeiros depoimentos são editados na íntegra, intercalando personagens (a autora e a atriz). Aos poucos, a montagem se torna mais sofisticada, costurando depoimentos idênticos ditos por duas personagens diferentes ou mostrando histórias de atrizes renomadas sem que haja uma dupla (dando a entender, assim, que elas seriam as autoras daquelas histórias).

O fato de *Jogo de cena* ter como personagens “pessoas reais” e atrizes poderia fazer-nos inferir que o filme patenteia algum grau de ficcionalidade presente em todos os anteriores ou que parte de um modelo identitário ao deixar claro o papel de cada uma das partes no “jogo”. Ambas as concepções, no entanto, nos parecem simplificações do que é o filme. Entendemos, ao contrário, que as personagens de *Jogo de cena* são semelhantes às dos documentários anteriores do diretor e o que os difere é o fato de que a metodologia de procura de depoentes foi alterada. A complexidade das personagens e da narrativa, assim, não se altera pelo fato de haver atrizes ou não no filme.

O primeiro aspecto que mostra a diferença de *Jogo de cena* em relação aos documentários anteriores de Coutinho é o fato de que os entrevistados se dirigem à locação do filme, e não o contrário – como acontecia até então. O diretor não abandona a entrevista prévia, mas o dispositivo é diferente dos anteriores por ter sido, em parte, programado – as atrizes ensaiaram o texto – e por isso teoricamente mais controlado do que ocorria até então.

O fato é que tal planejamento, na prática, não se deu durante as gravações. Em uma entrevista a respeito do filme⁴, Coutinho afirmou que as atrizes menos experientes diziam o texto de forma linear e esperavam que ele perguntasse tal qual havia ocorrido com as autoras das histórias. Já com as atrizes com maior experiência, o texto era encenado de forma não cronológica e com mais improvisações. Além disso, ocorreram imprevistos – Fernanda Torres ficou perdida durante a sua fala e Marília Pêra deu um viés à personagem e narrou os fatos de maneira diferente do que era esperado pelo diretor, o que o deixou desconcertado.

Se tanto a entrevista prévia com pesquisadores do filme fazia com que os entrevistados pudessem “ensaiar” o que diriam para a câmera, da mesma forma aquilo que foi construído no momento da filmagem também se tratava de um instante único e que contava com improvisos, mentiras, ansiedade, tal qual ocorreu com as atrizes. Neste sentido, a construção das personagens não se difere pelo fato de haver profissionais, uma vez que eles também fazem apropriações particulares das histórias – se nem sempre no conteúdo, ao menos na forma com que os textos são encenados. A opção por um dispositivo que incluía atores, portanto, serve menos

⁴ Entrevista para Felipe Bragança no livro COUTINHO, Eduardo. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

para obter algum controle das gravações e mais para explorar a construção de personagens em cena que vinha sendo trabalhada até então.

Ao compreendermos que a narrativa de *Jogo de cena* não é menos complexa que a dos documentários anteriores de Coutinho, o fazemos porque o filme apenas explicita a densidade e a variabilidade de personagens já existente nos filmes anteriores do diretor. Tanto o caráter universal das histórias quanto a forma sofisticada com que elas são narradas também parece aproximar personagens atrizes e autoras do texto, à medida que o relato original possa ser entendido tal qual um *script* sobre o qual as personagens se construirão. Isso explica, assim, como na prática a diferença entre profissionais e “pessoas reais” se torna ínfima no resultado final.

Um dos pesquisadores que defende esse ponto-de-vista é Jean-Claude Bernardet⁵. Na ocasião do lançamento de *Jogo de cena*, ele afirmou que o filme desestabiliza a noção de sujeito ao trazer um texto interpretado por mais de uma personagem. A partir desse dispositivo de Coutinho, Bernardet entende que o filme mostra a fala daqueles que concedem entrevista perder o vínculo com os seus autores e passar a existir *em si*. As personagens, assim, se tornam meras *hospedeiras* do texto que narram.

“*Jogo de cena* põe em dúvida toda a filmografia de Coutinho desde *Santo forte* (uma coragem excepcional). *Jogo de cena* põe em dúvida todos os filmes documentários baseados na fala como discurso da subjetividade e no relato de histórias de vida. Põe em dúvida a relação entre o corpo falante e a fala da subjetividade (Quem emite esta fala? Essa fala fala do quê?). Põe em dúvida a relação entre a fala e a subjetividade.”⁶

⁵ Textos retirados do blog <http://jcbernardet.blog.uol.com.br>

⁶ Idem

Segundo o autor, a forma singular com que cada entrevistado *fazia-se personagem* é desconstruída à medida que Coutinho coloca atrizes dizendo alguns dos textos – e mais ainda pelo fato de que algumas personagens não se identificam enquanto tais.

O que entendemos é que *Jogo de cena* mostra, de maneira clara e direta, o que já era o principal interesse do diretor desde muito tempo antes: a forma com que os entrevistados se inventam em seus filmes, através das entrevistas. O aperfeiçoamento da dupla metodologia de dispositivo e entrevista prévia consegue fazer com que as personagens se coloquem de forma mais sofisticada em cena e se descolem, gradualmente, das histórias que narram. Tais quais atores, assim, eles tem um material bruto (a história), que serve de base para suas interpretações.

Nos próximos capítulos, abordaremos a questão mais profundamente a partir da compreensão da personagem em um documentário de histórias e do conteúdo do texto narrado por ela.

2. PERSONAGEM

Pensar em uma história pressupõe primeiramente pensar nas personagens dessa história e na forma com que elas vivem as situações do enredo. Por mais que um texto fictício seja resultado tanto de um número determinado de eventos quanto daquilo que é realizado neles, é com a personagem que o leitor encontra maior identificação e é ela que parece ser o que há de mais *vivo* em uma história. Quem primeiro aborda essa questão é Aristóteles, a partir da conceitualização da *verossimilhança* de uma obra. Segundo o autor, um texto trata-se não de uma adequação ao “mundo real” ou a algo que tenha acontecido, e sim ao que *poderia* ter acontecido. Neste sentido, concorre para a verdade dentro de uma obra o fato de que ela possui uma *coerência interna* no que se refere ao mundo imaginário das

personagens e das situações vividas, e não a algum grau de aproximação com algo efetivamente possível no mundo real.

Beth Brait (2006) utiliza um exemplo bastante ilustrativo a respeito do tema: no filme *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984), de Steven Spielberg, a personagem principal, vivida por Harrison Ford, participa de uma longa luta à beira de um precipício contra seus inimigos e sai dela intacta e sem sequer deixar cair o chapéu da cabeça. Conforme entende a autora, trata-se de uma narrativa tradicional na qual a personagem já é, até então, reconhecida como o “mocinho” da história, a partir de traços como inteligência, saber, esperteza. Desta perspectiva, o espectador aceita que tanto narrativa quanto personagem cumpram os seus destinos, fazendo com que a segunda se salve de situações complicadas, mesmo que com alguma dificuldade.

Tanto é fato que a verossimilhança encarrega-se de conferir coerência e verdade internas à narrativa que, por outro lado, quanto mais a história e as personagens tentam imitar o “mundo real”, mais artificiais elas soam, segundo Anatol Rosenfeld (1995).

“Quando chamamos de ‘falsos’ um romance trivial ou uma fita medíocre, fazemo-lo, por exemplo, porque percebemos que neles se aplicam padrões do conto de carochinha a situações que pretendem representar a realidade cotidiana.” (ROSENFELD, 1995, p. 19)

O autor entende, portanto, que essa “aparência de realidade” é construída a partir de fatores contidos, por exemplo, nos detalhes, na coerência interna, na lógica das motivações das personagens, que, conjuntamente, revelam a *intenção ficcional* de uma obra, e não sua tentativa de aproximação de um modelo exterior.

A perspectiva aristotélica, no entanto, ainda relegava a personagem a um plano secundário da história, enquanto uma função do enredo – logo, pelo que ela *fazia* e não pelo que ela *era*. A trajetória do desenvolvimento desse elemento narrativo se dá ao longo da evolução do romance moderno, na qual há uma complicação crescente da psicologia das personagens. Segundo Antônio Cândido (1995), a revolução sofrida pelo romance no século XVIII constitui-se na passagem do enredo complicado com *personagens simples* para o enredo simples com *personagens complicadas*. Brait, por sua vez, compreende essa mesma transição enquanto um desenvolvimento do aspecto psicológico desses tipos.

Neste sentido, caminham concomitantemente dois grupos de personagens, nomeados por Johnson como “de costumes” e “de natureza” – respectivamente aquelas apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados, de forma a também serem facilmente distinguíveis e caricaturais; e traços íntimos e não facilmente identificáveis, na qual o autor usa uma caracterização geralmente analítica e não pitoresca. Já no século XX, Edward Morgan Forster retoma essa distinção a partir da classificação das personagens planas e redondas – respectivamente as de tipos, logo, caricaturais e as imprevisíveis, logo, complexas.

Disso, denota-se que não é o fato de que as personagens não se assemelhem ao “mundo real” que faz com que necessariamente elas precisem ser mais simples ou rasas do que os seres humanos, mas antes o contrário. Conforme entende Rosenfeld, a caracterização dá às personagens lógica e nitidez, o que não significa simplicidade psicológica. O autor explica tal posição da seguinte forma:

“Precisamente porque se trata de orações e não de realidade, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido que a

observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (...); maior exemplaridade; maior significação (...); e, paradoxalmente, maior riqueza.” (ROSENFELD, 1995, p. 34 e 35)

Conforme entende o autor, o fato de uma personagem ser mais ou menos complexa está diretamente relacionado ao grau de sofisticação das *camadas irrealis* existentes em uma obra ficcional e ao valor estético que ela adquire em função disso. Partindo da perspectiva literária, Rosenfeld assinala que uma obra é dada primeiramente de forma direta ao leitor, através das palavras. Existem, no entanto, outros graus de apreensão de um livro, entre eles as *unidades significativas*, na qual o texto projeta um mundo aparte daquele que é dado diretamente no livro, e as *zonas indeterminadas*, que possibilitam uma variedade de concretizações de um texto ficcional e dão, em função disso, uma existência autônoma à obra literária.

Assim, a noção da personagem enquanto uma entidade viva se dá precisamente porque não é possível ter consciência dessas diversas camadas de uma obra. Rosenfeld entende que a apreensão do leitor ocorre a partir do que é positivamente dado em um texto e, por isso, cobre as camadas irrealis, atualiza certos esquemas preparados pelo autor e chega mesmo a ultrapassar o texto, embora geralmente guiado por ele. Por serem de diferentes níveis, portanto, as camadas irrealis servem tanto para *projetar* características das personagens e elementos da narrativa quanto para *requerer* que cada leitor concretize a obra à sua maneira.

Outro autor que utiliza uma perspectiva semelhante a respeito do tema é Seymour Chatman (1993), segundo o qual as personagens são *construções abertas* e cabe ao leitor inferir e interpretar o que está sendo dito na obra. Assim, a ideia de que elas sejam entidades complexas pressupõe que as personagens se materializem a partir de uma “leitura entre linhas” do texto. Do contrário, ou seja, se todas as características das personagens fossem dadas de forma direta, haveria um empobrecimento da experiência estética da leitura de um livro. Neste sentido,

“Uma teoria aberta da personagem deve preservar a sua ‘abertura’ e tratá-las como seres autônomos, não como meras funções do enredo. Ela deve deduzir que a personagem é reconstruída pelos leitores a partir de evidências anunciadas ou implícitas em uma construção original e comunicadas pelo discurso, através de qualquer meio.” (CHATMAN, 1993, p. 119)

Chatman entende que a personagem é composta por *traços*, que, por sua vez, referem-se a uma série de hábitos interdependentes que são evocados e repetidos ao longo da trama. Os traços podem ainda ser desdobrados, aparecer cedo ou tardiamente na história, desaparecerem ou serem substituídos por outros. Segundo Chatman, eles devem ser distintos de fenômenos psicológicos mais efêmeros, tais como sentimentos, humores, pensamentos, motivações e atitudes. Se uma personagem está constantemente lavando as mãos, limpando o chão mesmo que ele não esteja sujo e tirando cada grão de pó dos móveis, os leitores deverão inferir que ela é compulsiva, por exemplo. Portanto, a persistência de um determinado traço ao longo da história também deve se dar de forma transparente aos leitores, fazendo com que a percepção que eles tenham sobreponha-o e, com isso, contribua para o senso de verossimilhança das personagens.

A importância da conceitualização do assunto proposta por Chatman refere-se ao fato de que, tal qual Rosenfeld, o autor compreende que nem tudo é dado de forma direta em um texto e que isso decorre do fato de que a *história* é sempre mais rica do que a manifestação verbal do *discurso*. Seguindo essa premissa, os traços existiriam no nível da história, enquanto o discurso teria o papel de induzir a emergência deles na consciência do leitor.

A perspectiva da verossimilhança cunhada por Aristóteles, portanto, constituiu uma parte importante do estudo da personagem ao longo do desenvolvimento da teoria literária. Os autores citados até agora confluem para a compreensão do romance enquanto uma obra descolada do “mundo real” e que tenta, à sua maneira, construir um universo crível de personagens e enredo. Neste sentido, boa parte do valor estético de uma obra está na complexidade de sua narrativa, construída tanto por personagens de natureza ou redondos, respectivamente segundo Johnson e Forster, quanto pela sofisticação das caracterizações, de acordo com Rosenfeld, ou de seus traços, tal qual entende Chatman.

No teatro, no entanto, tal perspectiva parece relativamente diferente, uma vez que, ao contrário da literatura, em que os aspectos esquematizados são puramente *intencionais* e precisam ser concretizados pelo leitor, no palco, a personagem é *apresentada* diretamente para o espectador, expondo características que até então estavam inferidas no texto. A concretização da ficção nos atores e no cenário poderia levar à compreensão de que essa arte tenha uma aproximação maior com qualquer realidade determinada ou histórica ao qual a peça se refira, uma vez que, no teatro, não são as palavras que constituem as personagens e seu ambiente, e sim as personagens e o mundo fictício da cena *absorvem* as palavras do texto

(ROSENFELD, 1995, p. 29). O que ocorre, no entanto, é exatamente o contrário: é por incorporar aspectos puramente intencionais do texto que a ficção teatral adquire tamanha densidade e reveste-se de tal força que *encobre* a realidade, não deixando que o conteúdo da peça aparente qualquer paralelo com o “mundo real” em consequência puramente da sua concretização em “pessoas reais”.

O principal aspecto que incorre para tal erro de percepção é o fato de que as personagens, em um palco, parecem *inventar* seus discursos, ou seja, falar em cena tal qual ocorre em uma situação cotidiana. Segundo o teórico Patrice Pavis (1999), no entanto, o que ocorre é que são os próprios discursos, lidos e encenados pelo ator, que *inventam* a personagem. Neste sentido, a percepção equivocada de que elas pudessem criar aquilo que falam é exatamente a origem do seu embuste e, conseqüentemente, da sua força de persuasão.

“A análise da personagem desemboca na análise de seus discursos: trata-se de compreender como a personagem é, ao mesmo tempo, a *fonte* de seus discursos (ela os enuncia em função de sua situação e seu ‘caráter’) e seu *produto* (ela não é senão a figuração humana de seus discursos).” (PAVIS, 1999, p. 289)

Sentado em uma plateia escura e frente a uma peça de teatro, o espectador costuma esquecer-se dessa dupla influência entre cena e texto porque está diante de um locutor resolutivo e que não se cala. O que ocorre é que a personagem só diz e significa o que o seu texto *parece* querer dizer: na prática, tal ato também depende da situação de enunciação em que ela se encontra e dos seus possíveis interlocutores em cena.

Podemos observar, assim, que não é o fato de personagem teatral ser concretizada em um ator que faz com que ela não possua zonas indeterminadas ou seja menos complexa do que a literária. Se os *atores* são reais e, eles sim, determinados, as *personagens*, ao contrário, seguem sendo entes imaginários e ficcionais. O que é apresentado diretamente no palco são *aspectos visuais e auditivos* delas, sendo que, através deles, podem ser apreendidas características psíquicas e espirituais desses elementos da narrativa (ROSENFELD, 1995, p. 33 e 34). Tal qual entende Chatman em relação à história e à manifestação verbal do discurso, portanto, poderíamos dizer que o segundo é o que é apresentado diretamente no palco através do cenário e dos atores, assim como as palavras em um livro. As histórias de ambos os casos, no entanto, são mais ricas do que essas simples manifestações diretas.

Consideramos importante trazer a perspectiva do tema em relação ao teatro uma vez que, conforme havia sido explicitado anteriormente, as personagens de *Jogo de cena* devem ser consideradas a partir de uma dupla perspectiva: o *conteúdo* das histórias narradas e a *forma* com que isso é feito. Assim, a simples noção de personagem no documentário⁷ não nos parece suficiente para a compreensão do tema em relação ao nosso objeto de pesquisa, uma vez que o enfoque não está na *autonomia* delas em função de estarem em um filme “não ficcional”, e sim nas *apropriações* que as personagens fazem das histórias que contam, tais quais atores teatrais em relação ao texto que interpretam em cena.

7 Para uma abordagem da personagem no documentário tradicional, ver PINTO, Rafael Spuldar. **Personagem e autoria no documentário de João Moreira Salles**. Dissertação (mestrado). Porto Alegre, 2006.

Levando em conta então as especificidades da personagem de teatro, Décio de Almeida Prado (1995) entende que ela possa ser caracterizada a partir de três vias principais: o que revela sobre si mesma, o que faz no palco e o que os outros dizem a seu respeito. No primeiro caso, que nos parece semelhante ao nosso objeto de pesquisa, há ainda três subdivisões – o confidente, o aparte e o monólogo⁸. Prado, no entanto, é crítico a respeito desse tipo de personagem ao entender que a solução só oferece algum interesse e dificuldade de ordem técnica “quando se trata de trazer à tona esse mundo semi-submerso de sentimentos e reflexões mal formuladas que não chegamos a exibir aos olhos alheios ou do qual nem chegamos a ter plena consciência” (PRADO, 1995, p. 88). Segundo o autor, no romance é possível apanhar o “fluxo de consciência” das personagens quase em sua fonte de origem, ou seja, em seu estado bruto, incoerente e fragmentário. Já no teatro, é preciso não só traduzir em palavras o que esses elementos da narrativa sentem e pensam como tornar consciente o que não necessariamente deveria sê-lo – uma vez que o espectador, ao contrário do leitor de um romance, não tem acesso à consciência moral ou psicológica das personagens. Prado entende, assim, que o teatro talvez não seja o meio mais apropriado para investigar as “zonas obscuras do ser”.

Pavis, por outro lado, adota uma postura menos crítica em relação à personagem teatral cujo acesso se dá exclusivamente a partir do que ela conta sobre si. O autor cria uma dialética entre caracterização e ação na qual uma das modalidades é descrita considerando que o segundo aspecto é secundário à análise

⁸ Trata-se, respectivamente, da personagem que serve para dar vazão às confissões de outra em cena; a personagem que previne o público quanto ao andamento da trama, esclarecendo pontos da história; e aquela que está sozinha em cena, em uma conversa consigo mesma.

das características da personagem. Esse tipo, segundo Pavis, faz com que os dois aspectos se descolem um do outro, liberando o dramaturgo de explicitar a relação entre eles. Desta forma, a personagem é colocada em sua essência moral: ela vale por seu ser e não tem nenhuma necessidade de passar diretamente à ação. Citando o teórico Roland Barthes, Pavis afirma que, nessa circunstância, "o *logos* assume as funções da práxis e a substitui: toda a decepção do mundo se recolhe e se redime na palavra; o fazer se esvazia, a linguagem se enche" (BARTHES apud PAVIS, 1999, p. 286). Com isso, a personagem atinge um ponto sem volta em sua essencialidade – não podendo mais ser definida por uma origem (como o trágico), uma qualidade (como a avareza, a misantropia) ou uma lista de tipos físicos e morais. Quando a ação é consequência secundária em relação à caracterização da personagem, portanto, ela é indismontável e tende a tornar-se um indivíduo autônomo em relação aos outros elementos da narrativa teatral.

Desta forma, consideramos que a perspectiva de Prado a respeito do tema é apenas parcialmente correta em relação ao nosso objeto de pesquisa. Em *Jogo de cena*, os depoimentos não são propriamente monólogos teatrais, à medida que esses devam ser compreendidos enquanto fluxos de consciência que ocorrem em certos momentos da trama e para cumprir demandas específicas do enredo. Assim, a compreensão de Pavis sobre esse tipo de personagem teatral nos parece mais apropriada à nossa perspectiva, uma vez que tal elemento da narrativa é visto, neste caso, a partir de sua essência moral, fazendo com que o que ela reporte a respeito de si e a forma com que faça isso constituam sua individualidade.

Tendo em vista essa compreensão a respeito da personagem, não é possível entender esses elementos da narrativa em *Jogo de cena* enquanto meros

contadores de histórias, cuja compreensão se dê apenas a partir daquilo que narram. Sua constituição, ao contrário, é dada também pelas elipses do texto, por aquilo que elas deixam inferir na história e pelo somatório de gestos, movimentos corporais, vestuário, trejeitos, acentos e outros elementos eventualmente incoerentes.

A jovem Aleta, de *Jogo de cena*, por exemplo, com frequência ri, cobre o rosto com as mãos e mostra-se constrangida ao falar sobre a gravidez, com menos de 20 anos. Ela também transita entre risadas nervosas e momentos de desespero ao descrever a maternidade precoce e os planos para o futuro.

No próximo capítulo, abordaremos o conteúdo dos depoimentos das personagens de *Jogo de cena*, ou seja, as histórias que elas contam.

3. NARRATIVA

A teoria da narrativa ou narratologia é um ramo da teoria literária que estuda questões como noções de enredo, diferentes tipos de narradores e técnicas narrativas. Ela se propõe a responder, assim, quais são os requisitos de uma história, em termos de elementos, segundo Jonathan Culler (1999). Desta forma, um texto narrativo pode ser definido como aquele na qual um agente relata uma *história* em um meio particular, tal qual língua, imagens, sons, construções ou uma combinação desses elementos. Uma *história*, por sua vez, é uma *fábula* que é apresentada de certa maneira, enquanto uma *fábula* é uma série de eventos lógico e cronologicamente relatados e que são causados ou experimentados por *atores* (BAL, 1997, p. 5).

Logo, para a maioria dos estudiosos da narrativa, o acontecimento a ser narrado (a história) precisa necessariamente preceder o enredo. Segundo Seymour Chatman (1993), isso significa qualificar os eventos da história por graus de importância, sendo que o enredo tem a função de enfatizá-los ou desenfataz-los, interpretá-los ou deixá-los inferidos, mostrá-los ou contá-los, comentá-los ou deixá-los em silêncio, e assim por diante.

O primeiro ponto-de-vista que abordaremos neste capítulo será baseado na concepção da narrativa sob a perspectiva literária, sendo que, para isso, faremos uma aproximação entre as apreensões de Walter Benjamin (1994 e 1994b), George Lukács (2000) e Paul Ricoeur (1994) sobre o tema. O objetivo aqui é traçar aspectos em comum entre a narrativa épica, na qual os narradores orais reportavam histórias ouvidas na comunidade, e romanesca, que pressupõe um afastamento do narrador a partir de uma criação isolada – o livro. Com isso, pretendemos formular uma aproximação entre os dois universos, a fim de entender em que medida cada um deles contribui para a compreensão dos “narradores de histórias” existentes em *Jogo de cena*.

Já em relação à narrativa do nosso objeto de pesquisa, utilizaremos o estudo de Gilles Deleuze (1984 e 2007) a respeito do tema. Diferentemente da teoria literária, em que a história geralmente já transcorreu ao ser narrada, o estudo da narrativa cinematográfica deleuziano compreende não que o filme *reporte* acontecimentos, mas sim *funde* a história no próprio ato de concepção da obra. Conforme já havia sido citado anteriormente, o autor concebe o cinema enquanto uma forma de pensamento, o que significa dizer que, ao criar a narrativa, o filme

está também alargando a compreensão de conceitos tais como imaginário, descrição, real, tempo e movimento.

A partir dessas duas perspectivas distintas, pretendemos compreender *Jogo de cena* enquanto um filme composto tanto por personagens que narram histórias quanto uma narrativa cinematográfica em si.

3.1. Narradores de histórias

A ideia de um narrador como um “contador de histórias” remete primeiramente à forma literária da epopeia enquanto uma reprodução de relatos cuja matéria-prima são experiências cotidianas vividas por um determinado grupo. Walter Benjamin (1994) a caracteriza como uma forma artesanal de comunicação: o narrador representaria a figura do oleiro, que se apropria do relato que ouviu de terceiros e imprime nele (na argila do vaso) a sua mão. O relato, já modificado, seria contado outras vezes por outros narradores, que, por sua vez, também criariam novas histórias.

Aqui há então uma primeira característica da narrativa épica: as histórias estão fundadas na tradição de um determinado grupo e, na via oposta, são também uma forma de transmissão desse saber: o narrador está sempre cercado de pessoas interessadas em ouvir as suas histórias. Na essência da narrativa épica, portanto, está a transmissão de uma tradição.

Conforme explica o autor, a fonte desse tipo de relato é a experiência passada de pessoa a pessoa e de geração a geração. Seguindo esse raciocínio, as narrativas escritas seriam tão melhores quanto mais se aproximassem das histórias

orais contadas pelos narradores anônimos. Neste sentido, o narrador épico é importante à medida que imprime, na história, a sua versão e o seu modo de contá-la, e não por sua presença particularizada e individual.

A figura do romancista, por outro lado, afasta-se da tradição oral e vincula-o ao isolamento, à escrita individual, ao livro. O romancista é descrito muitas vezes como um indivíduo atormentado, e cujo processo de criação está ligado fundamentalmente à expulsão da narrativa do *discurso vivo*⁹. Se ao narrador cabia observar o que acontecia ao seu redor e *contar* as histórias que ouvia, ao romancista resta *criar* a partir de algo sobre a qual ele não consegue compreender nem tampouco descrever na forma de um relato. Benjamin ilustra bem essas duas oposições:

“No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois de um dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.” (BENJAMIN, 1994b, p. 54)

A figura do contador de histórias na epopeia está intimamente ligada, assim, a uma pessoa cuja sabedoria é respeitada dentro do grupo, uma vez que o narrador,

⁹ Benjamin defende que o processo de isolamento da narrativa foi desenvolvido ao longo de toda História e o primeiro indício seria o surgimento do romance no período Moderno. O autor defende que “nada é mais tolo” do que acreditar que a perda da tradição oral possa ser algum sintoma de decadência ou característica moderna.

neste caso, é também aquele que sabe dar conselhos. Neste sentido, aconselhar é entendido por Benjamin menos enquanto uma forma de responder a uma pergunta e sim um interesse em encaminhar a continuação de uma história. O conselho, desta forma, é uma substância viva dentro da narrativa oral, um de seus motores e formas de perpetuação das histórias.

George Lukács (2000), por sua vez, compreende a passagem da esfera viva para o âmbito particular enquanto uma busca de uma *totalidade* que já não podia ser alcançada no primeiro caso. A fuga do texto é, assim, a fuga do próprio criador do texto. O autor entende primeiramente que a comunidade é uma totalidade concreta, orgânica e, portanto, rica em si de sentido, na qual as aventuras que constituem uma epopeia são um todo articulado, mas nunca rigorosamente fechado. No romance, ao contrário, a totalidade já não é dada na existência e é precisamente o texto que vai buscar construir e edificar esse sentido até então imanente.

Outro elemento essencialmente ligado ao romance, para Lukács, é a existência de uma personagem principal enquanto um herói, à procura de um caminho ou fim que não é imediatamente dado na história. Aqui então se vê outra diferença em relação à epopeia, à medida que a primeira, enquanto um relato objetivo, se eximia de qualquer tentativa de interpretação ou aproximação psicológica em relação às personagens. O romance vai precisamente por outro caminho, ao fazer muitas vezes de sua história a história do tormento da personagem em busca de sua redenção ou superação.

O autor incorpora à sua análise ainda o “material bruto” das histórias romancescas, ou seja, os acontecimentos vividos pelo seu autor e a forma com que eles são transpostos para o texto. Segundo Lukács, esse tipo de composição textual

consiste na fusão de elementos heterogêneos e descontínuos “chamados a construir-se numa unidade orgânica permanentemente em causa¹⁰” (LUKÁCS, 2000, p. 85). Neste sentido, a forma do romance é, para o autor, essencialmente biográfica, à medida que esse tipo literário consegue conferir um equilíbrio e um apaziguamento a aspirações irrealizáveis no “mundo real”.

Partindo dessa concepção, a figura do herói trazida por Lukács parece exemplar da personagem central de uma biografia enquanto a personificação do indivíduo problemático. Isso ocorre porque, se esse tipo literário tem exatamente o intuito de construir uma totalidade já não fundada mais em vida, ela se assemelha à história do herói cujos fins ou objetivos tampouco lhe são dados de maneira imediata. O caminho do herói do romance biográfico seria, portanto, uma marcha em busca de si.

Outro autor que utiliza a transposição do “mundo real” para o ficcional é Paul Ricoeur (1994). Em uma tentativa de compreender a narrativa a partir da perspectiva temporal, o autor entende os dois universos enquanto uma via de mão dupla: se o tempo torna-se humano enquanto articulado de um modo narrativo, a narrativa, por sua vez, atinge seu pleno significado quando se torna uma condição de existência temporal (RICOEUR, 1994, p.85). Para o autor, portanto, a ordem paradigmática da ação humana e a sintagmática da narrativa são duas instâncias intimamente relacionadas.

10 Se a epopeia era um todo articulado e aberto enquanto um relato ocorrido dentro de um grupo, o romance também não cessa de fechar, com a diferença que está contido no papel. Segundo Lukács, o romance vai contra a ideia de uma forma acabada, à medida que seria, ao contrário, algo que devém, ou um processo.

A aproximação do “mundo vivido” visa entender de que forma a narrativa o compreende a fim de criar a intriga de uma história, mas também a maneira com que a própria vida já possui, em si, uma temporalidade imanente.

Segundo Ricoeur, pré-compreender o mundo e a ação exige traços estruturais, simbólicos e temporais. Desta forma, o autor defende que, na passagem da ordem episódica da ação para a ordem configuracional da narrativa, os termos da semântica da ação adquirem integração e atualidade. Assim, termos heterogêneos são tornados compatíveis e operam conjuntamente em totalidades temporais. Já ao adquirir atualidade, termos que só tinham uma significação virtual na ordem paradigmática recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento sequencial que a trama confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer.

Da mesma forma, Ricoeur entende que, para que uma ação seja narrada, ela já precisa ter sido simbolicamente mediatizada no campo prático. Utilizando pressupostos da antropologia, o autor explica que, em função das normas de uma cultura, as ações são julgadas segundo uma escala de preferência moral. Assim, cada ação recebe um *valor relativo*, diferenciando-as umas das outras. Da mesma forma, esses graus de valor também são atribuídos aos agentes das ações, que são tidos como bons, maus, melhores ou piores.

A intriga, portanto, serve como *mediação* entre o material bruto inicial e a história final, à medida que confere uma totalidade inteligível à história, dando-lhe um “tema” e tornando-a mais que uma mera enumeração de eventos. Da mesma forma, ela tem a capacidade de arranjar fatores heterogêneos como agentes, fins, meios e intenções, além de combinar, a partir de caracteres temporais, uma dimensão cronológica (episódica) e uma não-cronológica (configuracional).

Podemos perceber, aqui, que tanto a ideia de biografia proposta por Lukács quanto a concepção temporal da narrativa de Ricoeur parecem refutar qualquer visão ingênua de que o romance biográfico precisasse trazer algum tipo de fidelidade aos acontecimentos narrados¹¹. Se a crítica à biografia proposta por Lukács, por um lado, a vê exatamente enquanto a redenção de uma personagem já não alcança esse estágio no “mundo real”, a concepção de Ricoeur, por outro lado, passa pela reconstrução de acontecimentos vividos a partir da reflexão a respeito deles.

Retomando o paralelo que Benjamin constrói entre o narrador épico e o escritor de romances, o autor defende que a ideia da autoridade conferida ao primeiro é também semelhante àquela que possui o indivíduo que está prestes a morrer. Isso porque, para Benjamin, a morte seria o momento em que o saber e a experiência vivida assumiriam, pela primeira vez, uma forma transmissível.

“Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.” (BENJAMIN, 1994, p. 207 e 208)

Percebe-se, desta forma, o quanto a ideia de morte como fim de um período está associada à noção de tempo utilizada para Ricoeur para descrever a etapa da produção narrativa. Em ambos os casos, a criação da intriga da história pressupõe uma compreensão do todo que fora vivido pelo autor para então resolvê-lo no texto.

11 A esse respeito, o texto “A ilusão biográfica”, de Pierre Bourdieu (1996), defende que a biografia seria uma farsa à medida que a vida não constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que possa ser compreendida como uma expressão unitária. Segundo o autor, a ideia do gênero no senso comum corresponde à compreensão de um material empírico enquanto um caminho, uma estrada com encruzilhadas, o que lhe parece equivocado.

Do mesmo modo, a autoridade descrita por Benjamin enquanto conferida ao narrador de histórias orais dentro de um grupo também parece poder ser transposta àquele que narra a história da sua vida, à medida que o tema diz respeito a uma existência já transcorrida.

A biografia parece, assim, unir elementos dos dois tipos de narradores trabalhados neste subcapítulo: o de histórias orais e o de romances. Dois elementos são fundamentalmente importantes para isso: o fato de que a história de uma vida transcorrida confere autoridade a quem a narra e o fato de que se trata de algo ligado a uma realidade concreta que resolve, no texto, uma contingência não solucionada em vida. Conforme explica Lukács,

“A forma biográfica confere equilíbrio e apaziguamento à aspiração irrealizável e sentimental, tanto no que toca à realidade imediata da vida como no que se refere à arrumação universalmente englobante do sistema: transforma-a em ser. Porque a figura central da biografia só tem sentido na sua relação com um mundo de ideais que a ultrapassa, mas esse mundo não tem ele mesmo realidade a não ser enquanto vive esse indivíduo e em virtude dessa experiência vivida. É assim que na forma biográfica vemos estabelecer-se um equilíbrio entre duas esferas de vida, uma e outra infectadas e inaptas isoladamente para se efetuarem; vemos surgir uma vida nova, dotada de caracteres próprios, possuindo a sua perfeição e a sua significação imanentes, ainda que de uma forma paradoxal: a vida do indivíduo problemático.” (LUKÁCS, 2000, p. 77 e 78).

O tema que une esses dois tipos de narrativa é, portanto, a trajetória desse indivíduo na busca de tentar compreender e significar sua existência.

Esta acepção de “narrativa biográfica”, como poderíamos denominá-la, parece unir ainda mais o caráter orgânico de narrativa oral e o caráter autoral da narrativa romancesca se pensarmos que a história de uma vida é *contada* por um

narrador, como em um documentário cujas personagens narram, uma a uma, a história de sua vida, por exemplo. Isso acontece porque, se sob a perspectiva de contadores de histórias elas *reportam* uma situação transcorrida, sob o ponto-de-vista autoral, por outro lado, elas também *criam* um texto ficcional, significando elementos heterogêneos que não possuíam totalidade em si.

Em *Jogo de cena*, tanto o texto das narrativas é propriamente autoral que o relato das personagens serve de base para a interpretação das atrizes – e, mais ainda, às próprias autoras da história. Isso não significa, no entanto, que os espaços entre os diferentes tipos de narradores sejam delimitados ao longo do filme – ou mesmo que haja diferentes tipos de narradores. Como temos visto em relação à personagem e veremos em relação à narrativa cinematográfica, tanto as diferentes formas de contar uma história quanto o seu uso no filme se intercambiam constantemente.

3.2. Narrativa cinematográfica

A maior parte da trajetória do estudo da narrativa cinematográfica esteve vinculada à concepção do tema reportando-se à teoria literária. Entendemos, no entanto, que “contar uma história” no cinema é algo diferente do que ocorre quando o suporte é a literatura, fundamentalmente porque envolve outros aparatos que não a palavra – na qual se baseia o livro.

Dentre os autores que estudam a narrativa voltada para o cinema, optamos por Gilles Deleuze, uma vez que ele trabalha o tema além ainda da semiologia, linguística ou estética. Para o autor, um filme não conta *sobre* as personagens e as

coisas, ou seja, reportando-se a fatos pré-existentes e tal qual ocorre em uma história, mas conta *as* personagens e *as* coisas. Neste sentido, a narrativa não está submetida a um esquema de *representação*, mas sim se dá no ato da concepção filmica. Se a forma com que um filme é feito é mecânica (roteiro, atuação, decupagem), a sua compreensão enquanto obra, no entanto, não é. Trata-se de

“Uma massa plástica, uma matéria a-significante e a-sintática, uma matéria não-linguisticamente formada, mesmo que não seja amorfa e semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição, anterior em direito daquilo que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um ‘enunciável’.” (DELEUZE, 2007, p.42)

Podemos dizer que o estudo do cinema de forma geral, para Deleuze, é uma forma de investigar os procedimentos que os cineastas utilizam para *pensar* a partir de seus filmes, tais como as composições dos planos, os movimentos das personagens, os cortes. Esse princípio e seus desdobramentos são trabalhados pelo autor ao longo das obras “A Imagem-Movimento” (1984) e “A Imagem-Tempo” (2007), referindo-se respectivamente ao Cinema Clássico e ao Cinema Moderno.

Um possível ponto de partida para explicitarmos o que difere as duas propostas é a concepção do *todo* dentro do cinema Clássico e Moderno, a partir de apropriações que Deleuze faz de diferentes autores. No primeiro caso, ele é *aberto* e, no segundo, é *fora*, ou seja, trata-se, respectivamente, da atração e associação entre imagens dentro do todo proposto e, por outro lado, da intersecção entre essas imagens, de tal modo que cada uma se arranque ao vazio e volte a cair nele.

No Cinema Clássico, Deleuze compreende o todo a partir de três teses que entende existirem na teoria de Henri Bergson a respeito do movimento. Na primeira delas, trata-se de distinguir *espaço percorrido* e *movimento*, sendo que o primeiro

seria algo passado e sujeito a divisões, enquanto o movimento é sempre presente à medida que é o ato de percorrer, e, portanto, indivisível. A partir disso, o autor defende que os espaços percorridos pertencem a um mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos e irreduzíveis entre si.

Vista de outra forma, essa questão tenta elucidar que o movimento não pode ser reconstruído a partir da sucessão de instantes, de cortes imóveis, e que, logo, o somatório de espaços percorridos não pode reconstruir o movimento. Neste sentido, ele não é algo que possa ser acrescentado à imagem, e sim cada imagem possui, em si, movimento. Ou, como explicita o autor, o cinema nos dá um corte móvel, e não um corte imóvel somado a um movimento abstrato (DELEUZE, 1984, p. 15).

Na segunda tese a respeito do tema, Bergson distingue a maneira de pensar o movimento a partir da filosofia antiga e a moderna (desde o século XV). No primeiro caso, a dialética remete a *formas* transcendententes que se atualizam em um movimento, enquanto a moderna remeteria à produção e confrontação de pontos singulares *imanes* ao movimento. A filosofia antiga, assim, pensava o tema a partir da passagem de uma forma imóvel à outra, ou seja, como uma ordem de instantes privilegiados e quaisquer, tal qual uma dança.

Já na filosofia moderna, a principal mudança é a compreensão do movimento enquanto uma variável separada do tempo. Com isso, a sucessão de *instantes quaisquer* substitui a diferença entre as *poses* existente na filosofia antiga. Utilizando essa proposição diretamente nas artes, Deleuze explicita:

“A dança, o ballet, o mimo abandonaram as figuras e as poses para liberar valores não de pose, não pulsadas, que referiam o movimento ao instante qualquer. Com isso, a dança, o ballet, o mimo passavam a ser ações capazes de responder a acidentes do meio, quer dizer, à repartição dos

pontos de um espaço ou dos momentos de um acontecer. Tudo isso comungava com o cinema.” (DELEUZE, 1984, p.20)

Bergson entende que o cinema baseia-se na dialética filosófica moderna como sendo um sistema que reproduz o movimento em função de instantes quaisquer e de tal maneira, portanto, que o movimento dê a *impressão de continuidade*. Deleuze utiliza o exemplo do desenho animado para explicar a segunda proposição do autor: se ele pertence plenamente ao cinema, é porque o desenho não é uma pose ou uma figura acabada, e sim a descrição de uma figura que sempre está fazendo-se e desfazendo-se, por um movimento de linhas e pontos tomados em instantes quaisquer de seu trajeto (DELEUZE, 1984, p. 18).

Esses dois pontos são trabalhados pelo autor para chegar a uma questão mais profunda, proposta dentro de um terceiro tópico a respeito do todo no Imagem-Movimento, que seria o fato de que o movimento é um corte móvel da duração, logo, do todo. Conseqüentemente, se a duração é uma mudança, o movimento exprime essa mudança na duração ou no todo.

Isso implica dizer que o movimento é uma translação, ou seja, uma alteração de posição no espaço. Assim, se considerarmos o todo como um composto de átomos, devemos entender que, sempre que há uma mudança, há uma ação de reciprocidade – logo, uma migração, uma variação ou uma queda pressupõem uma alteração em outro átomo, o que, por sua vez, expressa uma mudança no todo que compreende ambos. Deleuze entende que, se o todo do Imagem-Movimento pode ser definido por uma palavra, esta é *relação*. Neste sentido, ela não é uma

propriedade dos objetos nem pertence a eles, e sim ao todo, pressupondo, portanto, que ele seja aberto à medida que não cessa de mudar.

Sendo assim, Deleuze difere o *todo* do *conjunto*, já que o primeiro é aberto e indivisível (a não ser que isso implique em uma mudança na sua natureza), enquanto o segundo é fechado, composto por partes e divisível. Assim, o conjunto seria como um copo fechado que encerra suas partes: a água, o açúcar, a colher. O todo, por sua vez, seria o processo de dissolução do açúcar na água, logo, pressupõe uma abstração.

Ao retomar o conceito dentro de a Imagem-Tempo, por sua vez, Deleuze defende há um estatuto diferente. Para o autor, o pensamento no Cinema Moderno consiste fundamentalmente em uma ruptura com o esquema sensório-motor, resultando em temporalidades indistinguíveis, acontecimentos desligados uns dos outros, personagens que vagam e hesitam, indistinção entre instância da narrativa e instância da personagem. Se, no Cinema Clássico, o todo se fazia interiorizando as imagens e se exteriorizando nelas, ou seja, conforme uma dupla atração, no Moderno o que ocorre é um *interstício* entre duas imagens, na qual cada uma delas cederá a um espaço *fora* do filme, voltando a entrar nele. Não se trata, assim, de uma operação de *associação* entre as partes, mas sim de *diferenciação*, na qual a relação entre duas imagens produzirá uma terceira no filme, que não elas próprias.

A ruptura evidentemente não é demarcada, e sim acontece a partir de um determinado período em que o autor identifica no neo-realismo italiano e no cinema de Alfred Hitchcock. Deleuze utiliza um exemplo do teórico André Bazin ao referir-se a *Umberto D* (1952), de Vittorio De Sica, na qual a personagem de uma empregada doméstica entra na cozinha de manhã e realiza atividades cotidianas e maquinais:

limpa o moedor de café, fecha a porta com o pé, expulsa formigas com um jato d'água. Em um determinado momento, entretanto, seus olhos se fixam na barriga de uma grávida e é como se então ali nascesse toda a miséria do mundo (DELEUZE, 2007, p. 10). O que ocorre, dentro de uma série de eventos sensório-motores, é o que o autor chama de uma *situação ótica pura* para qual a personagem não tem reação. O neo-realismo, para Deleuze, se distingue do antigo realismo ao criar tais situações, não somente óticas como posteriormente sonoras.

Hitchcock caminha por trilha semelhante ao colocar as personagens enquanto espectadores, ao invés de actantes dos filmes. Neste sentido, por mais que elas reajam ou se coloquem contra o ambiente em que vivem, a situação em que se encontram extravasa suas capacidades motoras, fazendo-as ouvir e ver o que não é mais passível de resposta – em *Janela Indiscreta* (1954), por exemplo, o ponto-de-vista que temos da história se dá não porque a personagem principal é um fotógrafo, mas sim porque ela está imobilizada, presa a uma cadeira de rodas, observando o prédio vizinho.

Para entendermos a postura de Deleuze, é preciso esclarecer, antes, que a ideia de cinema enquanto pensamento já era defendida pelo teórico e cineasta Sergei Eisenstein e alguns de seus contemporâneos, a partir da montagem e reportando-se ao Cinema Clássico. Eisenstein entendia que o movimento sempre havia existido na arte, a ponto de analisar quadros de Leonardo da Vinci e El Greco como se fossem imagens cinematográficas. A partir do surgimento do cinema, no entanto, é que o movimento ganha um caráter *automático*, à medida que ele é dado diretamente na imagem de um filme. Isso significa dizer que o movimento não dependia mais de um móvel ou um objeto que o executasse, e sim a própria imagem

cinematográfica se movia em *si mesma*. Para Eisenstein, tal evolução provocava um *choque no pensamento*, tocando diretamente o sistema nervoso e cerebral.

O que Deleuze entende, entretanto, é que no Cinema Moderno não são as imagens que desencadeiam o pensamento, colocando assim o espectador em um estado onírico diante da tela. Se o cinema enquanto um sonho induzido é uma espécie de solução “fácil demais” para o problema do pensamento, isso acontece porque o autor reconhece que o Cinema Moderno não alcança o pensamento em si, e sim exatamente o oposto: reconhece a impossibilidade de pensar-se o pensamento.

Segundo Deleuze, quem primeiro constata essa impotência é o dramaturgo Antonin Artaud, ao entender que o cinema não privilegia a força do pensamento, mas sim seu “impoder” para tanto. O autor formula tal proposição no momento em que entende que as duas instâncias passam ao lado uma da outra, e o cinema só pode fazer o que é abstrato ou figurativo. Ao mesmo tempo, Artraud entende que ele tem a capacidade de revelar essa impotência de pensar que está no cerne do pensamento.

A imagem no Cinema Moderno, ao assumir a aberração do movimento, denuncia a *paralisação* do ato de pensar e uma *fissura* no pensamento que leva a um todo exterior. Esse, por sua vez, se mostra na forma de imagens descontínuas, diálogos múltiplos, vozes dentro de vozes.

“Dir-se-ia que Artaud vira pelo avesso o argumento de Eisenstein: se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer (o nervo, a moela), ele só pode pensar uma única coisa, *o fato de que ainda não pensamos*, a impotência de pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado,

Deleuze traz uma analogia do teórico Jean-Louis Schefer que parece esclarecedora a respeito do assunto: as imagens cinematográficas estão para o pensamento tanto quanto a participação imaginária está para a chuva quando saímos de uma sala de cinema ou o sonho está para o escuro e a insônia. O filme que assistimos ou o sonho, portanto, são parte de algo maior, que é exatamente esse espaço vazio denunciado por alguns filmes do período Moderno. Se o cinema não é mais capaz de, através de esquemas sensório-motores, conduzir ao pensamento, isso se dá porque o pensamento não é mais algo que se constitua ali, e sim fora.

Deleuze entende que essa experiência refere-se ao Cinema Moderno em função da mudança que ele acarreta nas imagens – que deixam de ser sensório-motoras e passam a ser óticas e sonoras. Segundo o autor, essa ruptura do cinema actante em detrimento do vidente encontra sua condição em algo anterior: a ruptura do próprio homem com o mundo. Ele, assim como as personagens, também é surpreendido com algo intolerável no mundo e confrontado com algo impensável no pensamento. Se esse embate ocorre, no entanto, não é porque o pensamento o faça *em nome* de um mundo melhor ou mais verdadeiro, mas exatamente o contrário: é *porque* o mundo é intolerável que o pensamento não pode pensar o mundo, nem pensar a si próprio. O homem se encontra encurralado, e não frente a uma injustiça, mas à banalidade cotidiana. A resposta a essa ausência de conexão se dá nas situações em que ele é um puro vidente, agindo de uma dupla forma: se, por um

lado, o homem consegue enxergar além do que lhe é dado, ao mesmo tempo ele não consegue reagir àquilo.

O que Deleuze defende, assim, é que resta às personagens e ao homem apenas *crer* no vínculo com o mundo na qual se encontram. Sendo assim, o Cinema Moderno filma não o mundo, mas a crença no mundo e, conseqüentemente, sua ilusão consiste em *restituir* essa mesma crença.

Se tomarmos a questão a partir da perspectiva de conjuntos matemáticos, por exemplo, temos cortes racionais no Cinema Clássico, na qual, mesmo que existam cortes falsos, cada uma das partes pertence a um ou a outro conjunto, ou à intersecção entre eles. Já no Cinema Moderno, o corte é irracional à medida que não faz parte de nenhum dos conjuntos, nem tampouco há fins e inícios determinados.

“O todo se confunde então com o que [Maurice] Blanchot chama de força de ‘dispersão do Fora’, ou ‘a vertigem do espaçamento’: esse vazio que não é mais uma parte motora da imagem, e que ela transporia para continuar, mas o questionamento radical da imagem (exatamente como há um silêncio que não é mais parte motora ou a respiração do discurso, mas seu radical questionamento). O falso *raccord*, então, adquire um novo sentido, ao mesmo tempo em que se torna lei.” (DELEUZE, 2007, p. 217)

Se antes o tempo dependia do movimento, agora é o movimento aberrante, vago, confuso que depende do tempo. Enquanto o primeiro postulado de Deleuze refere-se a uma narrativa *verídica* e definível em relação à integração, diferenciação e especificação das imagens, a Imagem-Tempo é uma narrativa *falsificante* e definível pela seriação e ordenação, que são respectivamente a qualidade e coexistência do tempo.

3.2.1. As potências do falso

A concepção de um todo aberto e fora defendida pelo autor é trabalhada também em relação às especificidades das imagens cinematográficas – tais como descrição, real e imaginário, narração e narrativa. Sendo assim, Deleuze entende que existam fundamentalmente dois regimes da imagem, sendo um deles *orgânico* e o outro *cristalino*.

No primeiro caso, trata-se de um regime na qual a descrição presume-se independente de seu objeto, ou seja, não importa qual for o meio, o movimento que a câmera faz não necessariamente corresponde ao que ela descreve. A ideia do regime orgânico, assim, pressupõe uma *realidade preexistente* ao que está sendo filmado.

No regime cristalino, ao contrário, a descrição vale pelo objeto a ponto de substituí-lo, criá-lo e apagá-lo, dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. No regime cristalino, assim, são as próprias descrições que *constituem* o objeto, desta vez decomposto e multiplicado. Os regimes orgânico e cristalino representam, desta forma, situações sensório-motoras e óticas e sonoras puras, ou seja, respectivamente um cinema *actante* e *vidente*.

No que se refere à relação entre real e imaginário, Deleuze entende que eles existem no regime orgânico enquanto partes localizáveis que se combinam em pólos opostos, à medida que há leis que estabelecem as sucessões, continuidades e permanências das duas instâncias. Se o real, por um lado, compreende *encadeamentos atuais*, o imaginário, por sua vez, aparece através de *atualizações na consciência*, em função de demandas do atual ou crises do real.

Já o regime cristalino compreende, de forma diferente, real e imaginário não enquanto partes distintas, mas dentro de um circuito na qual um corre atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis. Segundo explica o autor, no regime cristalino o atual está cortado de seus encadeamentos motores e o virtual, por sua vez, se desprende de suas atualizações e começa a valer por si próprio.

Deleuze faz ainda uma distinção entre narração nos dois tipos de regime. Segundo ele, no primeiro caso temos um campo de forças na qual as partes reagem entre si, dentro de um todo aberto. Assim, as tensões se resolvem conforme um esquema de economia, com leis de mínimo e máximo, na qual se procura o caminho mais simples e a palavra mais eficaz para obter-se o máximo de efeito. Os movimentos são, portanto, submetidos a leis que regem campos de forças no espaço.

Já no regime cristalino, a narração opera de forma diferente à medida que ela deixa de ser verídica para se tornar essencialmente falsificante. Se a descrição cristalina conseguia tornar real e imaginário indistinguíveis, a narração vai ainda mais adiante ao colocar diferenças no presente e alternativas entre o verdadeiro e o falso no passado. Com isso, o homem verídico morre e o modelo de verdade se desfaz em nome de uma nova narração. Deleuze exemplifica a forma com que isso ocorre:

“Num mundo, duas personagens se conhecem, em outro não se conhecem, em outro, uma conhece a outra, no outro, enfim, é a outra que conhece a primeira. Ou duas personagens se traem, uma apenas trai a outra, nenhuma trai, ambas são a mesma que se trai sob dois nomes diferentes.” (DELEUZE, 2007, p.161)

O falsário, assim, está dentro de uma cadeia de semelhantes, na qual todos trocam de papéis ao longo do filme. Cabe à narração expor essas figuras, seus deslizes e metamorfoses de um em relação aos demais.

O todo fora também se expressa na narração a partir de personagens colocadas frente a situações óticas e sonoras puras e diante das quais ficam completamente absortas – tal qual a empregadinha de *Umberto D* enquanto lavava a cozinha. O que ocorre é que, se antes elas conseguiam reagir às situações, agora se tornam puras videntes, uma vez que precisam “enxergar” algo além do que é dado objetivamente. A visão, desta forma, não se trata de um pressuposto acrescido à ação, e sim a representação direta do tempo, da qual emana o movimento. Se a anomalia, na narração orgânica, era algo eventual, no regime cristalino ela é o que há de essencial, à medida que o que a opera é um todo exterior, e não mais um todo contido nas partes do filme.

Deleuze também traça um contraponto especificamente em relação à narrativa, na qual o autor trabalha a relação entre sujeito e objeto – por convenção, o que a câmera vê e o que a personagem vê, respectivamente. No regime orgânico, Deleuze entende que há uma adequação do tipo $EU = EU$, no sentido em que cada uma das partes se reconhece naquilo que enxerga. Nessa identidade, tanto a personagem é vista e vê quanto a câmera vê a personagem e aquilo que ela vê. Assim, o cinema do regime orgânico começa pela *distinção* entre os dois tipos de imagem e termina na sua identificação e no *reconhecimento* da sua identidade.

E é exatamente essa diferenciação que é colocada em questão quando se trata do regime cristalino. Deleuze cita o estudo do teórico Pier Paolo Pasolini a respeito do que o autor classifica como *cinema de poesia*, que trata-se de um

contraponto ao *cinema de prosa* ao fazer desaparecer a distinção entre o que a câmera vê e o que a personagem vê. Pasolini traça essa proposta a partir da formatação do que ele chama de Subjetiva Indireta Livre, que consegue tanto superar a Narrativa Indireta Objetiva da câmera quanto a Narrativa Direta Subjetiva da personagem. Com isso, o autor entende que a câmera possa adquirir uma *visão interior* do objeto, ao entrar em uma relação de simulação com a personagem.

Com a contaminação mútua das duas imagens, as visões incomuns da câmera (tais como zoom, ângulos atípicos, movimentos anormais) refletem as visões singulares das personagens e essas se expressarem naquelas, levando o conjunto à potência do falso. Para Pasolini, portanto, a partir do momento em que as imagens objetivas e subjetivas perdem suas distinções, cria-se um novo bloco em que há uma contaminação, decomposição e recomposição mútua dos elementos. Aqui, a lógica deixa de ser EU = EU, ou seja, um sistema de reconhecimento, para ser EU = OUTRO, na qual, com a contaminação mútua das instâncias narrativas, torna-se impossível distinguir narrador e personagem. Conforme ele explica,

“O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir de personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionalizar’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a criação de seu povo. A personagem não é separável de um antes e um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por outro lado, o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo.” (DELEUZE, 2007, p.183)

Se a potência do falso se expressa em filmes ficcionais através de personagens que são sempre o avesso daquilo que aparentam ser, nos

documentários a reinvenção desses tipos se dá a partir das entrevistas, na qual elas transitam entre histórias reais que contam, mentiras que inventam, passados que surgem sem terem existido, presentes que são inventados ao longo da narrativa. O cineasta, por sua vez, apresenta aquelas personagens não tal qual elas esperam ser apresentadas, mas como ele decide inventá-las. Neste sentido, ele não corresponde a uma verdade ou manifesta um ponto-de-vista na obra e sim trabalha, dentro da perspectiva falsificante, a narrativa daquele filme.

Conforme tem sido trabalhado ao longo dos capítulos teóricos, portanto, verdadeiro e falso são duas instâncias que concorrem para a construção das personagens e da narrativa dentro da teoria de Deleuze a respeito do cinema. Tanto elas enquanto narradoras caminham de um pólo a outro quanto a própria compreensão do que é personagem constitui essa potência que muda e toda hora.

Um dos exemplos que poderíamos citar, em *Jogo de cena*, é o da jovem que conta sobre uma briga que teve com o pai, ainda no começo da adolescência. No dia em que esse desentendimento aconteceu, ele sofreu um princípio de infarto, o que a fez pensar que fosse culpada por aquilo. Em função disso, a jovem conta que simplesmente deixou de conversar com ele e, mais do que isso, que deixou de gostar do pai. Mesmo tratando-se de uma situação extremamente dramática e marcante em sua vida, ela descreve tais acontecimentos sem esboçar nenhuma reação diante a história e nem mesmo mover um músculo do rosto. O que aprece acontecer é que, diante de um acontecimento tão extremo, ela se encontra completamente paralisada, sem aparentemente entender a gravidade do assunto ou esboçar alguma reação a ele.

4. METODOLOGIA

A metodologia que utilizaremos nesta pesquisa é a análise fílmica, segundo proposto por Jacques Aumont e Michel Marie (1993) e Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994). O primeiro aspecto a ser considerado é que o objeto de análise é compreendido enquanto uma obra em si, logo, *independente e singular*. Assim, *Jogo de cena* será examinado desconsiderando-se as demais variedades de discurso fílmico – tais como discursos sociológicos ou psicológicos, por exemplo –, que compreendem a obra a partir de aspectos secundários e exteriores a ela.

Segundo entendem Aumont e Marie, a análise fílmica é uma maneira de apresentar, de forma racional, fenômenos observados nos filmes. Assim, o trabalho

do pesquisador requer fundamentalmente um duplo processo, que consiste em *desconstruir* o objeto, esmiuçando-o, para novamente *reconstruí-lo*, desta vez com o objetivo de identificar seus componentes, sua lógica interna, seu funcionamento. Trata-se não apenas de assisti-lo mais de uma vez nem tampouco se restringe a fazê-lo com um olhar atento, mas sim propriamente separar cada uma das partes, descrevê-las e explicá-las sob a perspectiva da teoria utilizada pelo autor da análise.

Aumont e Marie distinguem, inicialmente, três tipos de análise: a crítica, a teórica e a interpretativa. No primeiro caso, ela é geralmente realizada pela imprensa especializada e compromete-se em informar e oferecer um juízo de apreciação a respeito do filme em questão. Já na teórica, o objetivo é produzir conhecimento a partir do objeto analisado. Segundo os autores, esse tipo de análise não define as condições e meios da criação artística, nem tampouco atribui juízos de valor ou estabelece normas a respeito do objeto estudado.

Já o terceiro tipo de análise proposta pelos autores, a interpretativa, é entendida como um elemento que pode agregar características importantes à análise teórica, desde que mantenha-se a uma certa distância de verificação do objeto que está sendo estudado. Aumont e Marie entendem que a interpretação, quando bem realizada, tem um papel de “motor” imaginativo e inventivo da análise teórica, a tal ponto de que o resultado possa ser considerado efetivamente bom à medida que usa tal faculdade durante seu desenvolvimento. Os autores, no entanto, fazem uma ressalva: esse tipo de análise é raramente bem realizada, uma vez que deve-se manter um marco verificável do que está sendo defendido no texto. Segundo Aumont e Marie,

“O analista sempre fica um pouco ‘atrapalhado’ entre o desejo de ater-se estritamente aos fatos, com o risco de não fazer outra coisa senão parafrasear o filme, e o desejo de dizer algo essencial sobre seu objeto, com o risco de deformar os fatos ou de processá-los tendenciosamente até uma posição determinada.” (AUMONT e MARIE, 1993, p. 25)

Parece-nos, no entanto, que Vanoye e Goliot-Leté apresentam uma solução plausível para essa questão. Segundo os autores, analisar é mais do que examinar tecnicamente um filme, uma vez que requer um trabalho tanto em relação ao objeto quanto ao pesquisador que o analisa. No primeiro caso, a análise faz o filme *mover-se*, ou faz mexerem suas significações e seu impacto. Já em relação ao analista, o trabalho é de *recolocar em questão* suas primeiras percepções e impressões a respeito do objeto, “conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las” (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 1994, p. 13).

Na prática, decompor um filme significa destrinchá-lo, separá-lo, esmiuçá-lo, a fim de obter um conjunto de partes distintas do objeto de pesquisa. Com essa primeira etapa, o analista consegue distanciar-se do filme, para, em um segundo momento, construir elos entre os elementos que haviam sido isolados. Segundo Vanoye e Goliot-Leté, o trabalho do pesquisador consiste em *criar* um texto a partir de seu objeto, o que, no entanto, difere-se de construir um novo filme.

“O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um novo filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.” (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 1994, p. 15)

Entre os instrumentos possíveis para o trabalho de análise fílmica, optamos pelo da segmentação proposto por Aumont e Marie, segundo a qual o objeto de análise possa ser dividido em “grandes blocos” narrativos. De acordo com os autores, a segmentação é a unidade básica da decupagem técnica de um filme e também a de memorização e “tradução” da obra de relato fílmico em verbal.

Antes de justificarmos a nossa escolha por essa técnica, no entanto, cabe fazer uma ressalva: nenhum instrumento de análise pode ser considerado universal e cada objeto demanda um critério diferente de utilização dos diferentes instrumentos. No caso da segmentação, Aumont e Marie entendem que ela possui entraves relativos à delimitação de cada bloco narrativo, à estrutura interna das sequências e à sucessão das mesmas.

A técnica de segmentação nos parece apropriada para a análise de *Jogo de cena* à medida que o filme é dividido efetivamente em blocos, nas quais aparecem duplas de personagens contando uma mesma história ou personagens sozinhas. A compreensão dos segmentos, neste caso, refere-se não às personagens, mas a cada uma das histórias do filme, uma vez que são elas que delimitam as etapas da narrativa.

Como havia sido explicitado no capítulo 1, as personagens de *Jogo de cena* são atrizes ou autoras das histórias, mas essa dualidade é apenas o primeiro dos jogos inventados pelo diretor: algumas são atrizes renomadas (Fernanda Torres, Marília Pêra e Andrea Beltrão), outras, poucos conhecidas. Entre as atrizes iniciantes, algumas não se apresentam enquanto tal – fazendo parecer-se com as autoras das histórias; já algumas atrizes renomadas contam histórias aparentemente

suas – sem que fique claro, no entanto, se estão encenando textos de personagens que não entraram no corte final do filme.

As três sequências do nosso objeto de pesquisa escolhidas para esta análise fílmica, portanto, tem sempre em foco o objetivo desta pesquisa, a saber – compreender como a construção da personagem em um documentário de histórias contribui para a construção da narrativa deste filme. Para atingirmos tal objetivo, o critério estabelecido não se ateve ao fato das personagens serem atrizes ou não – sejam elas reconhecidas pelo público ou apresentadas enquanto tais. Tal fator aparece de forma mais ou menos explícita ao longo das três sequências, mas não é fundamental para a nossa análise do objeto.

Na primeira delas, a história de uma gravidez é contada por uma jovem de 20 e poucos anos que se chama Aleta. A atriz Fernanda Torres interpreta seu texto. Na segunda, uma senhora aposentada chamada Sarita conta sobre uma briga com a filha, já adulta, e a ruptura no relacionamento das duas. Desta vez, a atriz Marília Pêra é quem interpreta. Por último, a sequência é de uma jovem cujo nome não é dito no filme. Ela fala sobre a morte do pai e a culpa que sente em relação a um episódio que gerou um rompimento na relação deles.

Os trechos foram escolhidos porque ilustram bem os diferentes tipos de segmento ao longo do filme – no primeiro caso, a dupla de personagens tem uma interpretação bastante semelhante da história; no segundo, cada uma delas se apropria de forma diferente do “material bruto”; e, no terceiro, a personagem conta sozinha a história, deixando indefinido se ela é atriz. Essas cinco mulheres transitam de forma variada entre autoras e intérpretes do texto, bem como narradoras de uma história coletiva e criadoras de textos singulares.

5. ANÁLISE DAS PERSONAGENS

5.1. História um

Segmento 9, 16 minutos e 14 segundos

A história de Aleta é contada por duas personagens: ela própria e a atriz Fernanda Torres. O primeiro plano deste segmento do filme mostra Aleta subindo as escadas que levam ao palco e dizendo “gente, não acaba isso?”, entre risos. No plano seguinte, ela senta-se na cadeira, aparentando espanto com a quantidade de membros da equipe de filmagem. “Nossa, quanta gente!”, diz. A seguir, Fernanda repete a expressão e, de cara, é interpelada por Coutinho. “Você fez igualzinho a ela, do começo” diz o diretor, dando a entender que ela não precisaria ter começado

a atuar ainda. “Ué, mas não é isso?”, pergunta Fernanda. “Pode ser”, responde Coutinho. “É que isso tinha uma surpresa nela, de ter tanta gente”, retruca a atriz, apresentando-se, assim, enquanto tal. O plano seguinte é novamente com Aleta, que diz ter dificuldade não em contar uma história, mas “seguir uma ‘corrente’” (uma lógica dos acontecimentos). “Se eu te perguntar, facilita?”, indaga Coutinho. “Não sei, porque ela (a pesquisadora) me perguntou, eu fui me ‘embolando’ e eu saí assim ‘caramba, no final eu não contei nada, fracionei um monte de histórias’, mas... tu achou que teve continuidade?”, pergunta pro diretor. Coutinho diz que sim.

A primeira sequência inteira depois desses planos curtos é com Fernanda. A personagem começa definindo-se como não-assertiva (“uma pessoa que não sabe colocar suas opiniões quando encontra uma pessoa que está sustentando bem as dela”) e dizendo que luta muito contra isso. Só então ela entra propriamente na história. “E daí que... quando eu fiz... quando eu fiz 18 anos...” começa, para em seguida demonstrar certo descontentamento com a situação. Passa a língua nos lábios, olha para baixo, ri, arruma o cabelo, fica um tempo parada. “Que doido isso”, diz, parecendo desconfortável com a situação. Ela hesita, mas continua a história, dizendo que foi morar com o pai quando a mãe ficou doente e foi internada. “Esses remédios que a pessoa fica... sei lá, dez minutos depois que toma a pessoa fica... num estado, assim, sem expressão, né?! Com um ‘cuspe’ no canto da boca. Era horrível.” Ela conta que tinha 11 anos quando isso aconteceu.



Fernanda hesita mais uma vez, pára, volta a mexer no cabelo, pede para retomar o texto do início. “É tão engraçado, nossa. Parece que eu tô mentindo pra você”, diz para o diretor. Coutinho pergunta por que ela acha isso. “Eu não tinha essa sensação sozinha, é engraçado. Engraçado, né?!”, diz, tomando água. “Você acha... não, espera um pouquinho. Você acha que está próxima demais da Aleta real ou vem de que, de que vem isso?”, pergunta Coutinho. “Eu não sei, é delicado, eu

não sei. Eu não separo ela do que ela do que ela diz, entende? Acho impossível separar. “Fernanda diz que, à medida que começou a contar a história, sentia que a memória ia mais devagar que a da Aleta. “Parece que a fala vem antes de eu ter visto, entende? E isso foi me incomodando... e eu não tenho.... todas as vezes que eu passei em casa, eu não tive isso, assim.” A atriz conta então que, para chegar à personagem, tentou não imitá-la. “Isso me ajudou muito a chegar nela, sabe? Porque ela tem umas coisas tão misteriosas, assim, ela fala umas coisas terríveis e ri pra você.” “Riso nervoso também”, opina Coutinho. “Mas é um riso também... é a própria essência dela, isso, e que às vezes é difícil (alcançar)”, retruca a atriz. Fernanda admite ainda que ficou com vergonha de estar diante de Coutinho e que aquele ambiente tinha um “ar de teste” para conseguir o papel.

Depois dessa sequência, a atriz volta ao texto, dizendo que, quando tinha 18 anos, não quis tomar pílula anticoncepcional. “Ah não, falei ‘não, não vou tomar pílula, todo dia a mesma hora não, não tenho cabeça pra isso não, vou tomar logo uma injeção’, me parecia uma coisa mais potente, né?!”, descreve. “Daí que não funcionou, né?! Não funcionou, ué, tô com a minha filha aí. Mas foi assim... super ignorância minha, super, simplesmente. A injeção tinha um mês, tinha que esperar um mês pra ter validade, um mês, entendeu? E aí lá fui eu, muito apressada!”, conta, entre gargalhadas. “Aí que é a merda. Aí que é a merda... tipo assim, que coisa idiota, né?!”, fala, olhando para baixo, envergonhada. “Que coisa idiota...”, agora encarando Coutinho, como que perguntando isso para ele. Ela parece se perder entre o que sente e o que o texto requer que ela sinta, enquanto atriz. “Se eu fiquei com raiva, cara? Raiva? Raiva não, porque... que loucura, gente, que loucura”, diz, rindo e colocando a mão no cabelo. “Nossa senhora, que dificuldade que eu tô

passando. Que loucura.... que loucura, Coutinho”, sussurra para o diretor, rindo. O filme corta para ela rindo de novo, sem falar nada. Coutinho estimula-a a continuar: “diz”. Na sequência, Fernanda fala sobre a família. “Mas é isso, eu tenho um irmão que é um ano e nove meses mais novo que eu, Tales. Tales e Aleta.” Fernanda explica então a origem do seu nome – ela se atrapalha e conta três versões para tanto.

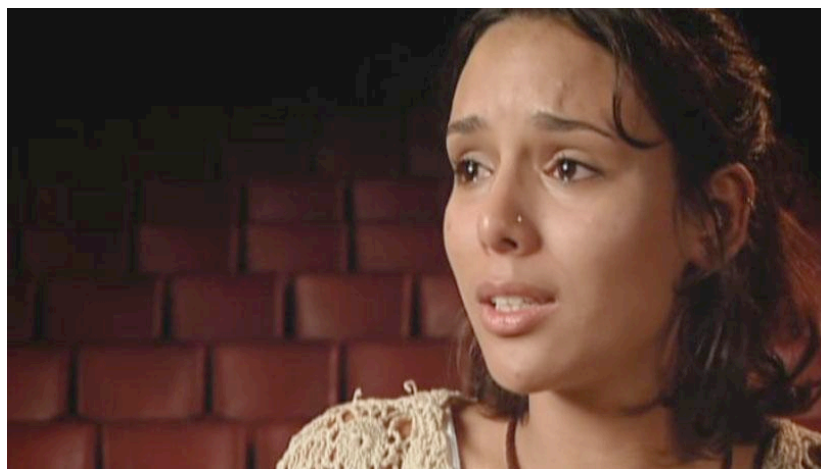
O plano corta para Aleta, que conta que o pai gostava de História da Arte e que leu diversos livros de influências diferentes durante a adolescência. “Você lia o que?”, pergunta Coutinho. “Ah, Livros de Ouro da Mitologia, Clarice Lispector eu li todos, entendeu?” Coutinho pergunta quantos anos ela tinha e Aleta responde que 14 ou 15.

No plano seguinte, o diretor questiona com quantos anos ela engravidou e Aleta fecha o semblante, parecendo tensa, e diz que foi com 18. “Você tinha namorado já nessa época?” Aleta diz que não e que seu ex-marido foi o primeiro. “Eu era muito da ‘night’, boêmia, gostava de (o bairro) Lapa, gostava de curtir, gostava de sair, gostava de conhecer gente diferente, conversar”, relata, entusiasmada. Ela conta então que gostou do ex-marido, mas que eles eram muito diferentes. Aleta olha para a câmera sutilmente e diz que isso é a pior coisa que inventaram: “essa coisa de que partes e coisas diferentes se completam é uma mentira do caralho. Eu fui me anulando.” Ela diz que não põe a culpa no ex-marido, porque acha que o relacionamento não deu certo em função do seu comportamento não-assertivo ao qual Fernanda havia se referido anteriormente.

Aleta volta então para o trecho da história que a atriz contava no início: ela foi morar com o pai com 18 anos, depois que ele se separou da mãe, que havia ficado

doente Coutinho pergunta o que ela tinha. “Transtorno bipolar, comportamento maníaco-depressivo”, ela explica.

Aleta conta que a avó também adoeceu e era medicada com remédios que a deixavam em um “estado latente”. “Não resolve nada, só adormece.” Coutinho pergunta se ela tomava eletrochoques. “A minha vó sim, mas a minha mãe, não”, conta, rindo da possível confusão do diretor. Ela descreve como era o tratamento: “era horrível, em dez minutos (a pessoa) perde a expressão, sabe? Fazia um ‘cuspe’ no canto da boca quando falava”, relata. Coutinho pergunta quantos anos ela tinha. “Onze anos! Mas assim, eu não via saída, sabe? Eu não via saída...”, descreve, aos prantos.



O plano volta para Fernanda refletindo sobre a gravidez que havia contado anteriormente. “Ai, meu Deus, que ignorância, que ignorância. E eu me achava ‘a

esperta', sabe?" Ela conta que preferiu não tomar a pílula anticoncepcional porque não "tinha saco" para lembrar-se todos os dias do remédio e por isso optou pela injeção, que parecia "mais potente". "Aí não deu certo, não deu certo, porque eu tô com a minha filha aí!", diz, rindo. "Sei lá, foi super ignorância mesmo, super ignorância. Tinha que esperar um mês, entendeu? A injeção tinha que esperar um mês pra ter validade. Ai eu não esperei, fui muito apressada. Ai, que merda, aí que é a merda!", fala, rindo e colocando a mão no rosto, envergonhada. "Que coisa idiota, né?!"

Quem está em cena novamente é Aleta, que conta, rindo, os detalhes de quando fez o primeiro teste de gravidez, com um dispositivo comprado na farmácia. "(Quando deu negativo) foi uma felicidade, eu explodi de felicidade. Sabe aquelas promessas? 'Eu nunca mais vou dar na minha vida!'", descreve, eufórica. Como a menstruação demorou a voltar, ela resolveu fazer o exame de sangue. "Meu pai vai descobrir isso quando vir a porra do documentário", diz, olhando rapidamente para a câmera. Ela conta, rindo muito e tapando o rosto, que precisou quebrar um cofre com moedas dele para ter dinheiro para o exame.



Coutinho questiona então por quanto tempo ela ficou com o ex-marido e Aleta diz que eles terminaram havia três meses e que tinham ficado dois anos juntos. Depois disso, ela fala sobre o casamento e a maternidade. “Aí quando eu casei, eu

conto na mão do Lula quantas vezes eu saí, entendeu? (Sair) pra me divertir, porque sair de casa eu saía muito, mas pra ir a médico, a casa de tia. Minha vida social virou casa de tia e aniversário de criança. Eu tava virando uma velha.”

O plano corta para Fernanda de cabeça baixa, pensativa. Ela levanta o rosto e diz que tem algo para falar que não havia conseguido dizer na entrevista de seleção das personagens.

“Eu queria falar desse caos que é ser mãe. Ter 20 anos, ser mulher, sozinha, solteira e com uma família super, super machista e sem dinheiro. É difícil, é o que eu te falei: eu gosto muito da minha filha, mas é difícil conciliar, porque assim... então... tem a minha faculdade, daí tem ela... e tem os sonhos, né?! Tem os sonhos, né?! Sei lá, (sonho) aventureiro, Ilha Grande, Trindade, porra, Machu Picchu. Porra, Machu Picchu, entendeu? Eu quero viver isso tudo e parece assim... que desde que ela veio, anulou esses sonhos todos, sabe?”

O plano é de novo em Aleta, que continua dizendo que o nascimento da filha a “puxou para a realidade” – sua vida, a partir de então, virou trabalho, estudo e planos para o futuro. “Só que eu não quero isso. Eu não quero fazer concurso público porque eu não quero uma merda de um emprego que eu trabalhe 11 meses e viva um mês pra, no final da minha vida, comprar uma casa na Região dos Lagos. Eu não quero isso da vida”. Aleta conta que até hoje chora à noite pensando que, se fosse livre e com o dinheiro que tem agora, poderia morar sozinha, curtir e viajar. “Mas aí eu paro e penso que isso é um problema que eu tô agora, um pequeno problema dentro de um monte de coisas boas e que, antes dela (da filha), eu não ia ter nem como chegar nesse problema porque eu não teria esse monte de coisas boas que eu tô tendo agora”, conta, chorando. Ela diz que tudo que conquistou até hoje foi depois que teve a filha, que lhe deu força e objetivo para “agarrar” as coisas boas que hoje ela tem. “Então eu ia tá até agora perdida e batendo a cabeça. Talvez

não, mas aí eu prefiro acreditar – tipo como eu falei que eu fui pra Parati ‘de louca’, assim, com ela – eu quero fazer tudo que eu quero fazer, mas eu quero fazer com ela, entendeu?”, diz, ainda com lágrimas no rosto, mas rindo.

No plano final, Coutinho aparece no canto esquerdo da tela, de perfil, e o enquadramento é mais aberto. Ele pergunta para Fernanda se a atriz pensou em incluir algo no material bruto de Aleta. Ela diz que não, e que nem mesmo quis ver o material editado. “Ela tinha tanta memória quando falava de algo, tinha tanta história por trás – como toda pessoa –, que eu achei que o material bruto era a minha memória.” Fernanda compara então a diferença entre fazer um papel fictício e uma personagem baseada em uma “pessoa real” (no caso, Aleta).

“A diferença é que, com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, você pode até ficar nele porque ele é da sua medida. Com um personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e não chegou. É 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 (parece que) aquela pessoa existe.”

O que se percebe, em relação à narração das histórias, é que tanto Aleta quanto Fernanda encontram dificuldades semelhantes para fazê-lo: Aleta diz que é complicado seguir a cronologia dos acontecimentos, enquanto Fernanda se perde mais de uma vez ao contar os fatos. A sequência dos eventos também é alterada: Fernanda começa falando sobre a gravidez, volta, se apresenta, retorna à gravidez e, no fim, diz como se sente enquanto mãe. Aleta, por outro lado, conta a história de maneira cronológica: primeiro, fala sobre si e sobre a família; depois, conta como era a vida antes de engravidar, fala brevemente do relacionamento com o pai da criança, o resultado do teste da farmácia e, no fim, reflete sobre a maternidade precoce.

Outro ponto importante nesse fragmento é o fato de que Fernanda é apresentada logo no início da sequência enquanto atriz, quando Coutinho pergunta por que ela diz uma determinada fala antes mesmo de se sentar na cadeira. Dois aspectos são, assim, significativos desse trecho inicial: a colocação da personagem dentro de tal identidade e o fato de que isso decorre de uma estimulação do diretor, ou seja, a explicitação do papel que lhe cabe naquela dupla não se dá de forma espontânea. Ao longo da sequência, Fernanda volta a se reafirmar outras vezes enquanto atriz – quando diz que considera Aleta uma personagem complexa e por que sentiu um bloqueio durante a interpretação. Em outros momentos, no entanto, ela pretende ser autora daquela história – como quando se refere à entrevista prévia na seleção das personagens e que foi feita, na verdade, por Aleta. O que fica disso é que, mesmo que a narrativa do filme coloque inicialmente as duas personagens dentro de modelos identitários distintos, montagem e diretor se encarregam, ao longo da sequência, de embaralhar novamente os papéis da atriz e da autora da história.

A encenação das personagens também não é menos complexa e dualista. Em primeiro lugar, Fernanda se assemelha a um cruzamento entre atriz e autora da história – quando fala pela primeira vez da gravidez, por exemplo, começa a repetir “que idiota, que idiota” e depois ri, confusa, dizendo “que dificuldade que eu tô passando, Coutinho”. Como ocorre em outros momentos desta sequência, a dificuldade parece ser tanto dela enquanto atriz, em relação àquela interpretação, quanto uma suposta repetição de palavras da fala original de Aleta.

A personagem da jovem, no entanto, não é menos complexa do que a da atriz: o encadeamento que Aleta dá para os fatos é mais refinado que o de

Fernanda, bem como a forma com que conta a história oscila mais entre momentos de euforia e desespero constantes. Um dos momentos em que isso ocorre é quando ela se refere à avó: em apenas alguns segundos, a personagem muda da risada com que descreve o “cuspe” escorrendo do canto da boca quando ela levava eletrochoques para o desespero ao dizer que isso aconteceu quando ela tinha apenas 11 anos e que não via saída para aquela situação.

Se por um lado, a complexidade de Aleta reside no fato de que o tema que está sendo contado não necessariamente coincide com a expressão que o peso do assunto requer, a de Fernanda se dá pela forma com que ela interpreta o papel. Em uma das primeiras interrupções que a atriz dá no texto, ela diz que não tentou imitar nem criticar Aleta – a opção então foi seguir a lógica daquela personagem, tentando apreender sua complexidade e interpretá-la ao seu modo. O objetivo, com isso, era não o de *alcançar* um modelo, e sim tornar a interpretação crível a partir da compreensão que a atriz tinha dela. Mesmo que a personagem de Fernanda acabe tendo trejeitos semelhantes às de Aleta, eles não soam enquanto uma imitação gratuita da forma com que a “pessoa real” conta a história. Em um dos bloqueios que a atriz sofre ao longo de sua interpretação, ela diz que sente como se tivesse mentindo para Coutinho. O diretor pergunta o porquê disso e Fernanda responde que não sabe explicar exatamente, mas que não consegue separar o que Aleta *diz* do que ela *é*. Assim, a compreensão da atriz em relação à personagem autora parece referir-se não apenas ao texto da sua história, mas à *forma* com que ela o interpreta – ambos os aspectos, para Fernanda, estão intimamente ligados na constituição da personagem.

Tanto a complexidade da narrativa quanto a das personagens, portanto, parecem denotar a existência de diversos pontos falhos ao longo deste segmento do filme, na qual o imaginário se faz presente dentro de um real ou o passado se apresenta em meio ao presente – tal qual propõe a concepção de potências do falso defendida por Gilles Deleuze (2007). Em alguns momentos, a personagem se apresenta enquanto uma falsária e, em outros, a montagem o faz tal – Fernanda dá a entender, no início, que a mãe sofria eletrochoques, mas Aleta esclarece, mais adiante na história, que era a avó, também doente, que passava por esse tratamento.

Já as intervenções de Coutinho ocorrem de forma diferente em relação a Aleta e a Fernanda: no primeiro caso, elas são bastante pontuais e a fim de dar continuidade à história – tal qual a noção de conselheiro proposta por Walter Benjamin (1994b). A deixa para isso é dada em um dos primeiros planos, na qual Aleta conta que não conseguiu descrever os acontecimentos de maneira cronológica na entrevista de pesquisa. Coutinho se oferece então para perguntar sobre os episódios de acordo com o que conhece da história, a fim de ajudar Aleta a lembrar-se deles. Isso se dá em diversos pontos do segmento: o diretor questiona que livros ela lia quando era adolescente, com quantos anos ficou grávida ou como foi que soube que teria uma filha, por exemplo.

Já em relação a Fernanda, os diálogos travados com o diretor são quase exclusivamente em relação à sua interpretação da personagem, e não perguntas dele sobre a história. Nas vezes em que isso ocorre, trata-se de eventos que se assemelham menos a uma entrevista para um documentário e mais a uma conversa informal entre atriz e diretor a respeito do trabalho dela.

A existência de entrevista prévia também é mostrada mais de uma vez ao longo desse segmento – primeiro, Aleta conta que, quando narrou a história pela primeira vez para a pesquisadora do filme, se “embolou” na cronologia dos fatos e Fernanda, em outro momento, diz que quer acrescentar um trecho que não havia sido dito na pesquisa de personagens.

5.2. História dois

Segmento 5, 20 minutos a 7 segundos

A história de Sarita é narrada por ela própria e pela atriz Marília Pêra. Sarita é a primeira a entrar em cena. Ela senta-se, Coutinho dá oi e pergunta se está tudo bem. “Tudo bem, e o senhor tá bem?”. O diretor responde que sim. Sarita começa então a falar sobre suas origens e sua família. Seu sobrenome, Houli, significa “bile preta” em grego vernacular e está ligado ao humor colérico. Seus avôs paternos eram turcos e judeus ortodoxos e a família materna era católica e “barra pesada”. “Meu avô era extremamente anti-semita, linha verde, diplomata. O negócio era quente.” Sarita conta que sua mãe se converteu ao judaísmo e era uma mulher “inteligentíssima”. Coutinho pergunta o que o pai fazia e ela diz que ele era médico e professor.

No plano seguinte está Marília Pêra, que, no entanto, ainda não se identifica enquanto atriz. “Eu tenho pavio curto, mas também sou legal”, conta. Coutinho pergunta se ela chora fácil e ela responde que sim. Ele então a questiona sobre o filme *Procurando Nemo* e Marília diz que chora muito com esse filme. Ela provoca Coutinho, de forma calma, mas irônica, dizendo que o diretor não gosta de *Nemo*.

Ele responde que nunca assistiu, mas ela insiste: “o senhor não gosta de coisas americanas, é meio comunista, né?!”. Depois disso, a atriz fala sobre o enredo do filme: segundo ela, trata-se de uma história “fantástica” sobre a relação de amor entre pai e filho.

O plano seguinte corta para Sarita, que se descreve como uma pessoa generosa, que “abraça as coisas facilmente”. Coutinho pergunta se ela chora com frequência e ela admite que sim, mas que também fica brava com facilidade. O diretor pede então que ela conte sobre um filme que ela tenha chorado. “A história do (*Procurando Nemo?*)”, ela pergunta, rindo e parecendo constrangida, mexendo no cabelo. Sarita começa a argumentar que se trata de uma história fantástica entre pai e filho e pergunta se o diretor conhece o filme. Coutinho diz que não tem ido muito ao cinema. “O senhor não gosta de americano, aaah, que máximo!”, diz, eufórica. “*Nemo* é uma história bonitíssima, belíssima. Pai e filho no fundo do mar, aquela coisa, e o filho briga, se zanga com o pai”, conta. Nemo, que no desenho animado é um peixe pré-adolescente, resolve desafiar o pai e foge pelo mar, quando é pescado e levado para a Austrália. Lá, ele fica preso em um aquário e o filme conta a história da busca de seu pai, pelo oceano, atrás dele. “O pai fica desesperado e vai atrás dele”, conta, mexendo nos olhos com as mãos e ameaçando chorar. Sarita gesticula, bate com os pés no chão, parece tensa. Ela conta que, depois do sumiço do filho, o pai de Nemo conhece uma peixe louca no mar, que perde a memória instantaneamente. Os dois resolvem ir juntos para a Austrália, são ajudados por outros peixes e passam por “muitas situações semelhantes à vida”. Sarita ameaça chorar novamente, ri, diz que o diretor não pode rir também. “Se eu chorar e o senhor rir, fica esquisito!”. Ela conta que o filme

termina bem e que o laço entre as duas personagens principais é restabelecido. “A relação entre pai e filho volta, então (o filme) tem essa coisa de relação entre pai e filho, que hoje em dia é muito complicada, né?! É um nuance muito fino que eu não sei se as pessoas se apercebem – devem levar no inconsciente, porque aquilo é muito bem feito.” Sarita conta que, no fim da história, Nemo acaba admitindo para o pai que errou e que não devia ter fugido pelo mar.

O plano corta novamente para Marília. Coutinho pergunta por que ela contou aquela história. “Porque.... porque eu tenho um problema com a minha filha. Eu tenho um problema de relacionamento com a minha filha que é uma coisa que me derruba.” Marília para, pensa, suspira e diz de maneira firme: “eu acho que ela rompeu um elo que ela não podia ter rompido.” A atriz ameaça chorar e conta que resolveu participar do filme porque quer reatar a relação com a filha, nem que seja a última coisa que ela faça.



A imagem seguinte é a de Sarita, já com o rosto molhado depois de chorar. Ela descreve como é a filha. “Ela é uma brasileira maravilhosa, linda, chiquerésima”, conta, dizendo que o pai é um americano, seu ex-marido, com quem ela se casou muito jovem. Sarita enxuga as lágrimas e descreve como era o pai de

sua filha. “Ele era advogado, chegou no Brasil e não fez nada. Ficou bobão. Virou professor de inglês e tal, não deu certo”, diz, acrescentando que o casal vivia entre o Rio de Janeiro e Nova York, quando começaram os conflitos. “Eu quis me divorciar, fiz meu último ano de faculdade em Nova York.” Ela conta que criou a filha sozinha porque, além de não ter o apoio do ex-marido, seu pai ficou doente naquela época. Ela descreve a situação: “um homem de 1,85 m, trabalhava das sete às sete, uma massa de trabalho, um humanista genial, um homem maravilhoso, virou uma borboleta – meu marido falava um ‘eggplant’, virou uma berinjela. Ficou definhando pra morrer cinco anos em cima da cama”. Coutinho pergunta se ele sofreu uma esclerose e Sarita diz que foi um acidente vascular encefálico.

O plano seguinte é com Marília. “Meu pai era aquele turco, aquele homem grande, de 1,85 m, chegava em casa e – embora ele chegasse até cantando umas marchinhas de Carnaval às vezes –, ele chegava em casa e queria ser servido, ele era o senhor da casa. A mulher dele tinha que servir a ele.” Ela conta que aquilo era, na verdade, um “teatrinho”, porque o pai era uma boa pessoa, um humanista fantástico e que tinha uma verdadeira paixão pela neta. “Acho que foi isso que me salvou na vida, a paixão do meu pai. Meu pai era um homem muito apaixonado, muito apaixonado pelos filhos, pelos irmãos, pelos sobrinhos.” Marília fala isso de forma bastante contida, apenas imitando o pai ao descrevê-lo chegando em casa e levantando a voz ao dizer que ele era um “humanista fantástico”.

A imagem é de Sarita, de novo. “Isso (ter sido filha daquele pai) ajudou muito a gente.” Ela diz que, quando fica brava, lembra que teve o pai, que o enterrou e que, só por isso, sua vida foi maravilhosa. O episódio da morte também marcou a saída de sua filha de casa. “Ela tá lá (nos Estados Unidos), tá milionária, vive lá,

mora lá”, conta, aparentando ressentimento. Coutinho pergunta então quando ela sentiu uma ruptura com a filha. “Ah, essa história eu não conto não, senão eu morro”, diz, pra logo depois mudar de ideia, parecendo ansiosa com a situação. “Não, eu conto sim, não tem grilo”, fala, mexendo-se na cadeira e olhando pra cima, tentando lembrar-se dos fatos.

Quem conta a história, no entanto, é Marília Pêra, no plano seguinte. Ela volta um pouco na sequência, dizendo que a filha está muito bem nos Estados Unidos, tem um carro, “e eu aqui vivendo essa vida dura, apertada”. “Eu adoro a América, eu queria viver lá, na verdade eu queria ficar lá com ela.” Marília conta que a briga começou quando ela pediu, certo dia, o carro da filha emprestado e ela não quis dar. “Eu fiquei furiosa, meti a mão nela. Bati nela. Mas pra mim era uma coisa normal, eu fui criada desse jeito: meu pai era muito apaixonado, mas ele mandava a mão (Marília imita um tapa no rosto). Mandava aquela mão em cima da gente.” Ela diz que apanhava mais que a irmã, mas nunca se magoou com isso. “Eu sempre achei que era assim, que o amor persiste mesmo quando você apanha quando é criança.” Em resposta ao tapa, no entanto, a filha chamou a polícia para proteger-se da mãe. “Ela chamou a polícia pra mim... (Marília para um pouco, parecendo irritada). Chamou a polícia pra mim!”

Sarita continua. “Tinha uma coisa de amor ali que eu achava que era um anel que não se romperia jamais, porque é o anel filial. Aí quebrou.” Ela chora e diz que o único objetivo de sua vida agora é resgatar essa relação, nem que seja a última coisa que faça.



Coutinho pergunta se ela tentou se reaproximar da filha e Sarita diz que ciclicamente o faz. “Quando eu me encontro com ela, é muito afetuoso, entende? É isso que me choca, é demais. Eu fui agora com a minha irmã e não tem mais aquele negócio de ‘agarrar’, mas ela se encosta em mim assim como se estivesse no sofá,

entende? Como quando ela era criança.” Sarita diz que a filha parece uma louca: ela a trata “como um cachorro”, depois se aproxima e se afasta novamente. Ela exemplifica: “a gente marca no restaurante a ela diz ‘você está impondo esse encontro’”, descreve, imitando a arrogância da filha. Sarita conta que não costuma discutir quando isso acontece. “A gente aprende com o tempo, né?!”

Marília volta para outro período da história, logo depois da separação do ex-marido. “Fui morar com ela num apartamento chiquerésimo ali perto da praia de Ipanema e ela tinha um quartinho pra ela – eu fiz questão que ela tivesse um quartinho pra ela, essas coisas de psicologia moderna –, mas ela se recusava a ficar lá. Ela dormia comigo, dormia sempre comigo na cama de casal.” Na época, a filha tinha 16 ou 17 anos. “Eu até brincava ‘pô, você fica me batendo com o pé, parece seu pai’. O pai dela é muito grande, eu sou muito grande.”

O último plano da história é com Sarita, que fala como está sua vida atualmente. Ela diz que foi reumatóloga e está “meio aposentada” em função de uma hepatite auto-imune, que a obriga a tomar corticóides. “Toma corticóide sempre?”, pergunta Coutinho. “Sempre, com o maior amor. Senão ia pro cemitério, o que o senhor prefere?”, pergunta, rindo. O diretor questiona se é verdade que ela não gosta mais de gente. “É, com essas tragédias todas que passei na minha vida... assim, em todos os momentos em que precisei... eu não acredito em Deus, nem nada. Se colocar isso no filme, vai ficar esquisito, mas eu não acredito, viu?! Então não adianta...”. Coutinho pergunta se ela reza. “Não, eu tinha as superstições da minha mãe, mas, fazendo análise, fica esquisito. Melhor a gente olhar pra dentro de buscar forças. Enfim.” O plano termina com ela mordendo os lábios, parecendo ansiosa.

O próximo plano é mais aberto, com Coutinho aparecendo no canto da tela de perfil e conversando com Marília a respeito de sua interpretação.



Mesmo sendo conhecida do grande público, é só então que ela efetivamente se apresenta enquanto atriz. Ela também aparenta ansiedade, mordendo os lábios. Coutinho comenta que o depoimento foi todo interpretado de forma contida, com exceção de quando ela contou sobre a briga com a filha. “Teve um momento em que eu falei da filha dela, aí veio a imagem da minha filha e eu dei uma marejada, como eu tô dando agora. Porque vem a filha, a tua filha, a tua continuidade, vem na memória emotiva a carinha da filhinha.”

Marília fala então sobre as vezes em que se emocionou no texto. “Isso é algo que eu não sei se é interessante ficar, que é aquilo que eu te falei das vezes em que a gente se encontrou: quando o choro é verdadeiro, a pessoa sempre tenta esconder. Assim, esconder (mostra, fingindo conter as lágrimas).” Coutinho pergunta se isso acontece na vida em geral ou em um filme. “Na frente de uma câmera ou, sei lá, numa análise – cada análise é uma. Mas quando o sentimento é doloroso e verdadeiro, a pessoa tenta esconder a lágrima. E o ator, principalmente o ator hoje,

tenta mostrar a lágrima.” Marília diz que isso ocorre com frequência em atores de televisão e que, ao interpretar Sarita, tentou esconder o choro. “Acho mais emocionante quando você quer esconder a emoção.”

Na última cena do filme, Sarita quebra o padrão das personagens e, depois de vários depoimentos, volta a se sentar em frente ao diretor. “Sarita, você... depois de todas as pessoas que vieram até agora, 18, sei lá, você é a única que pediu pra voltar porque você queria acrescentar alguma coisa, cantar... eu não sei exatamente, me explica isso.” Sarita vira a cabeça para cima, tenta conter o choro. “Eu não queria cantar, só. O motivo principal é que eu achei que o negócio ficou muito ‘barra pesada’”. Coutinho pergunta em que sentido. Ela diz que trágico, “mais pra trágico que pra cômico”, opina, rindo do que disse. “E aí eu achei que ia ficar uma coisa muito triste, e eu não queria ficar (com uma imagem de) muito triste, entendeu? E a música sempre quebra um pouco, né?!”

Sarita conta então que o pai gostava muito de marchinhas de Carnaval e que tudo era pretexto para ele cantar essas músicas. “Eu achava engraçado aquela pessoa que trabalhava que nem um louco, alucinado, chegava em casa, botava a chave na porta e entrava cantando (imita o pai cantando e mexendo o corpo). Era um figuraço, entendeu?” Ela conta que o pai tinha um grande repertório musical, que ia de marchinhas a música clássica italiana e Edith Piaf, e que ainda era “tarado” pelas composições de Lamartine Babo e de Ary Barroso. “Então são as músicas da nossa vida, né?!”

Coutinho pede para ela escolher uma música e sugere que ela cante uma que tenha marcado a sua vida. “Mas aí eu fico presa no passado e é um negócio estranho isso. Eu fico pensando nas coisas do meu pai.” Sarita reflete por alguns

instantes e diz que poderia cantar uma música com a qual seu pai a ninava. “Mas aí eu vou começar a chorar, aí é brincadeira”, diz, rindo. Coutinho insiste e ela conta que essa música era usada tanto por sua avó, quanto por sua mãe e por ela, para ninar a filha. Coutinho estimula-a, dizendo que essas sim eram músicas boas. Sarita olha para o alto, tentando conter as lágrimas. “Como é que eu vou cantar chorando?”

No plano seguinte, ela começa a cantiga popular “Se essa rua fosse minha”, na qual ameaça chorar em vários trechos, mas não para por isso. Ela canta a música toda de olhos fechados. A voz de Marília Pêra canta sobreposta à de Sarita, em um dueto.

Se essa rua / Se essa rua fosse minha / Eu mandava / Eu mandava ladrilhar
Com pedrinhas / Com pedrinhas de brilhante / Para o meu / Para o meu amor passar

Nessa rua / Nessa rua tem um bosque / Que se chama / Que se chama
solidão / Dentro dele / Dentro dele mora um anjo / Que roubou / Que roubou meu
coração

Se eu roubei / Se eu roubei teu coração / É porque / É porque te quero bem /
Se eu roubei / Se eu roubei teu coração / É porque tu roubaste o meu também

“Ah, essa é uma...”, ela finaliza, em voz baixa e enxugando os olhos.

O primeiro aspecto que chama a atenção neste segmento do filme é o fato de que Sarita é uma das personagens de *Jogo de cena* que revela maior consciência do fato de estar em um documentário e do que planeja com isso (reatar o relacionamento com a filha). Ela repete esse interesse mais de uma vez ao longo de seu depoimento e chega a voltar no fim do filme porque acha que sua entrevista teve um tom muito triste. Se, conforme entende Ismail Xavier (2004), as personagens de um documentário contam suas histórias tendo em vista dois eixos – o diretor e a

câmera –, Sarita parece, assim, agir claramente em função da câmera e da abertura ao espaço público que ela representa.

Outra característica deste segmento de *Jogo de cena* é que Marília Pêra, mesmo sendo uma atriz reconhecida do teatro e da televisão, só se apresenta enquanto tal no fim de seu depoimento, quando Coutinho conversa com ela a respeito de como havia sido a interpretação. Ao contrário do que ocorreu com Fernanda Torres, faz parte do “jogo” proposto pelo filme não colocá-la diretamente na posição de atriz, tal qual ocorria na sequência anterior.

Também diferentemente da dupla Aleta/Fernanda, Sarita e Marília contam a história da família e do rompimento com a filha de maneira díspar. Sarita é uma personagem expansiva e espontânea: ela se emociona em diversos momentos (quando fala da filha), se irrita em outros (ao contar sobre a briga entre as duas) e ri em diversos deles (ao admitir que gosta de *Nemo*, por exemplo). Marília, por sua vez, apropria-se daquela história de forma diferente: a sua personagem é contida, sóbria e raras vezes se emociona – a não ser uma única vez ao falar da filha, fato que justifica na conversa final com o diretor, sobre sua interpretação. A história contada pela atriz também possui diversos improvisos e apreensões particulares em relação à original: quando ela descreve o pai chegando em casa, por exemplo, lembra-se de quando Sarita dizia que ele gostava de marchinhas e acrescenta isso ao texto. Em outro momento, ela parece tirar suas próprias conclusões da história ao dizer que o machismo e a agressividade do pai não passavam de um “teatrinho” em família.

A cronologia com que os fatos são contados, por sua vez, é bastante linear e semelhante em relação a Sarita e a Marília. Ambas apresentam-se, contam quem

são, a história da família e falam sobre o desenho animado *Procurando Nemo* (2003), de Andrew Stanton e Lee Unkrich, pretexto para que o diretor pergunte sobre a relação da personagem com a sua filha. Na sequência, a história passa pela descrição da filha, a briga entre ambas, as tentativas de reconciliação e o momento atual da personagem.

Em relação à narrativa, raras vezes há repetição de trechos e elipses da história. Antes pelo contrário: na maior parte do segmento, o que ocorre é que a montagem parece fazer as personagens “conversarem” entre si, mesmo com interpretações distintas e evidentemente não se encontrando ao longo do filme. Em um trecho, por exemplo, Sarita conta a história de *Nemo* e Marília diz, no plano seguinte, por que gosta do filme. Em outro momento, a atriz admite que está participando do documentário para se reconciliar com a filha e Sarita aparece, em seguida, com o rosto molhado de chorar em função disso.

Os artifícios da narrativa, portanto, não se referem a colocar as personagens dentro de identidades separadas no começo do segmento para depois embaralhar as peças, tal qual ocorria com Aleta e Fernanda – mesmo porque referências sobre entrevista prévia ou interpretação, que deveriam servir para apresentar ou confundir as duas identidades, não aparecem de maneira clara em boa parte do segmento. Desta forma, a montagem não provoca o questionamento sobre qual parte cada personagem ocupa na história e os “truques” existentes se dão pelas passagens de um trecho a outro e a repetição de certas falas das personagens.

Em relação à presença do diretor, ela é colocada de forma clara logo no começo do segmento. Assim que Sarita aparece em cena, ela cumprimenta Coutinho e pergunta se está tudo bem com ele. Tal fato é um indício do que volta a

ocorrer ao longo de todo o segmento: tanto Sarita quanto Marília solicitam a presença do diretor e interagem com ele constantemente, algumas vezes com perguntas e risadas. Uma das cenas mais marcantes é quando ambas perguntam se Coutinho conhece o filme *Procurando Nemo* e debocham quando o diretor afirma não ter visto o desenho animado, chamando-o de comunista.

Nem todas as histórias de *Jogo de cena*, no entanto, são contadas por duas personagens, como no caso das cenas analisadas. Há ainda depoimentos feitos por uma só pessoa, como o próximo segmento do filme.

5.3. História três

Segmento 10, 6 minutos

A história de uma jovem que perdeu o pai é contada por uma única personagem, cujo nome nunca é dito ao longo deste trecho de *Jogo de cena*. No início do segmento, ela está parada, olhando fixamente para um ponto fora da tela (possivelmente Coutinho) por alguns segundos, quase como se a imagem estivesse “congelada”. O diretor pergunta: “você disse que é uma atriz nata, é isso?”. Ela leva um susto e ri da pergunta, envergonhada. “Pretensiosa, né?! Eu acho que eu sou, mas eu tenho muito que aprender ainda, sabe, eu tenho muito ainda. Eu pretendo estudar o resto da minha vida. Mas eu sei que tem gente... é aquele negócio, ‘dá pra coisa’, tem jeito.”

Coutinho pergunta sobre os pais da jovem. Ela conta: “a minha mãe é química, o meu pai é biólogo”. O diretor pergunta se eles são separados. “O meu pai... morreu, já”, ela diz, sussurrando. O diretor questiona então há quanto tempo

isso aconteceu e ela diz que acha que há quatro anos, para então afirmar a voz e repetir, em tom mais alto: “fez quatro anos esse ano”.

Ela começa a desenvolver a história: conta que gostava do pai, mas brigou com ele quando ainda era muito pequena, com 11 ou 12 anos. Quando isso aconteceu, ambos estavam em uma festa e o pai acabou ficando indisposto e foi para o hospital, com um princípio de infarto. “De algum jeito eu achei que aquilo tinha sido minha culpa. Eu não entendia na época e nunca mais falei com ele... até ele morrer.” A história é relatada de maneira pausada e em tom baixo. A personagem também se mexe muito pouco e não expressa o que está sentindo.

A jovem conta então que o pai morreu quando ela tinha 18 anos e, desde o episódio da festa, nunca mais falou com ele. Coutinho pergunta se ele morava longe ou perto e ela responde que eles moravam na mesma casa. “Eu não conseguia falar com o meu pai porque eu achava que eu ia fazer mal a ele. Tipo, hoje eu acho que pensava isso, sabe? Porque eu não entendia, não conseguia falar com ele. Eu achava que ia fazer algum mal a ele.” A jovem diz novamente que pensava que a culpa do infarto tinha sido dela.

Coutinho pergunta como a relação se dava, na prática. “Ele falava bom dia e você não respondia?” “Não, porque, com o tempo, ele foi desistindo de mim. Ele foi parando também, ué”, ela explica, sempre em tom baixo.

A jovem conta que uma vez o pai tentou conversar com ela e que foi o único momento em que ela o viu chorar. “(Ele) veio falar pra eu voltar, (perguntar) o que é que ele tinha feito. Aí ele veio e me abraçou. Eu fiquei com dó, mas mesmo assim não consegui voltar a falar com ele. Só que também, quando ele morreu... (arregala

os olhos e sorri em seguida). É sempre assim, né?!” Ela diz que a mãe lhe alertava para o fato de que, quando isso acontecesse, ela iria se sentir mal por não ter aceitado conversar com o pai.

Coutinho pergunta pra jovem por que ela nunca tentou fazer uma terapia pra resolver o problema. Ela sorri timidamente, olha pra baixo, balança a cabeça. “Eu tentei, minha mãe me levou logo depois (do episódio da festa), assim, mas não adiantou. Eu fiquei pouco tempo, não adiantou. Foi alguma coisa que mudou de verdade em mim. Eu não sei, sei lá, coisa de louco, mesmo... porque... eu parei de gostar do meu pai”, diz, sem esboçar reações. “Hoje eu me arrependo”, afirma, pensativa.

O diretor pergunta se ela ficou deprimida depois da morte do pai. “Sim, tive depressão, tive uma depressão profunda. Daí (eu) só ficava em casa, não atendia o telefone (sorri levemente, parecendo envergonhada). Ficava dormindo o dia inteiro...”, sussurra. Logo depois, ela corrige a postura e diz de forma firme: “daí eu decidi que queria ser atriz”.



Ela entusiasma-se com o assunto. Diz que, da mesma forma com que decidiu repentinamente deixar de falar com o pai, também optou, “do nada”, por ser atriz. A jovem conta que falou sobre o assunto com a mãe e que se deu conta que sempre

tinha tido vontade de seguir essa profissão, mas não cogitava o assunto porque o pai a reprimia muito. “Ele era contra o teatro?”, pergunta Coutinho. “Ele era contra tudo que eu queria fazer, entendeu?”, diz a jovem, movendo o corpo em direção ao diretor e levantando a voz. “Ele me criou pra ser médica, ele queria que eu fosse médica. Ele me achava uma pessoa muito inteligente, mas eu não era, era normal. Era esperta, só.” A jovem conta que, quando o pai soube que ela queria “tudo, menos medicina”, ficou decepcionado.

No plano seguinte, ela está com o rosto apoiado na palma da mão e Coutinho diz que soube que a jovem se reconciliou com o pai. “É”, ela diz, no momento mais envergonhado do segmento. Coutinho pede para que ela explique como isso aconteceu e ela conta que foi num sonho. “Já fazia um tempo que eu morava no Rio – mas não fazia muito tempo não –, e eu morava sozinha. Daí um dia eu acordei à noite, no meio da noite, já era de madrugada, assim”. Ela conta que abriu os olhos, com a sensação de que ainda não estava dormindo, e viu uma janela grande, onde estava seu pai. A jovem morde os lábios, sorri, se mexe na cadeira. “Eu não tava acreditando, achei que estivesse sonhando, mas não tava sonhando, a gente sabe quando a gente tá sonhando.”

Coutinho pergunta o que o olhar do pai passou para ela, se era a sensação de perdão. A jovem fica alguns segundos completamente imóvel, como no início do filme, e balança a cabeça, em sinal positivo. “É, né, se ele veio... se ele veio pra mim, se ele apareceu pra mim...” Ela encerra dizendo que, sempre que sonha com o pai, desde então, aproveita para pedir desculpas. “Quero ter certeza de que ele me perdoou”, diz, sorrindo.

Este depoimento traz um paradoxo desde o início: a jovem diz que quer ser atriz, considera-se uma atriz nata, mas o filme não esclarece em nenhum momento se ela está interpretando uma personagem baseada em uma “pessoa real” – nem tampouco isso se torna necessário ao longo do segmento.

Outro aspecto singular reside no fato de que a jovem demonstra pouquíssimo o que sente em relação ao pai, mesmo que o conteúdo do que ela diz seja bastante impactante – ela fala, por exemplo, que deixou de gostar dele depois da briga sem mover-se para contar tal fato. Com exceção de alguns momentos em que franze a testa ou morde os lábios, a personagem é bastante lacônica ao falar sobre o assunto, o que faz com que isso acabe se tornando exatamente o aspecto mais impactante em seu depoimento. O único tema que faz com que ela demonstre algum interesse é o projeto de ser atriz – quando fala sobre isso, ela sorri, levanta a voz, muda a expressão.

Outra característica bastante peculiar deste segmento do filme refere-se ao fato de que algumas perguntas e informações da história são repetidas diversas vezes pelo diretor e pela personagem – como a culpa que ela sentiu pelo infarto do pai, por exemplo. Tanto esse aspecto quanto a forma primordialmente inexpressiva com que a história é contada denotam a existência de um todo fora proposta por Deleuze a partir do texto “A Imagem-Tempo”.

Em relação à cronologia dos acontecimentos, ela é bastante linear: a personagem começa identificando-se, fala brevemente sobre a família, a profissão dos pais, para então entrar no assunto central da história (a briga e a consequente morte do pai). Tal sequência é semelhante à que ocorre nos dois trechos analisados neste trabalho – e na maioria deles no filme. Ao contrário do que ocorre com Sarita,

no entanto, seu depoimento parece ter um tom mais confessional do que público. À medida que conta a história, a jovem parece refletir sobre o assunto e construir algumas apreensões a respeito da sua relação com o pai – como o arrependimento por ter rompido a relação com ele, por exemplo.

A entrevista de Coutinho é particularmente importante para que essas “pontes” entre os fatos sejam feitas pela jovem: em mais de um momento, ela descreve uma situação impactante e parece esperar que o diretor retruque em seguida, esboçando sua opinião sobre aquilo que acabou de ouvir. A presença do diretor, no entanto, se dá exatamente na ausência com a qual ele se coloca, reforçando, assim, o desenvolvimento da personagem e os instantes próprios dela no filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um documentário composto por pessoas que contam histórias de suas vidas pode ter diversos formatos e resultados finais distintos. No caso de *Jogo de cena*, a principal peculiaridade reside no fato de que todos os aspectos exteriores às falas das personagens são “limpos” para que elas apareçam como o principal elemento dramático em cena. Esse asseio vai do cenário em que o filme é gravado às perguntas do diretor, passando pelo enquadramento e montagem, mas não se restringe apenas ao momento das gravações.

Tal construção, ao contrário, inclui um longo processo que inicia pelo trabalho do diretor, Eduardo Coutinho, em encontrar, em uma determinada realidade, tanto

peessoas que saibam contar histórias interessantes quanto de conseguir extrair delas formas peculiares de narração. O espaço que ele abre para que os entrevistados se façam personagens nos filmes, assim, inicia já na concepção do dispositivo fílmico, que nada mais é do que a primeira “peneira” do processo de depuração desses elementos da narrativa.

A segunda dessas peneiras é uma entrevista informal com pessoas interessadas em contar histórias. Ali, não só se estreita o universo de possíveis personagens como elas também passam pelo seu primeiro “ensaio”, na qual descrevem, para um pesquisador da equipe, algum episódio marcante pela qual tenham passado, suas causas e eventuais consequências do ocorrido. Selecionam-se, daí, não necessariamente as histórias mais singulares ou comoventes, mas aquelas cujos autores também saibam contá-las de maneira atrativa em frente à câmera. Especificamente em *Jogo de cena*, entra ainda um terceiro processo anterior à gravação do filme: trata-se de outro ensaio, desta vez das atrizes que interpretam algumas personagens da história.

Finalizada a etapa de preparativos, chega-se então à gravação do documentário propriamente. Com um cenário sem nenhum recurso estético e contando apenas com a presença do diretor e da câmera, entrevistados e atrizes precisam dar o melhor de si. Cria-se um trabalho conjunto pela qual, por um lado, o diretor abre espaço para que personagens coloquem-se em cena e essas, por sua vez, são guiadas pela cronologia dos fatos a partir de incentivos sutis dele.

Dentro desta perspectiva, pouco importa se as histórias se tratam de mentiras, invenções ou construções específicas que se dão em função do aparato cinematográfico. Antes pelo contrário: sua origem pode ser considerada ficcional (no

sentido aristotélico do termo) à medida que cumpre a demanda de mostrar-se verdadeira dentro do universo na qual se constitui. E, mais do que isso, é tão mais bem contada quanto mais ficcional é – se entendermos que qualquer tentativa de imitação ou construção barata do enredo e da personagem soaria como algo artificial.

As histórias funcionam, desta forma, enquanto um *script* sobre o qual entrevistados e atrizes calcam-se para formar as personagens – cuja complexidade também pode ser mensurada pela capacidade de tornar crível aquilo que é narrado. Tal habilidade, no entanto, não significa necessariamente apreender de forma racional ou previsível o conteúdo do texto, mas frequentemente o contrário. Assim como as histórias não precisam seguir uma determinada coerência, as personagens também se constituem por improvisos, contradições e falhas – sejam elas as atrizes ou as “pessoas reais”.

Se, conforme foi dito, *Jogo de cena* é um filme sobre a qual todo o aparato se volta para a personagem, é exatamente por isso que ela, enquanto a entidade central da obra, cumpre o papel de determinar o modelo de conduta que o filme seguirá. No caso específico do nosso objeto de pesquisa, esse elemento da narrativa se constitui sobre dois pilares: uma sofisticada construção textual e uma interpretação não menos sólida das histórias, fatores que fazem com que as personagens oscilem entre narradores diretos e invenções puras. E é por instaurar essa complexidade no filme, repleta de “buracos” e irregularidades, que a personagem não só torna-se uma *falsária* como contamina as outras partes a partir da *potência falsificadora* na qual se transforma.

Tomando a questão de forma prática: a partir de uma constituição irregular, ela contamina seu interlocutor, a narrativa e eventualmente seu duplo em função de apreensões diversas que eles possam ter a seu respeito. Se Coutinho entende, em um determinado momento, que uma personagem esteja referindo-se à doença da mãe quando na verdade era da avó, a pergunta para a dupla dela pode acabar sendo sobre a pessoa errada e levando também a outra personagem a confundir-se na explicação. Em outra ocasião, a narrativa pode construir longos silêncios de uma personagem no momento em que ela poderia estar apenas esperando por uma pergunta do diretor, por exemplo. A compreensão que as atrizes tem das autoras das histórias, por sua vez, também pode dar-se de forma diferente do que elas pretendiam na gravação que origina a interpretação.

O paradoxo de *Jogo de cena*, portanto, constitui-se no seguinte: é ao afirmar-se enquanto uma entidade verdadeira e, logo, complexa, que a personagem instaura a mentira e a falsidade no cerne do filme. Desta forma, se ela fosse uma mentirosa direta ou simples, as demais instâncias fílmicas a localizariam facilmente e toda a narrativa giraria em torno de um modelo identitário, na qual qualquer tentativa de tornar o filme falso acabaria resultando em uma obra artificial.

Já o modelo falsificante existente nas personagens de *Jogo de cena* faz com que os demais elementos do filme, ao agirem em função de compreensões errôneas que têm delas, sejam iludidos pelas personagens e acabem funcionando, eles próprios, enquanto novas potências falsificadoras. Mesmo quando narrativa ou diretor tentam tornar falso um aspecto da personagem que entendem como sendo linear, por exemplo, eles podem acabar enganados por ela, legitimando o que, na verdade, já era originalmente um embuste.

Torna-se claro, a partir disso, o quanto contar histórias para um filme pode estar distante da compreensão corriqueira de documentário ou mais ainda do o senso-comum entende como um “filme sobre o real”. A singularidade de *Jogo de cena* reside exatamente na singularidade das suas personagens, que instauram “buracos” na narrativa e permitem que o imaginário e o falso se instalem onde frequentemente só há regularidades e previsibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Espanha: Paidós, 1993.

_____. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papyrus, 2008.

BAL, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Toronto: University of Toronto Press Inc., 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A crise do romance – sobre Alexandersplatz, de Döblin. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BERNARDET, Jean-Claude. **Moscou**. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-08-02_2009-08-08.html>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema – documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. Nova York: Cornell University Press, 1993.

COUTINHO, Eduardo. Palavra e superfície. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

DELEUZE, Gilles. **La Image-Movimiento – estudios sobre cine 1**. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LUCAKS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MESQUITA, Cláudia e SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre o método e variações. In: **Mostra diretores brasileiros: Eduardo Coutinho – cinema do encontro**. Catálogo do CCBB/SP, 2004.

NOVAES, Regina Reyes. *Santo forte*, notas sobre a conversão do olhar. In: **Mostra diretores brasileiros: Eduardo Coutinho – cinema do encontro**. Catálogo do CCBB/SP, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PINTO, Rafael Spuldar. **Personagem e autoria no documentário de João Moreira Salles**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação da Faculdade dos Meios de Comunicação Social (FAMECOS) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RICOEUR, Paulo. **Tempo e narrativa – tomo 1**. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail Norberto. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Mostra diretores brasileiros: Eduardo Coutinho – cinema do encontro**. Catálogo do CCBB/SP, 2004.

ANEXOS



Ficha Técnica

Título Original: Jogo de cena

Direção: Eduardo Coutinho

Assistência de Direção: Cristiana Grumbach

Produção Executiva: João Moreira Salles
Maurício Andrade Ramos
Guilherme Cezar Coelho

Produção: Raquel Freire Zangrandi
Bia Almeida

Direção de Fotografia: Jacques Cheuiche

Fotografia Adicional: Alberto Bellezia

Som: Valéria Ferro

Montagem: Jordana Berg

Consultoria e Preparação de Ator: Ernesto Piccolo

Tema: Documentário

Duração: 1h 47min

Ano: 2007

Produção: Videofilmes