



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ANDRÉA MORAIS DE FARIAS**

**O INVISÍVEL VIRADO DO AVESSE:  
UM ESTUDO DO FILME *JOGO DE CENA*, DE EDUARDO COUTINHO**

**BELÉM-PA  
2018**

**ANDRÉA MORAIS DE FARIAS**

**O INVISÍVEL VIRADO DO AVESSE:  
UM ESTUDO DO FILME *JOGO DE CENA*, DE EDUARDO COUTINHO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Pará, Instituto de ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso.

**BELÉM – PA  
2018**

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação  
(CIP)  
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em  
Artes/UFPA

---

F224i Farias, Andréa Morais de  
O invisível virado do avesso: um estudo do filme Jogo  
de cena de Eduardo Coutinho / Andréa Morais de Farias -  
2018.  
88 f. : il. color ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação  
em Artes, Belém, 2018.

Orientador: Professor Dr. Joel Cardoso da Silva

1. Cinema-Brasil 2. Cinema-Mulheres 3. Arte de representar.
4. Coutinho, Eduardo I. Cardoso, Joel, *orient.* II. Título.

CDD – 23 ed. 791.4

---

*A minha mãe que nunca desistiu dos meus sonhos e a minha irmã Andreza, que um dia me levou ao cinema pela primeira vez, desvendando-me a magia do universo da Sétima Arte.*

Agradecer é preciso. Sempre... É um momento de reconhecimento, de gratidão, de partilha, de amizade. No entanto, mesmo à nossa revelia, sempre deixamos alguém significativo de fora nos nossos agradecimentos.

Mesmo correndo esse risco, quero registrar os meus incondicionais e sinceros agradecimentos

Primeiramente, a Deus que, sem Ele, nada faria sentido.

À minha mãe, pelo seu jeito amoroso de sempre, principalmente em momentos de estresse, pela sua presença constante e imprescindível durante esse tempo. Não sei o que seria de mim sem seu amor e seu apoio incondicionais. E, também, por acreditar na minha paixão pelo cinema, sempre me estimulando a realizar meus sonhos profissionais.

À minha irmã mais velha Andreza, que não só me levou a conhecer a sétima arte, tanto quanto por continuar a me estimular a estudar e seguir adiante para alcançar meus objetivos.

Ao meu pai, meu exemplo de determinação, por ter me ajudado financeiramente a chegar até aqui e sempre me incentivar a continuar.

Às minhas irmãs, Adriane e Ana Clara, pelo carinho e apoio. Aos meus sobrinhos, que, mesmo sem saber, me ajudaram tanto a relaxar com suas perguntas inocentes e engraçadas.

A família Focolare, que, mesmo, agora, a distancia, sinto a unidade sem fim.

Às professoras Bene Martins (ICA) e Sônia Araújo (ICED), que, ao lerem o projeto de dissertação aqui desenvolvido, com suas observações, na qualificação, ajudaram a dar um novo impulso e rumos fundamentais ao trabalho. Novamente a professora Sônia Araújo (ICED) e aos professores Denis Bezerra (PPGARTES) e Luiz Guilherme dos Santos Júnior (Fac. Letras) pelas contribuições e observações na defesa. A todos, o meu muito obrigada pelas sugestões, pelos encaminhamentos.

Ao meu orientador, o professor Joel Cardoso, cujos encontros foram muito proveitosos, pelas palavras de apoio, pelas intervenções, sugestões e correções que me fizeram crescer e melhorar na academia.

A todas as pessoas queridas, amigos do mestrado, companheiros dessa jornada, pelas inúmeras trocas de conhecimento que me enriqueceram muito.

Ao PPGARTES, com seus funcionários prestativos e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes, que, com seus ensinamentos, no decorrer de minha trajetória, foram de fundamental importância.

E, por fim, e não menos importante na minha vida: ao Cinema. Uma paixão à primeira vista, que me parecia tão mágica e encantadora na minha infância e que, hoje, continua me seduzindo, me arrebatando, me surpreendendo, me instigando, numa sinergia que me alimenta todos os dias.

O meu problema ético é simplesmente que eu não vou mudar a vida de ninguém para melhor, e eu não quero que mude para pior. Então, eis o meu problema: como, do ponto de vista dramático, o que me interessa é o personagem, eu fico seis meses com o personagem e uma hora com a pessoa, e depois esqueço a pessoa; aquele personagem já é quase um condensado ficcional da pessoa, por isso que eu amo o termo ficção. Agora, eu tenho que pensar na pessoa, porque, a cada momento, eu tenho que pensar no seguinte: se eu deixar isso, ele vai perder o emprego, se eu deixar isso, ele vai ser desmoralizado entre seus pares, seus vizinhos... Essa preocupação com a pessoa é que é ética. E não tem sentido dizer que aquilo é real, que é o que dizem muitos, que as pessoas são verdadeiras, naturais: são naturais e artificiais ao mesmo tempo. É jogo, é teatro.

Eduardo Coutinho<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista a Valentinetti, 2003, p. 23.

## RESUMO

A dissertação que se apresenta pretende refletir sobre as possibilidades de aplicação prática da arte de representar no cinema, a partir de uma trajetória pessoal até entrar no filme *Jogo de cena* (2007) do diretor Eduardo Coutinho. Para isso, analisou-se elementos da linguagem cinematográfica, visto no filme, como enquadramento, personagem, movimentos, fala para alcançar uma rememoração de histórias das personagens. *Jogo de cena* foi filmado num teatro somente com mulheres, todas de alguma forma são atrizes (conhecidas ou não), que cotam suas histórias entre as memórias e a arte de representar, com misturas estruturais dos conceitos de documentário e de ficção. Ao longo do trabalho, buscou-se, assim, estabelecer diálogo com reflexões na minha história, de um encantamento ao cinema até a escolha do objeto de estudo, que é o filme *Jogo de cena*, utilizando-se de experiências pessoais e a materialidade documental a respeito do filme, como método, buscamos, a partir das personagens, investigar de que maneira cada uma das mulheres se reinventa na arte de representar, a partir de suas memórias, entre conceitos e teorias de autores e pesquisadores de cinema, como Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols, Manuela Penafria, Ismail Xavier, Jean Claude Bernardet, Cláudia Mesquita, Consuelo Lins, entre outros. Apresenta-se uma problemática teórica, que transfigura em uma análise sem a pretensão de especificar a intencionalidade do diretor na aplicação da arte de representar, assim com do espectador, já que o filme ganha autonomia, e os espectadores, podem-se adentrar nesse território e tirar significados e interpretações previsíveis, mas jamais inesgotáveis.

**Palavras-chave:** Arte de representar, Eduardo Coutinho e *Jogo de Cena*.

## ABSTRACT

The dissertation that is presented intends to reflect on the possibilities of practical application of the art of representing in the cinema, from a personal trajectory until entering in the film *Jogo de cena* (2007) of the director Eduardo Coutinho. For this, we analyzed elements of the cinematic language, seen in the film, such as framing, character, movements, talks to achieve a remembrance of the characters' stories. Scene play was filmed in a theater with only women, all are somehow actresses (known or not), who quote their stories between the memories and the art of representing, with structural mixtures of the concepts of documentary and fiction. Throughout the work, we sought to establish dialogue with reflections in my story, from an enchantment to the cinema to the choice of the object of study, which is the film *Jogo de cena*, using personal experiences and documentary materiality about the film as a method, we seek, from the characters, to investigate how each of the women reinvents herself in the art of representing, from her memories, between concepts and theories of authors and film researchers, such as Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols, Manuela Penafria, Ismail Xavier, Jean Claude Bernardet, Cláudia Mesquita, Consuelo Lins, among others. It presents a theoretical problem, which transfigures in an analysis without the pretension of specifying the intentionality of the director in the application of the art of representing, as well as of the spectator, since the film gains autonomy, and the spectators, can enter into that territory and to derive predictable meanings and interpretations, but never inexhaustible.

**Key-Word:** Art of representing, Eduardo Coutinho and *Jogo de Cena* (Scene Game).

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: FITA VHS E FRAMES DO FILME <i>O REI LEÃO</i> .....	25
FIGURA 2: BONECO WOOD (FOTO PESSOAL).....	27
FIGURA 3: FRAME DO FILME TEMPOS MODERNOS .....	288
FIGURA 4: FRAME DO FILME (E.T., O EXTRATERRESTRE) E FOTO PESSOAL .....	29
FIGURA 5: EDUARDO COUTINHO E O CARTAZ DO FILME <i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i> .....	47
FIGURA 6: CAPA DO DVD DO FILME <i>JOGO DE CENA</i> .....	53
FIGURA 7: ANÚNCIO DE JORNAL .....	58
FIGURA 8: TIPOS DE ENQUADRAMENTO .....	59
FIGURA 9: MARY SCHEYLA.....	62
FIGURA 10: ANDRÉA BELTRÃO .....	66
FIGURA 11 : GISELE ALVES – NANDA .....	688
FIGURA 12: DÉBORA ALMEIDA – NILZA .....	69
FIGURA 13: FERNANDA TORRES .....	70
FIGURA 14: SARITA .....	72
FIGURA 15: MARÍLIA PÊRA.....	73
FIGURA 16: JACKIE BROWN .....	74

FIGURA 17: FERNANDA TORRES (2) .....	75
FIGURA 18: MARINA D'ELIA.....	77
FIGURA 19: CLAUDILÉA DE LEMOS .....	78
FIGURA 20: PLANO FINAL .....	80

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO A REGRA DO JOGO - CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	13
CAPÍTULO 1: ABRINDO O JOGO, UMA TRAJETÓRIA PESSOAL - O MOVIMENTO DE ESCOLHA. ....	22
1.1 O que sinto da tela? .....	23
1.2 Seria um “espect.-ator”? .....	26
1.3 Documentário e/ou ficção? Reflexões históricas.....	33
1.4 Por que um documentário? .....	41
1.5 Por que Coutinho? .....	44
CAPÍTULO 2: REVELANDO O JOGO: UMA REVISÃO CRÍTICA E BIBLIOGRÁFICA SOBRE <i>JOGO DE CENA</i> , O FILME. ....	49
2.1 <i>Jogo de cena</i> em cena? - Ficha técnica.....	53
2.2. Se trata de quê? A recepção da crítica de <i>Jogo de cena</i> .....	56
2.3 O que se representa? Reflexões analíticas:.....	58
2.4 Quem está aí? Entre fatos e atos .....	61
2.5 O que está em Jogo? - Além da <i>mimesis</i> .....	65
2.6 Onde está o inviável virado do avesso?.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	82
REFERÊNCIAS .....	85

## INTRODUÇÃO:

### A REGRA DO JOGO - CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES...

Se há uma coisa que acho que aprendi, por razões obscuras, é conversar com os outros. Com câmera, porque sem câmera eu não falo com ninguém. A maioria dos que fazem documentários fazem, efetivamente, entrevistas. As entrevistas têm um lado jornalístico e de depoimento. Entrevistas e depoimentos são coisas para a História. São coisas que se fazem com especialistas. E eu trabalho com pessoas comuns. A pessoa conta um fato histórico e, se ele é verdadeiro ou não, deixa de ter importância. As conversas são conversas porque falo com pessoas anônimas – ninguém é anônimo, mas enfim... – relativamente comuns, ordinárias no sentido antigo do termo. Têm pouco a perder e por isso são interessadas. Um intelectual ou um político de esquerda ou direita têm muito a perder. Então eles se defendem. E as pessoas mais comuns têm pouco a perder. Talvez na vizinhança. Essa é a primeira razão pela qual as pessoas ditas comuns são mais interessantes (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 128).

Eu não estou lá para mudar as pessoas, eu estou lá para ver o estado do mundo através das pessoas.

Eduardo Coutinho<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Entrevista feita com Eduardo Coutinho. Disponível em <https://www.revistaforum.com.br/eduardo-coutinho-tudo-o-que-eu-faco-e-contra-o-jornalismo/>. Acesso em 20 de Maio de 2018.

É bastante recorrente no cinema nacional recente produções cinematográficas que exemplificam uma simultaneidade de elementos do gênero ficção e do gênero documentário. Para tanto, elegemos o filme *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, filme reconhecidamente significativo no conjunto da obra do cineasta por representar **o invisível virado do avesso**, com sua derradeira inversão na arte de filmar, e assim considerado tão original.

Quanto a esta pesquisa, embora tenha um percurso pré-estabelecido, hipóteses que me instigam, realmente eu não sabia, de antemão, no que resultaria, ou com quais encontros e acasos iria me deparar. Sei, porém, que serão imprescindíveis os atravessamentos. Quando o pesquisador adentra um território, segundo Luciano Bedin da Costa<sup>3</sup>, ele é transformado em cartógrafo, já que “para cartografar, é preciso *estar* no território”. O cartógrafo, como pesquisador, como estudioso de uma determinada área, atua e reflete diretamente sobre a matéria ser cartografada.

Como metodologia, investigo de que maneira cada uma das mulheres do filme se reinventa na arte de representar, a partir de suas memórias, em suas falas, com a ajuda de dados e opiniões, a partir de materialidade documental (livros, artigos, teses, experiências, entrevistas assistidas na internet com Coutinho que se interconectam, se interseccionam com a minha história). A princípio a pesquisa iniciava distante de minhas memórias, mas ao decorrer do estudo, não consegui manter-me neutra, de forma natural, senti-me implicada como o próprio procedimento de pesquisa, tornando-me parte dela, esse movimento faz parte do método cartográfico.

Para isso esta dissertação tem como objetivo principal refletir sobre as possibilidades de aplicação prática da arte de representar no cinema, a partir da minha própria trajetória até entrar no *Jogo de cena*. No filme, nós nos deparamos com atrizes profissionais e reconhecidas e com pessoas simples do povo, que não são atrizes, mas advindas das realidades por elas vivenciadas. A película, claramente, se propõe, a refletir, ou melhor, suscitar reflexões, sobre o jogo da representação, aqui, especificamente, da representação no cinema, traçando um paralelo entre trajetórias veiculadas pelo filme (em confronto com as minhas), evidenciando realidades vividas e rememoradas pelo jogo da interpretação (da representação) no cinema (e na vida).

---

<sup>3</sup> Docente da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em <https://www.escavador.com/sobre/600743/luciano-bedin-da-costa>. Acesso em 25 de Maio de 2018.

Especificamente as possibilidades de aplicação da arte de representar, serão analisadas a partir dos elementos da linguagem cinematográfica como enquadramento, personagem, movimentos, fala, gestos, oralidade para alcançar uma rememoração de histórias das personagens. Além disso, desejo refletir, o aspecto de escolha da obra, a partir da minha história de vida com o cinema e ainda, explorar a mistura de traços estruturais do documentário e da ficção, todas essas experiências analisadas parecem apontar para uma maior liberdade criativa no cinema brasileiro contemporâneo, decorrente da percepção do cinema enquanto representação e do olhar singular do realizador e do espectador.

Primeiramente, traçamos, a título de contextualização, uma trajetória pessoal, destacando a força dos encontros gerados com a minha história de vida, quando se dá o meu envolvimento e encantamento com a arte cinematográfica, chegando até o meu particular envolvimento com o filme *Jogo de cena*. Perpassamos pelos desdobramentos na história do cinema e, em especial, procuramos aprofundar nossas reflexões concernentes ao cinema documental, e, por fim, a coleta de inúmeras análises e críticas ao filme de Eduardo Coutinho.

Com decorrer da pesquisa, nos territórios trilhados, entre os diversos desdobramentos produzidos, pude, paralelamente, ir crescendo, e também reconfigurando e inserindo cada vez mais nesse universo real e onírico. Ia, aos poucos, mas incessantemente, (re)constituindo, ora de forma verossímil por aquelas histórias narradas, ora inverossímil, por narrativas que estavam mais distantes da minha realidade cotidiana. O certo é que existe um movimento que perpassa, por aquilo que cartografo no momento em que sou atravessada por essas instâncias todas.

Deixei-me envolver pelos dramas e conflitos daquelas mulheres, entrei no jogo, ora emocionando, ora questionando, sempre, no entanto, instigando a saber mais e mais, com solidariedade e compaixão, entre as dúvidas e a curiosidade.

Uma das inspirações de Eduardo Coutinho, suas intencionalidades são importantes para análise do filme *Jogo de cena*, especificar a intencionalidade do diretor na aplicação da arte de representar? os seus ângulos, a intervenção de sua equipe, que não se importa de mostrar no filme, as entrevistadas despertaram em mim um desejo de afeto e por volta de identificação que estimularam a revisitar lugares nunca antes visitados. *Jogo de cena* entrelaça o debate do *eu* sujeito e as memórias das mulheres. Vivi e sofri com elas. Essa viagem proporcionada pelo filme fez ver, como é mostrado em uma das entrevistas, que o passado é o aqui e o agora e que somos, no presente, todos tangenciados pelos acordes da memória.

Antes mesmo de me apaixonar pela audácia e espontaneidade de Eduardo Coutinho, o cinema, há muito tempo, já se tinha tornado em uma das minhas paixões. Meus encontros, meus medos confessados e inconfessados, minhas muitas viagens (reais e imaginárias), meus amores e sonhos foram vistos e revistos em sessões consecutivas. Para tanto, com esse projeto, procuro circunscrever meu interesse no filme *Jogo de cena*, a partir do meu trajeto pessoal até entrar no jogo, na cena, na vida, com as seguintes estratégias.

No primeiro capítulo deste trabalho, exponho a fase inicial do meu deslumbramento pela sétima arte, abrindo o jogo da minha vida, com uma **trajetória pessoal: o movimento de escolha**. Entrego-me a um mergulho, quando, desde o primeiro dia, me deixei seduzir por toda aquela magia no nosso tão querido Cinema Olímpia. Detenho-me, particularmente, em uma amostra dos muitos filmes que fazem parte da minha história, ora vivida, ora assistida e, quando assistida, também vivida. Tal prática tornou-se imprescindível e, como tal, e continua altamente necessário que o cinema exista no meu cotidiano. Em meio a guerras, amores e dissabores, oscilando entre sonhos e medos, ousei ir a lugares inimagináveis; tomei contato com outras culturas, explorei-as e aprendi com elas; diversifiquei e ampliei a órbita do meu olhar, instigada a sentir a cada longa, média e curta metragem de alguns minutos, inúmeras sensações inesquecíveis. Nessa perspectiva histórica, adotada nesta pesquisa, considero também relevante à trajetória linear do gênero documentário a partir de sua própria história no interior do processo de consolidação do cinema como arte até a atualidade.

No segundo capítulo, realizamos análises preliminares do filme *Jogo de cena*. Apresentamos, inicialmente, a ficha técnica e a sinopse oficial do filme. *Jogo de Cena*, por se tratar de um filme híbrido, exterioriza processos de verossimilhanças e fatos. Estamos diante de algo que pode ser intangível na arte tanto da ficção como do documentário; deparamo-nos com um jogo lúdico cheio de armadilhas. Explanamos as performances das atrizes e das não atrizes, numa proposta de exposição dessa arte mimética que se configura sem fronteiras conceituais, o que faz o espectador, em relação a esse filme, talvez assista o filme, com constantes surpresas. As mulheres usam a memória como dispositivo, que protagonizam os relatos de suas vidas, estabelecem relações conosco, como espectadores.

Nas conclusões finais não chegamos, obviamente, ao fim... Somos instigados por Eduardo Coutinho que nos apresenta uma obra, que em sendo brasileira, específica, é, ao mesmo tempo, universal. Somos convidados a acompanhar as suas inquietações das personagens (que, também, são nossas) sobre as mulheres anônimas ou não, verdadeiras ou não, atrizes ou não no ato de representar ou não.

## UM POUCO MAIS SOBRE O FILME...

Em meio ao universo tão amplo da filmografia brasileira, escolhemos esse filme visto que ele exemplifica possibilidades de representação com uma mistura de gêneros. Se é que é possível, *Jogo de cena*, em até momentos específicos, aparenta ser uma produção de narrativa tradicional, isto é, um filme nos moldes de muitos outros documentários já produzidos no Brasil. Quando, porém, menos se espera, essa realidade a que assistimos se mistura com a imaginação, com o faz-de-conta ou vice-versa. É, pois, nesse sentido que *Jogo de Cena* propõe uma mistura ou aproximação de duas instâncias, dois gêneros distintos: a ficção e o documentário. Em ambas as instâncias há uma quebra da prerrogativa de algo puro, singular, delimitado, pré-definido. Estamos diante um filme documentário que deliberadamente rompe com certas expectativas em relação às propostas caracterizadoras do gênero propriamente dito documentário, cujo intuito primordial é apresentar um discurso verossímil, um olhar sobre a realidade particular.

A princípio, o filme apresenta entrevistas com mulheres a partir de um anúncio na imprensa carioca. Após os ensaios, 23 mulheres são selecionadas para gravar seus depoimentos no teatro e 13 delas fazem parte efetivamente do filme. Como não há identificação nos depoimentos, a certo ponto, nós ficamos a nos perguntar, ao assistir ao filme, se as histórias eram reais, ou se eram histórias da vida das atrizes. Estávamos diante da realidade, ou da representação, ou, ainda, apenas no âmbito do universo ficcional?

São instâncias, são realidades que aparecem, no filme, misturadas, causando um efeito que é, literalmente, potencializado pela montagem de frames. Tudo se encaminha como se fosse um jogo, que desperta no espectador possibilidades de crença e, ao mesmo tempo, de dúvida, a tal ponto que se torna, a partir de um determinado momento, praticamente impossível, no jogo da representação, perceber totalmente as diferenças entre as mulheres (entre as atrizes e não atrizes). O diretor, ao proceder desta maneira, embaralha, ou melhor, dilui as possíveis fronteiras entre a pessoa (que representa) e o personagem (representada).

Diante do arsenal fílmico e a competência de Eduardo Coutinho, ao longo dos anos, vários estudiosos e críticos de cinema se debruçaram sobre a sua obra. Algumas dessas críticas são elucidativas e, obviamente, serviram como fontes referenciais imprescindíveis para esta pesquisa. Entre outros nomes, citamos Ismail Xavier<sup>4</sup>, Jean Claude Bernardet<sup>5</sup>, Jean

---

<sup>4</sup> Ismail Xavier é um crítico de cinema e autor de inúmeros livros e artigos, referem-se em muitos deles as especialidades de Eduardo Coutinho.

Claude Carrière<sup>6</sup>, Luiz Zanin Oricchio<sup>7</sup>, Carlos Alberto Mattos<sup>8</sup>, Cláudia Mesquita<sup>9</sup> e Consuelo Lins<sup>10</sup>.

Não há como não constatar que o processo instaurado por Coutinho, seu método de conduzir as entrevistas neste filme, desperta, ao acompanhá-las, alguns desdobramentos que me atravessam e fazem com que surjam outras narrativas e, paralelamente, novas reflexões. Então, fico a me indagar: qual seria o meu lugar neste jogo pesquisa, aonde quero chegar e, talvez, aonde chegarei?

Convém ressaltar, aqui, o possível diferencial desta pesquisa, já que é a partir da análise da arte de representar em cena, arte que se estende também a mim, colocando, como expectadora, em cena, revivendo a minha história, a partir de uma imersão, um mergulho nas minhas interpretações em inúmeras sessões, e me vejo em meio a uma enxurrada de experiências que parece ser nada menos que exibir fielmente a realidade de vidas que se apresentam nuas e cruas. Nesse processo, o ponto de partida e, por vezes, de chegada se confundem, na interpretação, com a minha história. Ora ela é delas (das personagens), ora elas são minhas (pessoais, particulares). Diante disso, se torna, por vezes, difícil de distinguir o que é fato (realidade) ou que aquilo é simplesmente fruto de minhas fantasias, da minha imaginação. Ou seria de ambas as partes? Estendo, aqui, ao leitor as dúvidas: seriam reais os fatos vivenciados e representados pelas personagens? Onde entraria, então, nesse jogo, a capacidade de escamotear a realidade e se iniciar o jogo da representação, da criação, da interpretação de tudo aquilo que presenciamos em cena?

Procurando cartografar esse jogo, me sinto à vontade para participar e jogar com o leitor, uma vez que, evidentemente, se trata de um jogo que mescla o vivido com o interpretado na sua estrutura. Aqui convido o leitor, o espectador, também a se entreter com essa experiência, a entrar nesse jogo. Evidencia-se, então, uma condição, na qual me apresento como “espect-ator” (BOAL, 2015), e me encontro apto em vivenciar e participar

---

<sup>5</sup> Jean Claude Bernardet é um teórico de cinema, crítico, cineasta e escritor (naturalizado) brasileiro

<sup>6</sup> Jean Claude Carrière é um roteirista premiado, trabalhos com diretores consagrados do cinema, a exemplo Luís Buñuel.

<sup>7</sup> Crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio estudou psicologia e filosofia na USP, fez pós-graduação em psicanálise, clinicou, estudou fora do país e descobriu no cinema seu exercício diário. Disponível em <https://palavrasdecinema.com/2012/02/29/entrevista-luiz-zanin-oricchio>. Acesso em 01 de junho de 2018.

<sup>8</sup> Carlos Alberto Mattos é jornalista, crítico de cinema, amante de documentários, autor de biografias, editor, entre outras coisas. Disponível em <https://carmattos.com/about/>. Acesso em 01 de junho de 2018.

<sup>9</sup> Cláudia Mesquita é professora do Curso de Cinema da UFSC. Atua como pesquisadora e realizadora de documentários. Integrou a equipe de diferentes produções, como Peões (2004) de Eduardo Coutinho, entre outros.

<sup>10</sup> Consuelo Lins é documentarista e professora da UFRJ. Trabalhou com Eduardo Coutinho e realizou, entre outros filmes, Leituras (2005), curta-metragem filmado com câmera de telefone celular. Publicou O documentário de Eduardo Coutinho (Zahar, 2004).

deste jogo que se instaura. Isso tudo tem como consequência um efeito substancial de dubiedade (principalmente quanto ao ato de representar), e revela para nós, entre outras possibilidades de abordagem, uma estética fílmica, estética que expõe (que discute) as múltiplas possibilidades de representação que ilustram os processos de representação (jogos) evidenciados em Jogo de Cena.

A vida seria, de certa forma, uma representação? Muitos autores afirmariam que sim. Seria um conjunto de memória seletiva e imaginativa? Seria, ainda, uma *mise-en-scène* (encenação). Segundo em seu livro *Dicionário de Teatro*, Pavis<sup>11</sup> (1947), cita uma definição de Alain Veinstein (poeta e escritor francês) a encenação se assemelha a uma técnica rudimentar de marcação de atores, “Numa ampla estreita, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação... (p.122)” em que atuamos (leia-se vivemos) em instâncias diferentes, de acordo com as exigências do momento?... Para cada cenário, uma performance diferente, um papel distinto. Entre a vida e a representação, entre o meu *eu* e você, existem jogos em cena. Em se tratando da recepção, perguntamo-nos: e você, leitor, está também disposto a jogar esse jogo ficcional? Se sim, Umberto Eco<sup>12</sup> o chama de leitor modelo, previsto e criado pelo texto, mas também apto a seguir (a adotar) a regra do jogo (ECO,H,1994).

Então, primeiramente, nos questionamos: o que entendemos por um jogo? Num jogo, em sua concepção primeira, temos sempre presente a incerteza quanto aos resultados; criamos possibilidades e expectativas; sentimos prazer e medo; criamos objetivos, dentre eles, temos presente que queremos chegar ao final. Se possível, como vencedor. Então, paralelamente, o que seria uma cena?

Não seria um conjunto de personagens atuando em um determinado espaço para representar uma trama, uma ação? No cinema, uma cena é um conjunto de planos que acontecem simultaneamente no mesmo lugar e no mesmo momento. McKee<sup>13</sup> (2006) nos revela que a cena é uma ação com conflito, mais ou menos contínuo, conflito que é capaz de transformar a vida do personagem em pelo menos um valor, com um grau de significância que se mostra importante para a história (MCKEE,2006, p.47).

---

<sup>11</sup> Patrice Pavis foi professor de Estudos Teatrais na Universidade de Kent em Canterbury (Reino Unido), escritor de temas como performance, semiologia e interculturalismo no teatro, como no livro de referência *Dicionário de Teatro*.

<sup>12</sup> Umberto Eco, escritor, linguista e filósofo, escreveu romances, realizou um estudo sobre a semiótica, abordando as diversas interpretações que o ouvinte pode conseguir através de uma obra artística, Disponível em <https://www.infoescola.com/biografias/umberto-eco/>. Acesso em 04 de Junho de 2018.

<sup>13</sup> Robert McKee é um renomado professor de escrita criativa, sublinha a importância da escrita como elemento basilar da obra cinematográfica.

No teatro, cena (e, por extensão, no processo de encenação) significa colocar em prática o trabalho do encenador ou diretor de teatro, que é mostrar uma cena proposta e contextualizada *a priori* pelo texto dramático. Isso se tornaria, no processo, uma possível representação teatral.

Quando Eduardo Coutinho resolve juntar essas duas dimensões, a do jogo e a da cena, percorre, certamente, trilhas que se entrecruzam, ligando instâncias diferentes, isto é, aproximando ficção e documentário. Em parte dos seus filmes, e não somente em *Jogo de Cena*, ele, com excelência, reproduz esse jogo de cena. Para o teatrólogo Augusto Boal<sup>14</sup>, que, por sua vez, bebeu nas fontes shakespereanas, todos os seres humanos são atores, porque agem e espectadores porque observam, são os “espect-atores” (BOAL, 2015), estaríamos todos representando na arte de viver? A capacidade artística de Coutinho não são as respostas que poderiam ser alcançadas, mas, sim, as possibilidades de nos estimular a tentar ir com mais afinco atrás destas respostas.

Ismail Xavier (2004), um dos críticos de cinema, nos explicita que a arte de documentar de Coutinho apresenta naturalmente uma força dramática na relação que estabelece, aproximando o cineasta dos entrevistados (das personagens):

O documentário de Coutinho, como forma dramática, se faz desse enfrentamento entre sujeito e cineasta observados pelo aparato, situação em que se espera que a postura afirmativa, a empatia e o engajamento na situação superem as forças reativas, travos de várias ordens. Dentro de diferentes tons e estilos, cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo, de um fazer-se na imagem e ser verdadeiro (p. 67).

Ismail Xavier descreve alguns dos processos de encenação, de dramatização de Coutinho, que, em *Jogo de cena*, ganham uma radicalidade desafiadora, por força da economia proposital de seus recursos expressivos que adota no ato de filmar e, também, pelos os efeitos que deles resultam.

A presença das personagens femininas não está atrelada apenas a um antes ou a um depois. Tampouco se prendem a alguma interação com figuras do entorno. O que se torna referencial é unicamente a interação continuada do entrevistador (Coutinho) com o outro (as mulheres). Reportamo-nos, ainda, ao sentido duplo que se estabelece entre espontaneidade e representação. É nessa medida que Xavier se vale da expressão “jogo de cena”: ele se reporta a um estilo de filmes especial, um modelo criativo e único. É nessa modalidade que se insere a cinematografia de Eduardo Coutinho.

---

<sup>14</sup>Augusto Boal era dramaturgo, diretor de teatro, ensaísta brasileiro, é considerado uma referência no teatro contemporâneo internacional, mesmo depois de sua morte em 2009.

Coutinho reúne fragmentos, de histórias, narrativas de vida, memórias fragmentadas, fazendo da fragilidade, da evidência da dúvida, do questionamento contínuo a força de seus filmes documentários. Nesse ‘esculpir de lembranças’<sup>15</sup>, seu método mais desenvolvido é a oralidade que se concentra em relatos de histórias interpretadas (espontaneamente) por pessoas do povo, por pessoas comuns.

Com a adoção desse método, dessa postura, Coutinho, indubitavelmente, revolucionou o seu estilo de cinema de entrevistas e conversas. Fez *Jogo de Cena*, filme no qual misturou depoimentos reais de mulheres com o de atrizes que interpretavam os mesmos textos. Jean Claude Bernardet (2008) considerou o filme um marco na obra de Coutinho e uma prova de que é possível se fazer filosofia no e com o cinema.

Quem é? Quem está aí? A quem pertence à história? Se trata de quê? (Re)Viver. Criar. Entre! Pode Jogar!...

---

<sup>15</sup> Expressão do cineasta russo Andre Tarkovski, em *Esculpir o tempo*.

## CAPÍTULO 1:

**ABRINDO O JOGO, UMA TRAJETÓRIA PESSOAL - O MOVIMENTO DE ESCOLHA.**

Eu celebro o eu, num canto de mim mesmo,  
E aquilo que eu presumir também presumirás,  
Pois cada átomo que há em mim igualmente habita em ti.  
(Walt Whitman Fragmento de “Canção de mim mesmo”  
WHITMANN, W, 2006, p. 49)

(...) em geral, elas [as personagens] falam a partir da vida privada. E o que é a vida privada? O que é a vida, no fundo? Pra mim é muito simples e, em certo sentido, complicado. Todas as pessoas nascem, vivem e morrem. E, aliás, infelizmente, sabem que vão morrer. O animal não sabe. E se o animal falasse me interessava. E nesse espaço que você não sabe quanto vai durar, tem uma vida que, pode ser intelectual ou camponês, é muito próxima uma da outra: uma origem que é familiar, étnica, cultural, religiosa ou de classe. E fora isso é tão simples: amor, sexo, casamento, filhos, dinheiro, saúde e aí chegamos à questão da morte. Isso é o núcleo que me interessa. E nele podem estar Lênin ou São Francisco de Assis, com todas as suas utopias e sonhos. E dentro disso eu não tenho que checar nada.  
Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 128).

Segundo Anderson Felipe Butilheiro (2008), não é de hoje que a arte influencia a vida das pessoas. O cinema, entre outras possibilidades, como representação da memória e da história, ou puramente de entretenimento, entre outras, tem também um papel importante na formação de opiniões (de uma forma geral) e na formatação do comportamento dos indivíduos.

O comportamento dos indivíduos é, via de regra, determinado e influenciado pelos grandes artistas que aprendemos a admirar desde a infância. Para mim, em especial, na infância, primeiramente, influenciaram-me as grandes animações infantis, a que tive oportunidade de assistir, como, por exemplo, as da Disney. Quem, na realidade, num determinado momento da vida, não se entregou a elas? Tais animações, com toda a certeza, acabam por contribuir na formação da personalidade de muitas crianças (como foi, por exemplo, o meu caso), quando estão começando a entender o funcionamento e os limites das relações humanas.

Quando se é criança, quando lemos, ou quando assistimos a um filme, o que se vê não é ficção: é um mundo real que se descortina à nossa frente. As delimitações entre a vida real e a ficcional simplesmente inexistem. De alguma forma, aqueles filmes, aquelas narrativas animadas constroem, no imaginário do mundo infantil, possibilidades de ação, de existência de cada personagem que compõe a nossa vida cotidiana.

### 1.1 O que sinto da tela?

A etnografia é uma ciência. Um filme é cinema. Mas se ele tem alguma coisa ligada à etnografia é o fato de que eu faço de modo selvagem. Eu não conheço a pessoa antes da filmagem. Há um momento que dura meia hora a duas horas que é intenso e em que se dá a coisa. Depois, eu vou encontrar na pré-estreia e acaba. É o contrário do trabalho de algumas ciências.

Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTEN, F. 2009, p. 135).

Era 1994, nas ruas lotadas, minha irmã e eu corríamos, entre as pernas e os pés dos transeuntes, acompanhando os desfiles nos quais se celebrava o dia da raça. Precisávamos chegar do outro lado da Avenida Presidente Vargas, pontualmente às dez horas, para chegar antes do início da sessão matiné do filme que era sucesso no momento: *O Rei Leão*.

Foi a primeira vez que vi um filme numa projeção enorme, e tive vontade de chorar. Fiquei deveras fascinada com toda aquela imagem. Era algo que tinha a capacidade de me transportar para outras realidades, para além do nosso mundinho do dia-a-dia, e isso tudo sem menor esforço da minha parte.

Desde o dia em que ao mundo chegamos  
 Caminhamos ao rumo do sol  
 Há mais coisas pra ver/mais que a imaginação  
 muito mais que o tempo permitir”  
 (Ciclo Sem Fim - Hans Zimmer).

É evidente que já não poderia lembrar de todo o filme naquele dia, tinha na memória alguns pontos: a abertura envolvente e a trilha de Hans Zimmer e Lebo M, palavras iniciais que nem entendia na totalidade. Entretanto, era emocionante assistir aqueles animais da selva que se dirigiam à pedra do reino, para ver o novo herdeiro, Simba, o filho do rei Mufasa com Sarabi, que foi apresentado pelo babuíno Rafiki. Numa postura de respeito, os animais celebram e depois fazem uma reverência. E a música, incisiva, insistente, envolvente, se torna referencial, impactante.

Os meus olhos ficaram tão fascinados, e compenetraram-se intensamente em cada momento do filme. Nada era capaz de fugir àquele êxtase visual. Era simplesmente mágico. Era algo novo. Era belo. Ali, fiquei hipnotizada e fui capturada pela tela da paixão, e não tive dúvida de que vivia uma das melhores experiências da minha vida e, depois de muito tempo, percebi que aquela paixão amadureceria a cada dia... eu precisava do cinema para viver, começava assim meu ciclo sem fim.

É O Ciclo Sem Fim  
 que nos guiará  
 a dor e a emoção  
 pela fé e o amor  
 até encontrar  
 o nosso caminho  
 neste ciclo, neste ciclo sem fim.  
 (Ciclo Sem Fim - Hans Zimmer).

Depois de ser lançado em VHS, nas mais variadas horas, assistia pelo menos duas vezes por dia. Simplesmente, não tinha apenas me apaixonado, tinha se tornado um vício (delicioso vício!), tinha consciência plena de que precisava daquilo para, pelo menos, sentir-me minimamente feliz ao fim no dia. O prazer que sentia a cada filme era sempre renovado. Sentia, por vezes, uma incontrolável vontade de chorar quando o Mufasa morria. Era arrebatador... e muito emocionante.

De tanto assistir, de rever, aprendia as falas. Repetia, prazerosamente, essas falas. Cantava as músicas infinitas vezes por dia, e, assim, fui crescendo, chorando e rindo com os dramas e as paixões que as imagens me suscitavam. Era a magia da arte que se misturava à insipidez rotineira da vida, interferindo nela.



**Figura 1: Fita VHS e frames do filme**  
**Fonte: O Rei leão (1997)**

Nunca tinha imaginado viver tamanho encantamento, pensava “acontece umas coisas comigo que é tipo muito louco”, como de forma tão repentina, algo mudou, dentro de mim, ou melhor, fez surgir um caminho a ser percorrido, num processo que se instaurou naturalmente ao longo dos anos, fui, quase sem sentir, buscar informações sobre os filmes de que mais gostava. Queria saber mais. Queria saber a história que havia por detrás da história. *O Rei Leão*, no topo da minha lista seletiva, motivou a busca e a minha visão crítica começou a aparecer. Narrar um filme já é, de certa forma, analisar esse filme. Não há pessoas no mundo de Simba, tanto ele quanto os outros personagens, em sendo animais, agem e se raciocinam como humanos.

Acho que foi por isso que tive tanto fascínio por esse universo. Percebia as características e aspectos humanos nos personagens, alicerçava em mim, a partir desses personagens, um sentido de justiça, amor, lealdade, traição, de ética, de responsabilidade que transportaria para a minha vida. Era a ‘minha’ realidade protagonizada por animais que constantemente criavam discursões e riam ao som de “*Hakuna Matata*” com Timão e Pumba. E ao ver o olhar de Simba, tinha a impressão de ser ele o meu irmão amedrontado com dilemas humanos e com seu tio Scar.

O seu tio, como em *Hamlet* traiu, por poder, o seu irmão e aguçava minha raiva por ser tão maquiavélico e cruel com a criança que estava desprotegida do rei Mufasa. *O Rei Leão* era, então, para mim, um símbolo de fortaleza inexpugnável, sempre no topo de uma cadeia alimentar, e me despertava respeito, como se estivesse diante de um pai personificado que era amigo e, ao mesmo tempo, protetor fiel do filho.

A Disney estava em sua fase de ouro e o *O Rei Leão* era, sem dúvida, um dos melhores clássicos que a empresa tinha, até então, produzido. Pressentia que o filme representava um ponto alto quer quanto ao roteiro quer quanto à direção. E, depois, pude constatar que estava no caminho certo.

E mesmo que não tivesse competência técnica, descobria similaridades e diferenças. Aproximava estilos. Percebia que poderia ser um plágio de um filme japonês *Kimba, o Leão Branco*, o que não diminuía o efeito que jamais sentira antes de vê-lo. Contabilizava semelhanças e diferenças entre ambos. E tornava cada vez mais via essa capacidade, essa especificidade de me encantar e me envolver de forma intensa, de uma forma que se eternizaria.

A qualidade desse gênero de cinema, a animação, também, para mim, merece destaque. As cores vivas e alegres do filme saltam aos olhos do expectador durante toda a história, desde os momentos de alegria e música até as cenas mais sombrias com *Scar* ou no clímax, por exemplo.

Walt Disney tinha acertado, também, na elaboração de outros filmes. Na década de 90, a empresa realizou outras produções que me marcaram significativamente: *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992) e *O Corcunda de Notre Dame* (1996). E o cinema continuava a me encantar, mesmo com filmes menos ‘badalados’, mas que, para mim, adquiriam um lugar especial. Lembro-me, aqui, de *Pocahontas* (1995), *Hércules* (1997), *Mulan* (1998) e *Tarzan* (1999). E todos vi e revi muitas vezes, e, de fato, foram bons e atraentes. A partir de *O Rei Leão*, cresceu o meu interesse pela sétima arte e eu me deixei seduzir, me deixei encantar à primeira vista, porém essa série de filmes estava longe de se constituir como única.

## 1.2 Seria um “espect.-ator”?

Mas que poder tem um filme de mudar o mundo? Eu acho que muda o olhar de algumas pessoas. Já está bom. E ajuda a mudar o cinema. Mas depois que acabou o filme....Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTEN, F. 2009, p. 133.)

O segredo revelado do relato autobiográfico, segundo Sibilía<sup>16</sup> (2016), revela que “é preciso escrever para ser, além de ser para escrever”. A experiência de cada ser só pode ser estruturada e pensada com tal se, de algum modo, essa vivência for cristalizada na linguagem. É na linguagem que ela ganha vida. E, nesse sentido, a linguagem torna-se o veículo, o meio para nos fornecer consistência e relevos próprios, pessoais, singulares e o conjunto dessas substâncias que se unifica no *eu*.

---

<sup>16</sup> Paula Sibilía é ensaísta argentina, residente no Rio de Janeiro. Estuda diversos temas culturais contemporâneos sob a perspectiva genealógica, contemplando as relações entre os corpos, subjetividades, tecnologias, manifestações midiáticas e artística (2016).

No cenário de um quarto, um menino solitário chamado Andy brinca com seus brinquedos de faroeste. Até então, nada demais. E de repente, quando esses brinquedos ficam sós, quando são deixados de lado, eles ganham vida e interagem entre si, armando mil confusões e situações engraçadas e dramáticas.

Woody, o cowboy amigo brinquedo de Andy, era o favorito até chegar *Buzz Lightyear*, o moderno espacial. Enciumado, o *cowboy* envolve todos os brinquedos em grandes aventuras pela cidade para no final conseguirem voltar para casa. Jamais tinha visto tamanha loucura e, mais uma vez, o cinema me surpreendia. Um ano depois de *O Rei Leão* era lançado *Toy Story*. Foi, se bem me lembro, o início das animações digitais produzidos pela Pixar.

Amigo estou aqui  
Amigo estou aqui  
Se a fase, é ruim  
E são tantos problemas que não tem fim  
Não se esqueça que ouviu de mim  
Amigo estou aqui/Amigo estou aqui.  
(Amigo estou aqui– Randy Newman).

Hoje, penso, o quanto considerava aqueles brinquedos meus amigos também. Eles se entranharam na minha realidade de menina. O filme começa com a amizade, com o companheirismo, e foi o que salvou Woody e Buzz da casa de Sid, inimigo mortal dos brinquedos.



**Figura 2: Boneco Wood (Foto pessoal)**

**Fonte: Arquivo Pessoal**

Outra questão que me envolvia, mesmo de forma mais simplista, era a posição do Woody e do Buzz como super-heróis, eles eram humanos, e, sem ser de carne e de osso; viviam submersos em suas fragilidades no mesmo mar de inconsistência e incertezas que tinham e até hoje continuamos tendo na modernidade.

Foi um filme muito de identidade de como nós humanos somos egoístas, malévolos, em contrapartida, somos muito amigos com vários atos de bravuras que nos incitam a repensar quem somos afinal. “Os atores falam, andam, exprimem ideias e revelam paixões, exatamente como todos nós em nossas vidas no corriqueiro do nosso dia-a-dia” (BOAL, A, 2015, p.13.). Boal afirma que somos todos “espect.-atores”. Esta é uma concepção sua para um teatro como uma potência humana, que se situa em limiar entre a realidade e a ficção. Teatro, para o dramaturgo, era algo que existia dentro de cada um e, assim, poderia ser praticado na solidão, ou até mesmo no próprio teatro.

Depois da infância, fui cada vez mais me apaixonando pelos filmes, e tive oportunidade, na minha graduação, de assistir aos clássicos, em especial Carlitos ou *O vagabundo* do genial Charlie Chaplin, um andarilho com trejeitos desajustados que possuía todas as maneiras refinadas com seu fraque preto esgarçado, calças e sapatos desgastados e uma cartola e uma bengala. Com pequeno bigode e sua irreverência, fazia comédia com uma sensibilidade que chegava a ser quase palpável e se constituía como um grande expoente de crítica social. Revejo, com o mesmo prazer de outrora, seus filmes, entre eles, *Luzes da cidade* (1931), *O Garoto* (1921), *Tempos Modernos* (1936), *Em busca do Ouro* (1925).

Em muitas vezes Chaplin não me fez rir apenas com sua irreverência, detinha também uma capacidade de fazer críticas sociais com humor. É o caso do filme *Tempos Modernos* (1936). Com os simples gestos repetitivos, demonstrava toda a exploração e alienação frente ao capitalismo selvagem do final dos anos 20.



**Figura 3: Frame do filme**  
**Fonte: *Tempos Modernos*, 1936.**

Não por acaso, foi nessa época que o cineasta começou a ser investigado pelas autoridades americanas, acusado por práticas ideológicas comunistas. Para piorar a situação, o cineasta ainda tinha inúmeras dificuldades com os executivos dos estúdios, que o pressionavam para aderir ao cinema falado, o que Chaplin sempre se recusava. Vida do diretor e sua obra... pontos a serem investigados, descobertos, vividos...

Com o cinema, consegui fazer incríveis viagens. *De Viagem à Lua* (1902), de George Méliés, com seus truques de teatro e mágica. Eu estava tendo a minha iniciação na vida da ficção nos cinemas. Entregava-me à magia, às incertezas, às aventuras do futuro em *De volta ao futuro* (1985). Sonho de menina, despertou, em mim, a vontade de ser o Marty McFly (Michael J. Fox), um adolescente que volta no tempo até 1955 e, como a personagem, poder também resolver o meu futuro.

Criei um mundo particular com fantasias e magia em *O senhor dos Anéis* (2001), quase tão memorável quanto os personagens foram os cenários, capturando minha imaginação com perfeição. Assim como em *As Aventuras de Pi* (2012), *O labirinto do Fauno* (2006) como uma mágica vivi o surreal, onde jamais poderei ir fisicamente. E sem esquecer, de *E.T. O Extraterrestre* (1982) que, até hoje, é impressionante ver a inocência e a amizade de um menino e um extraterrestre.



**Figura 4: Frame do filme e foto pessoal**  
**Fonte: *E.T., O Extraterrestre* (1982)**

Já na adolescência, devido a essa paixão pelo cinema, dizia para minha mãe: “meus planos era morar fora, era morar em outro país , estudar fora...[mas acabou, meus planos era morar fora, era morar em outro país , estudar fora...]mas acabou que eu engravidei, ai deixe de lado né, ai não ia ter coragem de ter uma filha fora”, e todo meu sonho de ir para longe mudou...E o pior, eu perdi meu filho.

Porém meu aprendizado no mundo da Sétima Arte não terminou. Parti em busca de novos horizontes. Tomei conhecimento das vanguardas francesas com *Week-End* (1967), *Um cão Andaluz* (1929), *Acosado* (1960). Godard. Truffaut. Tais filmes de diretores que

refletem todos os meios da arte, com suas camadas de referências, despertaram meu olhar também para novas condições com redefinição radical de padrões e maneiras de filmar.

Fiz do mundo do cinema, mais que diversão, mais que entretenimento: um aprendizado. Descobri o cinema clássico com mestres do suspense como Hitchcock em *Um corpo que Cai* (1958), *Festim Diabólico* (1948), *Janela Indiscreta* (1954), Bergman com seus filmes centrados no estudo psicológico dos personagens e das famílias disfuncionais, como em *Persona* (1966) que é um filme que retrata de forma bastante reflexiva e complexa as máscaras que o ser humano usa em sua vida, a ponto de não mais reconhecer a sua real face, entre tanto outros filmes interessantes, a Kubrick com um filme marco da história do cinema que foi *2001: Uma Odisseia no espaço* (2001), que condensou anos de evolução ao lançar no ar um osso de animal, sendo uma das cenas geniais do filme.

Sofri e chorei com as guerras no *Encorajado Potemkin* (1925), *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), *A Lista de Schindler* (1993), *Pearl Harbor* (2001), etc. Vi, emocionada, *Outubro* (1927), *Apocalypse Now* (1979), *Cidadão Kane* (1941) que desde do início até o fim do filme, nos instiga com uma única palavra, “Rosebud”, que o magnata Charles Foster Kane disse antes de morrer, e atrás desse significado, a história é contada por meio da investigação de um jornalista. São exemplos de filmes com uma montagem minuciosa, em que determina atmosfera, ritmo e suspense e planos sequências emocionantes.

Como na escadaria de Odessa, que reví no filme *Os Intocáveis* (1987), uma homenagem do diretor De Palma a uma cena tão memorável na história do cinema, por mostrar na fuga das pessoas que correm atrás de liberdade, assim como na derrubada da estátua de Czar, me sentir também manifestantes, em buscar de justiça. Tamanha era a genialidade na montagem de Serguei Eisenstein.

Viajei. Corri mundo. Descobri mundos dos quais jamais suspeitara. Conheci, de perto, a máfia italiana em *O Poderoso Chefão* (1972) 1, fiquei impressionada com exploração mítica de laços de família que pelo poder e ambição se acabam. Senti medo... muito medo em *Pânico* (1996), na trilogia angustiante *O silêncio dos inocentes* (1991), *Hanibal* (2001) e *Dragão vermelho* (2002), em *Psicose* (1960), *Bruxa de Blair* (1999), *Tubarão I* (1975), o clássico *Iluminado* (1980) e *Jurassic Park* (1993), aterrorizantes, cada qual tão diferente, sem esquecer obviamente de *Exorcista* (1973), o pior de todos. Mas, a seu modo, tão interessantes. Também percorri o mundo dos besteiros, como *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (1997) e *Halloween* (1978).

Tive momentos de grandes alegrias, momentos de muito riso também em *Apertem os cintos, o piloto sumiu* (1980), *Ace Ventura*(1994) e *As branqueelas* (2004). Mesmo que não tenha sido meu gênero favorito o romance me encantou em algumas vezes, dancei em *O Vento levou* (1939), *Cantando na chuva* (1952) a *La La Land* (2016), ri e me encantei com Guido em *A vida é bela* (1997), a música me encantou ainda mais depois de *Amadeus*(1984), uma música maior que a vida agitada de um dos maiores gênios da história, Mozart. A distinção entre uma música concebida por um gênio (Mozart) e a ambição e a inveja de quem não possuía o talento (Salieri).

Nessa busca constantemente em alimentar minha paixão, outrora significada como um vício, como em todos os anos, fiz recentemente uma maratona acelerada, para ver todos os títulos da premiação dos filmes de 2017, indicados para o do Oscar 2018<sup>17</sup>, e não poderia deixar de destacar *Três anúncios para um crime*, *Meu chame pelo seu nome*, *Trama Fantasma*, *Dunkirk*, *Lady Bird*, *O Destino de uma Nação* e a *Forma da Água*. Histórias com referências, criativas e com metáforas relevantes, chegando a sua 90ª entrega do prêmio, o Oscar sempre esteve entre acertos e erros à indústria do cinema.

São tantas paixões e deslumbres... que resgato da memória, é uma busca no tempo perdido que segundo Marcel Proust<sup>18</sup>, mostra que, para reconquistamos o tempo perdido (perdido ao vivê-lo), só é possível se o fizermos através da memória. “Quando reconstruímos através da memória, o episódio vivido, podemos purificar esse amor de tudo o que não lhe era essencial, e assim reconquistar o tempo perdido, e vivê-lo (ou revivê-lo? Ou vivenciá-lo?) na memória.” (2015,p.85). Memorizar é construir uma história. As histórias, mesmo as mais reais, quando se materializam através do discurso, se inserem, quer queiramos, quer não, no campo da ficção.

E jamais esqueceria... da minha grande admiração pelo cinema brasileiro, comecei a me encantar com *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Central do Brasil* (1998) e, depois, descobri tantos outros filmes excelentes. Como não mencionar *Vidas secas* (1963), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002), *O Palhaço* (2011), *O som ao redor* (2012), *Cabra marcado para morrer* (1984), *Tropa de elite 2* (2010)? Como deixar de lado filmes mais recentes, como *Aquarius* (2016) e *Pendular*(2017) , com seu amadurecimento estético e realista como

---

<sup>17</sup> O Oscar é o mais conhecido e cobiçado prêmio do cinema hollywoodiano. Oferecido anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (no original: *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* ou AMPAS) desde 1929. Disponível em <https://omelete.com.br/oscar/>. Acesso em 11 de Junho de 2018.

<sup>18</sup> Marcel Proust foi um romancista, ensaísta e crítico literário francês. Autor da obra-prima “Em Busca do Tempo Perdido”. Disponível em [https://www.ebiografia.com/marcel\\_proust/](https://www.ebiografia.com/marcel_proust/). Acesso em 09 de Junho de 2018.

características peculiares. Mesmo sentindo a significativa influência do cinema americano, o cinema nacional traça sua trajetória, tanto formal, quanto estilisticamente e tem uma potência singular e inabalável.

Alargando nas lembranças e rompendo com um olhar mais americano, procurei produções fora do eixo da indústria americana de filmes, ressaltando algumas, como *Diários de Motocicleta* (2014), *Amores Brutos* (2000), *A ovelha negra* (2015), *O segredo de seus olhos* (2010), ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro em 2010.

Há cineastas, estéticas e filmes que vieram para dar novos rumos aos nossos modos de pensar. É magia de universos da ficção que nos chegam e passam a nos acompanhar pela trajetória de vida através de gênios como Pasolini, Fellini, Scorsese, Coppola, Polanski, Kurosawa, Visconti, Almodóvar, Wood Allen e assim como, os diretores brasileiros como Glauber Rocha, Fernando Meirelles, Walter Sales, José Padilha, entre tantos, tantos outros.

Tamanho era meu interesse pelo cinema que fiz o curso de Publicidade e Propaganda, pelo fato de não ter curso de cinema ainda em Belém, ao me formar fiz uma pós em produção audiovisual adentrei no universo do documentário do Brasil.

Vi muitos filmes documentários como *Ilhas das flores* (1989), *Lixo extraordinário* (2010), *O Sal da Terra* (2015), *Eu não sou seu Negro* (2017) recentemente, e sem esquecer do diretor Michael Moore que fez inúmeros documentários, um dos meus favoritos é *Fahrenheit 11 de setembro* (2004) que investiga como os Estados Unidos se tornaram alvo de terroristas, a partir dos eventos ocorridos no atentado de 11 de setembro de 2001, e Eduardo Coutinho com por sua filmografia, absurdamente fascinante, que será melhor detalhada no item “Por que Coutinho?”.

Há tantos outros filmes de que eu gosto... gosto muito... são tantos e tão importantes que se tornaram íntimos, passaram a fazer parte da minha vida, influenciando, inclusive, a minha forma de ver e de sentir o mundo, de estar na realidade, de perceber esse real. Apenas exemplifiquei, no recorte que apresento aqui, uma amostra desse universo que esteve sempre em (r)evolução, desde do início da sua história.

## SAINDO DE CENA...

### 1.3 Documentário e/ou ficção? Reflexões históricas...

Para mim, contudo, fazer um documentário é provocar a fala. O ato de falar é extraordinário porque é, sobretudo, um ato da palavra. É essa palavra o que valorizo, é dessa palavra que são produzidas as imagens. Assim como você pode ver a palavra, você pode ouvir a imagem. É por isso que me recuso a usar imagens óbvias apenas para confirmar ou ilustrar as falas.

Eduardo Coutinho (FIGUEIRÔA, A; BEZERRA, C; FECHINE, Y. 2003, pp. 217-8.).

Durante a história do cinema, teóricos da área, cientistas e até algumas figuras anônimas desenvolveram tendências e métodos bastante diferenciados entre si. Entre descobertas e experimentações, desde o seu surgimento, se passaram mais de dez anos para que a arte cinematográfica adquirisse uma linguagem e se firmasse como arte, nos moldes que reflitam a coexistência de elementos do gênero ficção e do gênero documentário, apesar de ambas as modalidades se apresentarem, à primeira vista, como narrativas opostas.

Os Lumière criaram o cinematógrafo, uma máquina primeira de filmar e projetar filmes, apresentada ao mundo no *Grand Café*, em Paris. Foi o nascimento oficial do cinema essa apresentação ao público. Se não foram os primeiros a inventar o cinema, os Lumière foram os que ficaram e se notabilizaram como os precursores da Sétima Arte. Eles eram, na realidade, negociantes experientes e popularizaram seu invento muito mais que os antecessores.

Auguste e Louis Lumière certamente não suspeitavam, à época, a dimensão que o cinema, *a posteriori*, viria assumir, tampouco o quanto o cinema poderia vir a ser promissor e chegaram mesmo a afirmar que sua invenção não tinha futuro; diferente, portanto, da postura de George Méliès, um ilusionista francês que, de imediato, percebeu que o cinema seria a máquina da imaginação. A grande visão, a grande ‘sacada’ dos irmãos foi apontar – com clareza - para a possibilidade de projetar, de filmar em um único aparelho e, nisso, foram os pioneiros em fazer cópias de seus próprios filmes.

Desde o século XIX, a linguagem documental era utilizada nas suas produções audiovisuais – mesmo que ainda de forma despreziosa, ou seja, como para “mero registro de acontecimentos”. Os primeiros filmes dos irmãos Lumière, exibidos publicamente em 1895, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A Saída da Fábrica Lumière em Lyon) e *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (A chegada do trem na estação).

Merecem menção os filmes que, à essa época, mostravam registros cotidianos da vida parisiense, como, por exemplo, a saída de funcionários de uma fábrica ou a chegada de um trem, com cenas refeitas várias vezes, o que foi comprovado, através de material de arquivo de filmagens, mas que, indubitavelmente, representaram um verdadeiro marco para o desenvolvimento das linguagens cinematográficas.

O cinema, desde os primórdios, transitou entre (primeiramente) o ficcional e (depois) o não-ficcional, tendo como opositores os irmãos Lumière e o mágico George Méliès. Enquanto o mágico inseriu seu ilusionismo para realizar seus experimentos em inúmeras cenas cinematográficas, os irmãos Lumière, em alguns filmes, priorizaram situações de encenação, como, por exemplo, em *O almoço do bebê* (1895). Neste filme, o cineasta posiciona a câmera em um tripé e mostra-o e sua esposa dando comida a uma criança. Parece uma cena sem encenações, apenas a ação corriqueira de uma família.

Em 1918, Dziga Vertov, foi um cineasta russo pioneiro no trabalho conhecido como “cine-olho”, autor de um método de decodificação do mundo por meio da montagem rítmica. O método, diferentemente do “cine-verdade”, não mostra a realidade tal e qual, mas a reconstrói, introduziu e desenvolveu, na ex-União Soviética, aquilo a que se denominou “cine-olho”, ou seja, o capturar as imagens quando a câmera tornava-se o olho do mundo. Vertov procurava registrar as pessoas em suas vidas cotidianas, sem interferências. Suas teorias contribuíram significativamente para o nascimento do que se convencionaria mais tarde daquilo que ficaria conhecido como Cinema-Verdade (uma possível tradução para a palavra russa *Kino-pravd*, denominação dada por Dziga Vertov ao cinejornal com métodos construtivistas).

Nesse contexto, Pena (2002) afirma que, em 1920, houve uma mudança de paradigma do *mise en scène*, expressão relacionada à encenação ou ao desenrolar de uma cena. O apagamento do *mise en scène*, dos atores, dos cenários, segundo ele, contribuíram para que o cinema captasse *flashes* da vida, tendo em vista seus imprevistos. As pessoas, em nome da autenticidade, da necessidade de imprimir realismo às cenas, eram filmadas sem que se dessem conta disso.

Foi assim que, em 1922, foi apresentado pelo cineasta norte-americano Roberto Flaherty, cineasta norte-americano, precursor do chamado cinema direto, que consiste em expressar uma espécie de imitação da realidade antropológica o filme *Nanook do norte*. Neste filme, ele mostrava a vida de esquimós no Norte do Canadá entre os anos de 1912 até 1919. Esta película não poderia certamente ser classificada como um filme de ficção, pois

representava a realidade daquelas famílias. A linha narrativa e estética apresentavam traços da vida cotidiana. Nascia, assim, um modelo do que seria, depois, o filme documental.

Entre muitos estudiosos, o jornalista Fábio Penna (2002) afirma que existiu uma suposta encenação com grande influência do diretor no comportamento das famílias no filme, quando o cineasta pede à personagem Nanouk e à sua família que representem os seus próprios papéis na preparação das refeições, na construção de um iglu e na caça de um animal, com a intenção de reconstruir as cenas que queria filmar.

Reduzir a obra de Flaherty às manipulações envolvidas por necessidades de encenação etnológicas, enfatizando o trabalho oculto da mediação discursiva, é, no meu ponto de vista, situar-se em um ponto lateral para abordar o todo. A magia de Flaherty está em saber transfigurar a presença em imagem. Flaherty estava lá, Flaherty morou onde a circunstância da tomada transcorre. Flaherty também sabia filmar, sabia esperar o momento de transferir para a tela a intensidade da presença, obtida através de longas estadias no local. Flaherty engravidava-se longamente de presença, para depois condensá-la em imagem e articulá-la em narrativa, de modo que a intensidade original seja preservada (BORDWELL, 2000, p. 10).

Onde se situam os limites da encenação? A questão é antiga. A suposta encenação assistida, no referido filme de Robert Flaherty, não nega a tradição do gênero documental. De acordo com Ramos (2013), se negarmos o estatuto de documentário ao filme, estaríamos desconsiderando a estrutura documental (evidente), que, ao mesmo tempo, evidencia influências inerentes à narrativa ficcional clássica, principalmente se levarmos em consideração a decupagem, a articulação de planos, as contraposições de campo e contra campo, o direcionamento dos movimentos, o olhar característicos e, evidentemente, a direção imprimida ao filme.

Por outro lado, comparando o cinema de Flaherty e Vertov, embora com linguagens semelhantes, Penafria (1999) os diferencia, principalmente em relação ao tratamento dado aos personagens:

Flaherty incitou o povo inuit a revelar, para a câmara, as suas tradições: como pescavam, como construíram um igloo, como comiam, em suma, como viviam. A vida do inuit que Flaherty registou (sic) não foi a do então presente, mas sim a vida dos seus antepassados, a qual ainda estava presente na memória dos mais velhos. Vertov, por seu lado, pretende ocupar no ecrã com imagens da vida das pessoas, dos seus gestos espontâneos, das suas ações, dos seus comportamentos e das suas actividades (PENAFRIA, 1999, p.41).

Ao se referir ao termo documentário, Manuela Penafria (1999) afirma que a palavra foi usada pela primeira vez em 1926, quando John Grierson<sup>19</sup> discorria sobre o filme *Moana*<sup>20</sup>, de Robert Flaherty. Segundo essa autora, ele reconheceu o poder das imagens enquanto veículo para captar realidade. Grierson chegaria mesmo a propor uma escola documentarista para normatizar e propagar o gênero.

Jean-Claude Carrière (2006) nos revela que, para que o cinema começasse a ter sua linguagem própria, foi essencial o trabalho de montagem, processo que começava a ganhar forma. Segundo o autor,

Nos primeiros dez anos, um filme ainda era, apenas, uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral. [...] Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem (p.15-16).

Na montagem, temos a estrutura da narrativa fílmica. Temos a sequenciação dos componentes que estruturam a narrativa; temos as elipses, os cortes. Com a montagem, surgem modos próprios de narrar histórias. É, na realidade, na montagem que a narrativa ganha forma, estrutura. Com diferenças evidentes em relação ao gênero ficcional, por sua vez, o processo de decupagem espacial e temporal no documentário se situa articulada na exposição de argumentos ou da sua asserção. Em se tratando do gênero ficção, ela se articula preferencialmente em consonância com a demanda espaço-temporal da trama. O documentário surge da união de elementos das atualidades, com a invenção da sempre criativa da narrativa cinematográfica, desde a mais tradicional, como, por exemplo, a dos filmes dos irmãos Lumière.

Para Ramos (2013), o documentário é uma narrativa com imagem-câmera que estabelece e sequencia regularmente informações sobre o mundo, na medida em que o espectador entende que são asserções reais sobre o mundo à sua volta. Ele, mais que conhecer, de certa forma, se reconhece nelas. É um mundo plausível. Por outro lado, pensando nessa proposição, a ficção também não poderia estabelecer asserções sobre o mundo?

<sup>19</sup> Segundo Penafria (2004), o escocês John Grierson (1898- 1972) foi fundador do movimento documentarista britânico nos anos 1930. De acordo com a autora, ele foi o primeiro a utilizar o termo “documentário” em uma análise do filme *Moana* escrita em um periódico em Londres (The New York Sun, 8 de fevereiro de 1926).

<sup>20</sup> *Moana* filmado por Robert Flaherty e Frances Flaherty em 1923 na ilha de Savai'i, na Polinésia, o documentário silencioso mostra a vida dos oradores samoanos do local. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-236964/>. Acesso em 13 de Outubro de 2017.

Desde que o cinema se fixou como uma narrativa nos anos 1910 por aí e tal, o documentário ocupa a margem e vai sempre ocupar. Nunca em nenhuma sociedade o documentário ocupará o centro. As pessoas vão ao cinema para sonhar, se identificar, se projetar, e o que me interessa é que a margem do documentário aumente (NANTES,2008, p. 137-138).

O espectador, ao ir ao cinema para assistir a um filme ficcional, não o faz, evidentemente, com o intuito de necessariamente buscar afirmações sobre a realidade do mundo, por mais que essas afirmações se evidenciem nos filmes?... O mundo real, como suporte, como base, como referência, está lá, ainda que ficcionalmente. No documentário, ele busca essa realidade. Ele quer reconhecê-la. Mas, qualquer que seja a modalidade fílmica, é certo que o espectador vai ao cinema, prioritariamente, com o objetivo de buscar entretenimento, e, nesse sentido, sempre estabelece hipóteses, propõe relações e faz previsões sobre os personagens e, naturalmente, estabelece com eles empatias.

A ficção se instituiu como gênero a partir de narrativas clássicas que surgiram a partir de 1910. Os filmes ficcionais apresentam tramas que, ao se articular, evidenciam reviravoltas sequenciais nos acontecimentos, nos fatos, na história apresentada. Geralmente, abandona a necessidade de uma voz *over*. O mais comum é a formação de narrativas que se estruturam nos enquadramentos, na montagem, na disposição da sequência de planos. E esse conjunto se encarrega de dar sentido ao todo. De acordo com Ramos (2013), “o cinema ficcional aprendeu a narrar, compondo a ação ficcional em cenas e sequências”.

Nesse sentido, a trama ficcional conduz (e seduz) o espectador através das imagens, abdicando quase sempre da voz *over* ou da locução, embora em alguns filmes esses recursos possam se fazer presentes, como, por exemplo, nas narrativas em *flashback*. Na ficção, geralmente boa parte do que se vê no filme já vem previamente estabelecido e articulado no roteiro. Nos documentários, no entanto, o importante é o argumento. Se houver roteiro, ele pode ser transgredido a qualquer momento, de acordo com o andamento do que se filme. No argumento de um filme, é necessário estabelecer um ponto de partida, por onde se quer passar, e, evidentemente, aonde se pretende chegar. Com isso, os personagens levam a ação ficcional, temperando-as com verossimilhanças, tendo um maior leque de opções para as possíveis reviravoltas e reconhecimentos na trama.

Diferenças e semelhanças, aproximações e distanciamentos entre os gêneros documentais e ficcionais são temas frequentemente visitados (e revisitados) entre cineastas. Para Ramos (2013), que analisa as fronteiras entre o documentário e a ficção, esta é uma questão de difícil definição, porque muitas vezes eles se misturam, se aproximam e, para muitos estudiosos, os horizontes ou as fronteiras se tornam imprecisos. E, obviamente, não há

como ser de forma diferente. A qualificação de uma narrativa como documental, era, até há bem pouco tempo, negada por uma boa parcela de críticos de cinema. Tais críticos se apegavam a algumas teorias tradicionais de gêneros (um espécie de receituário) da linguagem cinematográfica.

Daquela época até hoje, o documentário tornou-se um gênero cinematográfico que, ganhando identidade, ousando quanto as inúmeras formas de se fazer, é capaz de percorrer e abordar, convincentemente, diferentes assuntos da realidade (ou extrapolando essa mesma realidade) a partir de uma determinada ótica. Para Nichols (2012), o documentário representa uma visão particular de mundo, com a qual, talvez, até então, as pessoas não tivessem se deparado antes, mesmo que, no gênero, persistam aspectos que sejam familiares a elas. Assim, “para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público” (NICHOLS, 2012, p. 93).

O documentário re-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele representa o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da re-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da representação (NICHOLS, 2009, p.66-67).

O cinema, como gênero documentário, é, ainda hoje, muito discutido entre vários estudiosos. Para alguns, como Fernão Pessoa Ramos (2013), a emergência desta modalidade se mostra como uma forma de expressão social e registro de fatos ou dos acontecimentos.

Ainda segundo Ramos (2013), a tendência mais comum do cinema direto, tido como cinema verdade, introduz no documentário uma nova maneira de enunciar: trata-se da inserção da entrevista ou do depoimento. O documentário continua a ter asserções sobre o mundo, com argumentos expostos em forma de diálogo, agora provocados pelo cineasta. É geralmente o “eu” que fala, estabelecendo asserções sobre a própria vida da sua maneira ou com sua interpretação.

Filmes de depoimentos caminham nessa linha, mesmo quando as falas são articuladas pela presença do diretor, como é, por exemplo, o caso dos filmes de Eduardo Coutinho. Embora documentário e ficção apresentem tradições narrativas distintas, os limites em alguns filmes são rompidos como, por exemplo, em *Jogo de Cena* (2007). Neste filme, há, deliberadamente, contrapontos que aproximam as duas modalidades e, em outros momentos, inviabilizam a distinção entre ambos os já citados gêneros cinematográficos.

Da mesma forma, sabemos que, ao longo da história do cinema, o campo do documentário aglutinou as mais variadas tendências e métodos bastante diferentes entre si.

Entretanto, há elementos e convenções que nos permitem identificar a narrativa documental, sendo possível circunscrever estes filmes sob a classificação do quem hoje, comumente compreendemos como documentários. “Como não entender que, longe de filmar a-realidade-tal como-ela-se-dá, o cinema só pode apreendê-la como acumulação de relações, a maior parte delas abstratas ou não representáveis, não visíveis, não mostráveis?” (COMOLLI, 2008: p.79-80).

Jean Louis Comolli<sup>21</sup> nos explica que uma das heranças do cinema é mostrar o invisível, o abstrato, o não palpável das relações de produção e de interação entre os envolvidos na feitura do filme. Sabemos ainda que, apesar de os sons e das imagens captados pela câmera possuírem uma relação de registro com o que expressam, com o que evidenciam, com o que pretendem mostrar, não podemos, de forma alguma, nos esquecer das intervenções e decisões criativas do cineasta e demais envolvidos no processo de feitura e produção de qualquer filme.

Com base em teóricos como Ramos (2013), que analisa acertadamente a inexistência de fronteiras no gênero documental, sabemos que eles possuem um horizonte de difícil definição, porque, muitas vezes, neles (nos documentários) se misturam características inerentes à ficção. A qualificação de uma narrativa como documental era, até bem pouco tempo, negada por parcelas de críticos de cinema, que se apegavam a algumas teorias tradicionais de gêneros da linguagem cinematográfica. Embora sejam duas tradições narrativas demasiadamente presentes no universo do cinema, elas são distintas. Em alguns filmes, essa delimitação genérica passa a ser, propositadamente, rompida. É o que evidenciamos em *Jogo de Cena*.

A principal vantagem do nome (documentário) é um conceito carregado de movimentos estéticos, autores, forma narrativa, transformações radicais em torno de um eixo comum. Mas afinal, o que é um documentário? De acordo com Ramos (2013), o documentário, antes de tudo, se define pela intenção de seu autor de fazer um filme documental. Trata-se de uma intenção social manifesta já na indexação da obra. Certos aspectos caracterizariam um documentário: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivos e rara utilização de atores profissionais. Câmera na mão, encenação improvisada, com imagens por vezes tremidas (por força das circunstâncias), improvisação ao sabor das intuições, das circunstâncias, do

---

<sup>21</sup> Jean-Louis Florentin Ferdinand Comolli, escritor, editor e diretor do cinema francês.

momento da filmagem, das oportunidades que se apresentam no decorrer da feitura do filme, são características frequentes do documentário.

São comuns as utilizações de recursos típicos do documentário em filmes de ficção (procurando imprimir mais realidade às tramas), como também a inserção de elementos ficcionais na construção da narrativa documental. Os filmes ficcionais, não raro, vêm envidados de experiências utilizadas pelos filmes documentais. De certa forma, não há como fugir a isso. As narrativas têm que ser verossímeis e a verossimilhança se aproxima do que se convencionou chamar de realidade. É o que dá credibilidade e identidade às narrativas.

Com base em teóricos como Ramos (2013) e Nichols (2012), que analisam acertadamente a inexistência de fronteiras no gênero documentário, sabemos devido “lidamos com horizonte de liberdade criativa de seres humanos, em uma época que estimula experiências extremas e desconfia de definições” (p.22), se essa fronteira se mistura com as características que sempre foram marcas caracterizadoras da ficção.

*Jogo de cena* é um filme no qual o cineasta mais desenvolveu a ambiguidade no ato de representar, na representação da vida e do ser. Isso está patente no filme. A proposta inicial da película sugere um processo de investigação a partir das histórias narradas por atrizes e não atrizes através de interpretação das histórias cotidianas coletadas pela equipe de produção de Eduardo Coutinho em um momento anterior.

Com essa importância na história documental, atualmente o documentário tem conseguido uma crescente aceitação no mercado nacional, porém o mercado ainda não alcançou o grande público como deveria. Por isso Coutinho via com um certo ceticismo a relação quanto à aceitação dos filmes documentários no nosso mercado. Questionado sobre o assunto, ele respondeu:

Agora é difícil dizer! Como chegar ao grande público, isso é uma coisa muito complicada ainda. O que eu quero dizer é o seguinte: que o documentário na história do cinema, o documentário foi, é, e será marginal! Desde que o cinema se fixou como uma narrativa nos anos 1910 por aí e tal, o documentário ocupa a margem e vai sempre ocupar. Nunca em nenhuma sociedade o documentário ocupará o centro. As pessoas vão ao cinema para sonhar, se identificar, se projetar, e o que me interessa é que a margem do documentário aumente. Você não pode ter ilusões que fazendo documentário você vai chegar ao grande público, isso é Michael Moore, tudo isso é casta, é um filme ou outro, é exceção. O documentário dificilmente chega e chegará ao grande público, então é tolice fazer documentário acreditando que você vai chegar aos Multiplex. E acho que é uma boa lição de realismo você saber de início que você está numa atividade que, dentro do cinema brasileiro, que já é marginal, é mais marginal ainda, e nem por isso você desiste de fazer, porque você quer fazer, só (LINS e MESQUITA, 2011, p.7).

Mas apesar dessa marginalidade quanto ao gênero documental destacada por Coutinho, vale a pena ressaltar que ele e sua obra ocupam, atualmente, um lugar de destaque no âmbito cinematográfico nacional e internacional. Isso, talvez, se deva ao fato de ele ter feito uso de forma singular de uma fonte de transformação que é o cinema. Ele foi um inovador. Criou modos próprios de condução para as suas narrativas. Através de suas histórias e estilo próprio da linguagem que ele utiliza, ele, como cineasta, se permite re-significar aspectos e modelos apresentados pela sociedade, evidenciando comportamentos, desvendando o interior dos entrevistados, conseguindo autenticidade e, com isso, ampliando perspectivas de recepção. Ele foi também, a seu modo, capaz de inferir, de construir e destruir conceitos através do poder de convencimento de sua imagem e de seu aparato industrial, que, também, é, no caso a realidade sociocultural dos espectadores. Colabora para a criação de um cidadão mundo e ajuda na construção do caráter moral, com ensinamentos para vida como: justiça, amizade, amor....

Para Lins e Mesquita (2011), o documentário tem atraído crescentes realizadores, críticos, pesquisadores de cinema e até mesmo o próprio público, tem mais interesse, segundo as autoras, isso são consequências de inúmeras situações, pelo aumento da produção na última década, a ampliação de editais públicos para categorias específicas e outras formas de fomento à realização de filmes documentais, até a uma sutil presença de produções independentes na televisão brasileira. Salientam, também, a crescente implementação de cursos, publicações, debates e seminários e discursos em torno do tema documentário.

Dentre os inúmeros estudiosos e críticos que se dedicaram à sua obra, não tem dúvidas de que Coutinho foi o documentarista mais conceituado do país. Angariou prêmios e foi homenageado em inúmeros festivais. Venceu diversos editais, obtendo, com isso, meios e mecanismos para a realização dos seus projetos, com financiamentos oriundos, entre outras fontes, da Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual.

#### **1.4 Por que um documentário?**

A estética de um filme abrange, segundo Jacques Aumont, a reflexão sobre os fenômenos de significados artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como possível mensagem artística. Ela subentende uma concepção particular do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador. Ela depende de uma estética geral, de uma disciplina filosófica que diz respeito ao conjunto de todas as artes (AUMONT,2016).

Quanto à maneira de Coutinho fazer seus filmes, Mattos (2006) sempre o parabenizou pelo fato de os filmes serem tão elegantes, diretos, bonitos do ponto de vista formal. Os filmes são, de fato, é secos: isto é, abdicam do supérfluo. No entanto, apresentam a força das

histórias ouvidas e ele afirma “ele (o filme) aguenta com o mínimo necessário, o mínimo de proteína que o filme deve ter para existir e no fundo corre uma maratona”. Em *Jogo de Cena*, a atmosfera é destituída de ornamentos, procura ser impessoal, o que induz a dois efeitos básicos: o espectador volta sua atenção para o lado discursivo-ideológico, desviando-a de ações que compreende estarem no contra campo.

Então nesse sentido, *Jogo de cena* não seria um documentário? Uma vez indagado<sup>22</sup>, Coutinho esclarece que sua intenção de pôr o nome documentário, era basicamente, “acho que para diferenciar”, ele dizia, além, explicava, quando as pessoas lessem a palavra documentário, teriam um estímulo para contarem suas histórias de vida.

Nos créditos do filme, Coutinho, diz que as pessoas gostam de contar a sua vida, ora de intensa, ora nem tanto, e foi ao perceber isso que ele fez tantas entrevistas, e algo secular de *Jogo de cena* é a desconstrução da própria crença que o documentário é a prova da verdade pura, talvez ela nunca tenha existido ou tenha sempre estado presente em cada segundo do filme.

*Jogo de cena* é considerado um filme-ensaio ou um ensaio-fílmico, coloca sob suspeita os filmes documentários baseados na fala como expressão da subjetividade e como relato testemunhal de histórias de uma vida que Ilana Feldman Marzochi argumenta em sua tese de doutorado. Ramos (2013) explica, primeiramente que a noção de verdade, aproxima-se como algo que se define por interpretação, e pode –se constatar que a verdade apresenta um leque de validade que oscila e que esse leque se relaciona com fatos que se congrega para servir de base a interpretação. Quando expõem um entrevista de Bernart, Illana acrescenta “isto é, acabaria por inviabilizar a crença corrente na entrevista como expressão da verdade dos personagens (marca da filmografia de Eduardo Coutinho desde *Santo Forte*, 1997) –, assim como por desestabilizar a própria noção de sujeito.”, no momento que se põe em dúvida a relação de propriedade entre o corpo falante e a fala pessoal. E Ramos acrescenta:

Para fugir dessas armadilhas, sugiro pensarmos a narrativa documentária tendo como analogia o estatuto de ensaio... Um ensaio ou uma tese podem estabelecer asserções com as quais não concordamos, mas nem por isso deixam de ser ensaio e tese. Podemos igualmente imaginar um documentário com proporções polêmicas sobre realidade histórica (RAMOS, 2013, p.32).

O cinema com sua importante mediação entre cultura, sociedade, sujeito e política, traz este o ensaísmo documental se mostrando, não sem ambigüidades, muitas vezes essenciais, e

---

<sup>22</sup> Entrevista no crédito do DVD do filme *Jogo de cena*, Carlos Mattos entrevista Eduardo Coutinho (2006).

problemas, cada vez mais potente e instigante face à profusão dos “efeitos de real” e à eloquência do “confessional-midiático”.

Por meio do conceito de ensaio e de gestos que sofrem influências de outras artes, trata-se de achar e repor a distância justa, precisa, adequada, para que a inadequação dos sujeitos ao mundo, para que a defasagem entre a experiência e o que mostrado na imagem, possam reconfigurar e perturbar certa ordem consensual do visível, não na eloquência do conceito verdade como foco de discursão a conceituação do gênero documental. É a contagiosa instabilidade, indeterminação ou opacidade inerente ao ensaio o que proporcionará, portanto, os trânsitos e as passagens entre o singular e o coletivo, o privado e político, a memória e a atualidade, a vida privada e sua historicidade que não se vincula a conceito ou delimitações, lugares e funções do cinema.

### **VOLTANDO À CENA...**

Para a Arte, a cartografia é a experimentação do pensamento ancorado no real, é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer, com base na construção do conhecimento e da atenção que configura o campo perceptivo do processo em curso. O sentido da cartografia poética é de acompanhamento de percursos, aplicação em processos de produção, conexões de rede ou rizomas.

Jacques Aumont (DELEUZE, 1995, p.21)<sup>23</sup>.

Sabemos que o método dito cartográfico não admite regras rígidas pré-fixadas, regras a que tenhamos que seguir. Trata-se de um movimento, de um estudo, cujo centro se vincula à experiência do objeto a ser pesquisado; centra-se na permanente busca pela localização de pistas e de signos de um processo que esteja em andamento.

Em 2016, quando ingressei como mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARtes), na UFPA, continuei minha pesquisa sobre cinema. Num recorte necessário, elegi o gênero documentário como objeto de trabalho. Fiz, também, paralelamente, o processo seletivo do mestrado da USP, Universidade de São Paulo, e pude, nesse ínterim, acompanhar propostas diferenciadas no âmbito da Pós-Graduação. Nesse percurso, foram indicados seis filmes para a prova escrita (*Cidade dos homens – A coroa do imperador*, 1º episódio, 1ª temporada (2003), de César Charlone e outros, *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), de Júlio Bressane, *Homem com a Câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, *Still Life* (2006), de Jia Zhange e *Videogramas de uma revolução* (1992), de Harun Farocki). Eram todos filmes muito bons, mas como já vinha estudando documentário, fiquei tocada e realmente impressionada ao rever *Jogo de cena*. Era o tipo de filme que eu procurava

---

<sup>23</sup> A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real.

para minha pesquisa. Voltei ao filme diversas vezes e, ao revê-lo, também, uma vez mais, fui instigada, provocada, incitada a mergulhar fundo ao me deparar com a audácia de Eduardo Coutinho. Perguntava-me constantemente, o que tanto me atraía nesse filme? A busca por respostas plausíveis se materializa neste trabalho.

### 1.5 Por que Coutinho?

Se há uma coisa que acho que aprendi, por razões obscuras, é conversar com os outros. Com câmera, porque sem câmera eu não falo com ninguém.

Eduardo Coutinho<sup>24</sup>.

Em entrevista concedida a Carlos Alberto Mattos, o diretor explicou que obteve influências familiares e de formação totalmente conservadoras e de direita. Ele, no entanto, mudou radicalmente suas opiniões ao ter oportunidade de viajar para a Europa e pelo Brasil e, também, pelo contato que manteve com CPC (Centro Popular de Cultura da UNE). Foram, ainda, importantes as leituras, principalmente da obra de Bertolt Brecht. Os primeiros contatos com o cinema aconteceram na infância e na adolescência, como espectador atento e cinéfilo.

Em 1952, começou o curso de direito na Universidade de São Paulo, curso que abandonou um ano depois. Em 1954, começou a trabalhar como jornalista, exercendo as funções de revisor em uma revista. Aí, trabalhou por três anos. Ainda, neste mesmo ano, participou do Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo-MASP, evento que marcou sua primeira incursão mais específica no campo do cinema. Com isso, teve vontade de participar de um programa de auditório da TV Record “O dobro ou nada”. Foi quando conseguiu responder as perguntas sobre Charlie Chaplin, recebendo um prêmio em dinheiro. Tal montante foi usado para custear sua ida à Europa, onde ficou por muitos anos.

Eduardo Oliveira Coutinho durante muitas décadas fez um cinema “olho no olho”, sempre teve uma grande sensibilidade de escutar o outro, sabia extrair de seus entrevistados, a força dramática que se instaura entre o entrevistador e o entrevistado. Sem julgamentos, sem crítica e fabulações, Coutinho escutava pacientemente as inúmeras experiências espontâneas, sem necessariamente, forçar ou solicitar a narração desejada, transformando isso tudo em representação, uma exteriorização de verossimilhanças.

---

<sup>24</sup> Artigo “A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho”. Disponível em [http://www.scielo.br/readcube/epdf.php?doi=10.1590/S0103-65642009000100008&pid=S0103-65642009000100008&pdf\\_path=pusp/v20n1/v20n1a08.pdf&lang=pt](http://www.scielo.br/readcube/epdf.php?doi=10.1590/S0103-65642009000100008&pid=S0103-65642009000100008&pdf_path=pusp/v20n1/v20n1a08.pdf&lang=pt). Acesso em 26 de Maio de 2018.

Em que consistia a verdade para Coutinho? Mesmo tendo estudado direito, Coutinho não era um ‘cartesiano’, isto é, não possuía um espírito sistemático, e a sua conceituação acerca da verdade não poderia ser diferente. Segundo declarações do próprio Coutinho, o que é importante é a verdade na entrevista, que ele preferia denominar de encontro, de conversa. Em *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002), por exemplo, ele construiu um mosaico humano dos mais ricos e complexos em relação à fé, casamento, esperança, solidão, etc.

Mas o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente –, **é a verdade da filmagem** (COUTINHO, 2013b, p. 23).

È o início do jogo, “os indivíduos mais se constroem do que propriamente se revelam diante da câmera. [...] é o próprio mecanismo de construção da verdade que é desvendado” (COUTO, 2011, p. 76). Coutinho sempre salientou essa “construção da verdade”. Para Coutinho, existia a verdade da filmagem e não necessariamente a filmagem da verdade. E isso fica muito claro em seus filmes! Trata-se daquela verdade que, para o cineasta, nunca imita a realidade, mas que, ao contrário, propõe uma nova realidade, uma (re)descoberta, um ato convincente de entrega maravilhoso e natural, resultado de um encontro, de uma conversa, o que ele preferia chamar, ao invés, de entrevista, entre o entrevistador e entrevistado.

Era uma tendência do diretor essa centralidade da representação do ator e de si mesmo na sua obra. O diretor optou em mostrar claramente, sem subterfúgios, a questão do ato da representação do ator, da personagem, diante da câmera no filme *Jogo de cena*. Nesse sentido, ele, nesse filme, deliberadamente rompe com as fronteiras entre ficção e documentário. O ator, diante do diretor e da câmara, sem cenários pré-concebidos, sente-se desarmado. De certa forma, desamparado. Impotente. Inseguro. Ou quem sabe sentisse mais a vontade, em se tratando de um diretor como Coutinho, transparecia ao entrevistador uma ausência de críticas ou julgamentos ao que escutava.

No conjunto da obra do cineasta, *Jogo de Cena* é o seu décimo longa-metragem. Tornou-se um clássico do cinema brasileiro. Eduardo Coutinho é considerado um dos documentaristas mais bem conceituados e mais bem sucedidos no universo nacional do cinema brasileiro. Sua trajetória no cinema vem desde a década de 60, o que fez que seu trabalho fosse desenvolvido em diferentes momentos no cinema nacional, que perpassa pelo

Cinema Novo<sup>25</sup>, mesmo não sendo, nesse movimento, reconhecido pela crítica como atuante. Ele vivencia a crise do cinema nacional nas décadas de 80 e 90 e a sua consequente retomada em meados da década de 90 até os dias de hoje, momento em que houve uma grande produção de documentários nacionais de destaque.

No final da década de 1950, mudou-se para França, onde estudou cinema na IDHEC – *Institut des Hautes Études Cinématographiques*. Volta para Brasil depois de dez anos de estudo. Coutinho retornou ao Brasil em 1960, ao voltar encontrou uma situação diferente no cinema nacional, com o cinema novo e em uma entrevista disse: “quando fui para a Europa, bossa nova não tinha, Cinema Novo também não. Não existia. Quando eu voltei realmente voltei para uma coisa que não sabia o que era” (AVELLAR, 2013, p. 257). O momento do cinema, no Brasil, era o do Cinema Novo, clima que os cineastas partilhavam com outros movimentos artístico-culturais do país. Coutinho percebeu e incorporou esse clima de entusiasmo que contagiava os novos cineastas. Eles vislumbravam novas perspectivas para o cinema brasileiro com um impulso criador que se formou em torno das produções cinematográficas que ocorreu na passagem dos anos 1950 para os anos 1960. Todos eles acreditavam, assim, em um futuro mais promissor para o cinema e para o país, algo que se modificaria com o Golpe civil-militar de 1964. As mudanças políticas no país tiveram efeitos diretos no panorama do cinema nacional e, por conseguinte, no Cinema Novo enquanto movimento artístico. Vários eram os artistas (Glauber Rocha, Alex Viany, David Neves, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos) que propunham mudanças no cenário do cinema nacional. Nessa conjuntura, era valorizando o cinema de autor e a inventividade artística ligada ao debate sobre as questões sociais e políticas do país.

Com a sede dos movimentos sociais, Coutinho trabalhou na produção do filme *Cinco vezes favela* de 1962, com nomes relacionados ao Cinema Novo e, depois, dirigiu o filme *Cabra Marcado para morrer*, a convite da CPC, cujas filmagens foram interrompidas por causa do golpe militar em 1964. Mais de quinze anos, Coutinho transformou o material filmado em um documentário. *Cabra marcado para morrer* (1984) é, inegavelmente, um dos filmes emblemáticos do nosso cenário nacional. A maioria das listas de críticos e pessoas

---

<sup>25</sup> O termo “Cinema Novo” foi cunhado pelo crítico Ely Azeredo em sua coluna publicada no jornal *Tribunada Imprensa*. Os próprios integrantes do movimento adotaram o nome que ficou marcado como denominador do conjunto de filmes feito por um grupo de cineastas formado por Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, David Neves, Leon Hirzsmann, entre outros. O movimento do Cinema Novo iniciou-se em 1960 e durou aproximadamente uma década. Para mais detalhes a respeito, ver: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146 p.

ligadas ao universo da Sétima Arte, quando convocados, o colocam em um lugar privilegiado. Foi e ainda é considerado um marco na história do cinema nacional.



**Figura 5: Eduardo Coutinho e o cartaz do filme *Cabra Marcado para morrer***  
 Fonte: <https://lavrpalavra.com/2016/05/18/resenha-cabra-marcado-para-morrer>

*Cabra marcado para morrer*, conta história de vida de um líder camponês, João Pedro Texeira, da Paraíba, assassinado em 1962, no período da ditadura militar, através do depoimento de sua esposa, a viúva Elizabeth Texeira, que vivia na clandestinidade desde de 1964, separada dos filhos. Quando o filme foi retomado, também foram recolhidos depoimentos dos camponeses que trabalhavam nas primeiras filmagens, que narravam à história das Ligas camponesas de Galiléia e de Sapé.

Coutinho alcançou reconhecimento com este filme e ganhou prêmios nacionais e internacionais em vários festivais, como, por exemplo, no XXXV Festival de Berlim em 1985, o FestTroia (1985), VI Festival do Novo Cinema Latino-americano (1984), assim como no Brasil o I FestRio (1984) e o o 13º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado em 1985.

Após quinze anos deste filme, Coutinho ficou um período sem realizar filmes que tivessem circulação nos cinemas nacionais. Continuou a fazer vídeos, de média metragem que renderam alguns prêmios como a menção honrosa no *Margarida de Prata*<sup>26</sup> em 1992 e 1994 pelos filmes *O Fio da memória* (1991) e *Boca de Lixo* (1994). A consistência e solidez

<sup>26</sup> O Prêmio Margarida de Prata foi criado pela CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil em 1967. Até 1972 o Prêmio foi entregue no Festival de Cinema Brasileiro de Brasília e os filmes eram escolhidos a partir da seleção do Festival

do método de Coutinho e sua sensibilidade para ouvir pessoas comuns, com ou sem suas interferências, são fruto da constante reflexão sobre o seu ofício ao longo desses inúmeros documentários produzidos.

Depois, o cineasta retomou os longas metragens com *Santo Forte* em 1999, *Babilônia*(2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2006), *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009), *As canções* (2011) e em fevereiro de 2014 estava finalizando um documentário com adolescente da rede pública de ensino do Rio de Janeiro, quando foi assassinado. O filme, finalizado por João Moreira Salles<sup>27</sup> com o nome *Últimas Conversas*, foi lançado em 2015 no festival *É Tudo Verdade*<sup>28</sup>.

Coutinho sempre encantou pelo seu jeito simples de uso de câmera, montagem e manipulação de efeitos sonoros. Nas suas entrevistas, exigia o mínimo necessário em uma produção, e, como um excelente entrevistador, extraia da pessoa ou da coisa em frente à câmera, aquilo que ia para além do óbvio, que era, por exemplo, seguir um roteiro pré montado. Filmou sem roteiros muitas das suas produções. Ele não os elaborava, porque acreditava que o momento de encontro, conversa, construiria o filme de forma eficaz.

A partir de *Cabra marcado para morrer* em 1984, o diretor ganha destaque no cinema Nacional, torna-se essencialmente um cineasta específico do gênero documentário. Conquista, nessa modalidade, respeito e reconhecimento incontestes. Entre vários prêmios nacionais, em 2013, aos 80 anos, recebeu diversas homenagens, como uma retrospectiva na 37ª Mostra Internacional de São Paulo, importante festival de cinema do país e, também, internacionalmente. No mesmo ano de sua morte, Coutinho foi homenageado na edição do Oscar. Em 2015, seu filme de maior destaque entrou na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

---

<sup>27</sup> João Moreira Salles é documentarista, roteirista e produtor de filmes, como "Babilônia" e "Edifício Máster", de Eduardo Coutinho, entre tantos outros filmes.

<sup>28</sup> O principal evento dedicado exclusivamente à cultura do documentário na América do Sul. Fundado e dirigido por Amir Labaki. Disponível em <http://etudoverdade.com.br/br/imprensa/releases.php>. Acesso em 28 de Maio de 2018.

## CAPÍTULO 2:

### **REVELANDO O JOGO: UMA REVISÃO CRÍTICA E BIBLIOGRÁFICA SOBRE *JOGO DE CENA, O FILME.***

O acaso, a surpresa e a incerteza do resultado é que me interessam. Eu acho que as relações dão certo quando não são pergunta e resposta, mas um ato colaborativo. O ato de filmagem é assim: a pessoa me diz alguma coisa que nunca vai repetir, nunca disse antes ou dirá depois. Surge naquele momento. E isso não é pingue-pongue. As pessoas interagem comigo. Um português me contou que foi ver Santo Forte e de repente sentiu que as palavras saíam de um “entre lugar” que não existe na entrevista típica. Eu uso essa técnica de que a câmera existe, mas fica no lugar dela; a pessoa fica confortável, pode se mexer, atender o telefone. Mas ela dificilmente vai saber o que eu quero dela. Por exemplo, dos intelectuais que vão a um lixão, noventa por cento vão para pegar gente que fala mal do governo, que isso é uma vergonha, etc. E eu fui fazer o filme em um lixão e usei uma pergunta absolutamente obscena: “Aqui é bom ou mau?”. Tem gente que ficou maluca. Mas no filme tem pessoas que dizem que é melhor do que trabalhar em casa de madame. Porque no momento em que você tipifica e desqualifica o outro, que você diz “o lixo é um inferno e esse cara é um abutre”, ele não tem como se doar com um certo nível de igualdade utópica. Outro caso é dos cineastas que vão entrevistar um analfabeto na Amazônia e, em cinco minutos, ele sabe o que ele diga. Isso mata. Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 130)

O jogo é diametralmente oposto à realidade. (Caillois, 1990, p.8)

Como nosso objeto de pesquisa é o filme *Jogo de Cena*, procuramos tomar conhecimento dos estudos sobre esta obra feitos anteriormente. Basta promover um passeio, ainda que rapidamente, pela Internet para verificarmos que há uma vasta bibliografia sobre a obra de Eduardo Coutinho. São teses, dissertações, artigos acadêmicos ou em revistas de grande circulação. Discorrer sobre todos eles é impossível e não é esse, naturalmente, o nosso objetivo. Arrolamos, no entanto, a seguir, alguns trabalhos que, pela proximidade temática, ou pela abordagem que estabeleceram, nos pareceram significativos.

A tese *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, de Ilana Feldman Marocchi, em 2012, é interessante por tratar, de perto, o tema de que nos ocupamos. Traz, no corpo do trabalho, análises interessantes a respeito de filmes documentários, além de discorrer, com propriedade, sobre especificidades relativas a este gênero.

Uma das similaridades da atual dissertação com a tese de Ilana Marocchi é o estudo, a partir da história, do documentário brasileiro contemporâneo e de tendências verificadas atualmente até exemplificar com o filme *Jogo de cena*. A partir dos filmes que cita em sua tese, Ilana analisa a tendência de muitos documentários, “cada vez mais reflexivo, engajado e distanciado, afeito à cena, às práticas autoficcionais e à teatralidade” (MAROCCHI, 2012, p.15).

E instiga a pensar: “o que eu vejo na tela? Realidade, verdade, manipulação, ficção ou tudo ao mesmo tempo?” (MAROCCHI, 2012, p.15), despertando as dúvidas da autenticidade proposta no filme e “colocando sob suspeita seus próprios procedimentos, métodos e premissas ou produzindo suas próprias esquivas.” Da mesma forma, existe uma disposição realista que tem pautado o cinema ficcional. O que gera uma linguagem cinematográfica híbrida, “a ficção se documentariza e documentário se ficcionaliza” (MAROCCHI, 2012, p.14).

Entre os filmes abordados está *Jogo de Cena*. Indo “na contramão do confessional”, segundo a autora, o filme “coloca sob suspeita os filmes documentários baseados na fala como expressão da subjetividade e a como relato testemunhal de histórias de uma vida”, isto é, eles colocariam “em dúvida a relação entre a propriedade entre o corpo falante e a fala pessoal” (p. 16). Evidencia “a problematização, por meio da voz do narrador, das regras e das condutas – estéticas e sociais – que compõem e constroem a cena” (MAROCCHI, 2012, p. 31).

Um outro trabalho que nos chamou a atenção foi a Dissertação de Mestrado intitulada *O Jogo com a Cena Documentária: Um estudo do filme Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho*,

de autoria de Úrsula de Almeida Rösele, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em comunicação social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2011<sup>29</sup>. Em seu trabalho, a autora busca “investigar de que maneira cada uma das mulheres do filme desenvolve sua performance e como isso foi articulado pela *mise-en-scène* e pelo dispositivo criado por Coutinho” (p.10), levando-se em conta o espaço escolhido para as filmagens, isto é, um teatro vazio. O trabalho foi dividido em três capítulos, além das “Considerações Finais”. No primeiro capítulo, a autora, com precisão, discorre sobre as especificidades do gênero documentário. O segundo capítulo trata das especificidades relativas à *mise-en-scène*, encenação, a encenação construída e a encenação-atitude (encenação). No terceiro capítulo, vem a análise propriamente dita. Detendo-se analiticamente em cada uma das personagens entrevistadas no filme, temos a parte mais significativa do trabalho.

*O jogo de cena de Eduardo Coutinho: entre a estrutura e o acontecimento* é o título da dissertação de Mestrado, dividida em cinco capítulos, de Felipe Maciel Xavier Diniz, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2012. Levando em conta o espaço da enunciação, sem se ocupar especificamente com o filme *Jogo de Cena*, o trabalho, de uma forma mais ampla, “visa problematizar o jogo de cena nos filmes de Eduardo Coutinho”. Teoricamente o trabalho perpassa pelas premissas de Jacques Aumont, David Bordwell e Vilén Flusse, Jacques Derrida (o jogo em desconstrução), Gilles Deleuze (conceito de fabulação), Consuelo Lins e Cezar Migliorin (sobre o gênero documentário), Jean-Louis Comolli entre outros. Como jogo, a fundamentação teórica se apoia nas formulações Huizinga, Roger Caillois.

Outra referência foi o artigo de *Cenas em Jogo: a exacerbação da ambiguidade* de Renato Tardivo é uma leitura de *Jogo de cena* e discute a oposição entre documentário e ficção, atentando-se para a presença do *unheimlich* descrito por Freud (1919/2010) e traduzido como aquilo que é estranho, não familiar, inquietante. Ainda reflete, a partir do documentário, a qualidade dos vínculos banalizados que estabelecemos na contemporaneidade. Uma das questões do artigo que serviram de complemento para a conjectura da inversão de Coutinho em relação a disposição do cenário, da câmera, do espaço teatro, do invisível presente no filme inteiro, no capítulo três detalhadamente explico essas duas esferas do filme.

---

<sup>29</sup> O trabalho pode ser acessado, na íntegra, disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-AQNJ9H>. Acesso em 08 de Maio de 2018.

A tese *História, memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de cena (2007)*, de autoria de Juliana Muylaert Mager, apresentada na Universidade Federal Fluminense em 2014<sup>30</sup>, é pensada entre uma relação da história com o documentário, a partir da cinematografia de Coutinho.

Um trabalho aprofundado sobre a arte documental, que segundo a autora, Coutinho comparava à arqueologia: “documentário é escavar”. Com isso, sua dissertação, pode ser pensada como uma escavação do objeto construído pelo filme *Jogo de cena* e as relações que trava com o cinema de Coutinho como um todo. Para Mager, o filme *Jogo de cena*, “entrelaça o debate sobre sujeito e memória às questões envolvendo a relação do documentário com a ficção”(2014,p.12).

Julgamos importante, ainda, mencionar o artigo apresentado na Intercom, no 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação que aconteceu em Curitiba, Paraná, de 4 a 9.09.2017, intitulado *Jogo de cena: um estudo sobre ficção e não-ficção*, de Bárbara Torisu e Nair Prata. O artigo, a partir do filme, discorre sobre as fronteiras que delimitam a ficção e, como o próprio título sugere, a não-ficção.

Em *A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho*, artigo publicado pela Revista *Psicologia USP*, em 2009, Fernando Frochtengarten, discorre especificamente, como o próprio nome já indica, sobre o método de entrevistar pessoas anônimas adotado em muitos dos seus filmes pelo cineasta. Transcreve, ainda, uma longa entrevista concedida pelo artista. Nesta entrevista, conhecemos um pouco dos meandros do pensamento do diretor em seu processo de trabalho.

Outra entrevista importante, reveladora, foi a que o cineasta concedeu à revista *Galáxia* (número 6. De 2003), transcrita no artigo assinado por Alexandre Figueirôa, Cláudio Bezerra e Yvana Fachine, intitulado “O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”.

---

<sup>30</sup> O trabalho pode ser acessado, na íntegra, disponível em <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1803.pdf>. Acesso em 28 de Maio de 2018.

## 2.1 *Jogo de cena em cena?* - Ficha técnica



Figura 6: Capa do DVD do filme *Jogo de cena* - Fonte: *Jogo de cena* (2007).

Para iniciar, apresentamos, a seguir, a ficha técnica do filme que, neste trabalho, é o objeto de nossa análise:

Ficha técnica

Duração: 104 Minutos.

Ano de Produção: 2007.

Produção: João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos por VideoFilmes e Guilherme Cezar Coelho por Matizar.

Distribuidora: VideoFilmes.

Direção e roteiro original: Eduardo Coutinho.

direção de fotografia: Jacques Cheuiche.

maquiagem: Rose Verçosa.

montagem: Jordana Berg.

som direto: Valéria Ferro.

edição sonora: Denilson Campos.

mixagem: Denilson Campos.

local: Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro.

### Personagens e atrizes Indicadas

Atrizes indicadas: Aleta Gomes Vieira, Andréa Beltrão, Claudiléa Cerqueira de Lemos, Débora Almeida, Fernanda Torres, Gisele Alves Moura, Jackie Brown, Lana Guelero, Maria de Fátima Barbosa, Marília Pêra, Marina D'Elia, Mary Sheyla e Sarita Houli Brumer.<sup>31</sup>

*Jogo de Cena* recebeu os prêmios de melhor filme da Associação Paulista dos Críticos de Arte, (APCA), em 2007; do júri de melhor documentário, no Festival Internacional de Cinema de Punta Del Este, Uruguai, em 2008; e Troféu Alhambra de Ouro de melhor longa-metragem, no Festival Cinemas do Sul e Granada na Espanha, em 2008.

A crítica é, indubitavelmente, também um lugar de criação, de reflexão. A descrição na crítica deve ser muito original, criativa, ajudar no juízo que se forma em relação à obra. Por outro lado, ela é, ao mesmo tempo, subjetiva e objetiva. Subjetiva, porque revela um posicionamento, um sentir e um modo de ver pessoal. Objetiva, porque deve, com clareza, lançar luz sobre a obra que analisa. Para Robledo Milani<sup>32</sup>, Eduardo Coutinho sempre foi um dos maiores nomes do cinema nacional, independente das classificações que optam por discorrer sobre gênero ou quaisquer outras especialidades. O crítico sempre considerou a capacidade do cineasta em fazer cinema, e ponto final. Em seu filme *Jogo de cena* isso fica ainda mais claro. Segundo Milani, é mais do que um documentário ou ficção, “é uma obra que faz uso com sabedoria dos elementos cinematográficos para criar algo único e original”.

O papel da crítica, como um gênero jornalístico, em se tratando do filme *Jogo de cena* como ensaístico, foi analisado na época. À sua maneira, Coutinho, como sempre fez, inovou no cinema documental no Brasil e, dessa maneira, os críticos reconheceram sua pretensão, seu caráter que evidencia mais artisticidade. Não alcançou, à época em que foi lançado, grande bilheteria, de fato não houve, em torno do filme, uma divulgação ou promoção maiores. Mesmo assim, houve uma repercussão notória entre os críticos se comparado aos outros documentários brasileiros.

Coutinho foi um artista, segundo Milani. Muito inquieto, inovador e surpreendente, mesmo depois de documentários que angariaram o respeito como, por exemplo *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) e *Edifício Master* (2002), continuava ousando e se arriscando

<sup>31</sup> Informações disponíveis no site <http://academiabrasileiradecinema.com.br/jogo-de-cena>, acesso em 08 de Janeiro de 2018.

<sup>32</sup> Robledo Milani é crítico de cinema, presidente da ACCIRS - Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (gestão 2016-2018), e membro fundador da ABRACCINE - Associação Brasileira de Críticos de Cinema. Disponível em <https://www.papodecinema.com.br/filmes/jogo-de-cena/>. 28 de Abril de 2018.

artisticamente, propondo novas experiências, buscando significados inusitados. Tais metas, cumpre salientar, foram plenamente atingidas com o filme *Jogo de cena*.

Em 2007, Luiz Zanin Orichio foi convidado para expor algum filme destaque do cinema brasileiro daquele ano. E ele, escolheu *Jogo de cena*, como argumenta, “obra para marcar época, entre outros motivos porque coloca em xeque a distinção clássica entre cinema de ficção e documental”.

Orichio comenta que, há já muitos anos, essa linha tênue do documentário e da ficção vem reduzindo, e quanto mais isso acontece, melhor o resultado para o cinema. Afirma que “de fato, o cinema de ficção sempre se beneficiou de um diálogo com o lado documental da realidade e os documentários em geral saíram enriquecidos quando se valeram de técnicas ficcionais para dar vida aos seus personagens da vida real.”

E, na concepção de Milanni (2007, Eduardo Coutinho teria “plena noção destas fronteiras. Documentarista ou ficcional, este é um cineasta em pleno domínio de sua forma e conteúdo, capaz de surpreender com o mais óbvio e banal. Um verdadeiro gênio, daquele tipo cada vez mais raro e precioso”.

Simplesmente, como afirma Orichio, embaralha esses conceitos, não é só uma questão de técnica ou de filosofia de trabalho, mas, para ele, realça a subjetividade dos personagens. Quem são eles? Mulheres... 13 das 83 que atenderam ao chamado, filmadas num Teatro. Atrizes? Não atrizes? Pessoas comuns? Eduardo Coutinho estabelece uma estratégia de realização cinematográfica, um jogo, em que há inscrito um desejo de documentar, mais do que grandes temas inseridos em determinados contextos históricos e sociais, a própria construção da cena e o processo de construção de um personagem. Em seus documentários, um jogo aparentemente ingênuo revela a perspicácia de uma estratégia.

### **Sinopse Oficial**

Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres, interessadas em participar do documentário, contaram suas histórias de vida em um estúdio. Coutinho convida as personagens a compartilharem suas alegrias e tristezas, convidando para bem perto as experiências mais marcantes. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas. O longa mistura realidade

e dramaturgia, os personagens reais falam da sua própria vida, depois estas personagens se tornam modelos a desafiar atrizes e por fim, as atrizes interpretam as personagens.<sup>33</sup>

O longa foi filmado em película de 35mm, colorida. As pesquisas foram realizadas no Teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro. Trata-se de um documentário, sobretudo, ensaístico, uma profunda reflexão sobre cinema, sobre os processos inerentes à encenação, sobre o desvendar da memória, mas, principalmente, evidenciamos que há um exercício a respeito do próprio método de Coutinho de fazer filmes, do ato de filmar, que, particularmente, neste filme, é, como em nenhum filme anterior, visceralmente questionado, modificado e refletido. Por outro lado, observamos que se preservam, ao mesmo tempo, os elementos fundamentais do estilo de filmar que caracterizam o cineasta.

## 2.2. Se trata de quê? A recepção da crítica de *Jogo de cena*

Perguntam muito por que eu só filmo os excluídos. Mas eu achei ótimo fazer um filme como o *Master*, sobre a classe média baixa. Eu tento desconsiderar o problema da classe ou da categoria à qual a pessoa pertence e fazer filmes que não sejam estereótipos. Então, se eu filmo em uma favela ou gente pobre no Nordeste, que são universos afastados do meu, não há o menor problema. Meu problema seria fazer um filme em um país do qual eu não falo a língua. Eu teria que fazer um filme tematizando o fato de que eu não sei a língua. Eu nunca fiz filmes com índios. Se um dia eu fizer – e vai ter um intérprete – eu vou tematizar a dificuldade de comunicação. Isso não tem nos filmes. Então eu acho que a diferença é um trunfo. Eu não faço um papel. Tenho um filme que chama *Santa Marta, duas semanas no morro*. É claramente um cara que vem de fora para fazer um filme. E o fato de declarar que é de fora faz, de certa forma, ficar de dentro. Um metalúrgico entrevistado por um metalúrgico dá coisas que eu não consigo, mas às vezes produz o mesmo do mesmo. Por isso é que sou contra o politicamente correto americano: só o gay pode filmar o gay, só o negro pode filmar o negro, só o anão pode filmar o anão. Sou pelo poder das minorias, mas jamais sem tratar do diferente. Meu sonho é que houvesse negros filmando o mundo dos brancos – aliás, filmando em geral já seria bom –, favelados filmando o mundo do asfalto e camponeses filmando cineastas. Eu não consigo fazer filmes sobre pessoas próximas a mim. Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTEN, F. 2009, p. 134)

A recepção do filme *Jogo de cena* no Brasil foi favorável ao filme e ao cineasta. Carlos Alberto Mattos, em uma entrevista em O Globo, chama atenção ao fato de que a cada rosto e nova cena, tem de reajustar a expectativa e a relação de ‘fê’ diante do que se vê e se

<sup>33</sup> Disponível em [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Jogo\\_de\\_Cena](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Jogo_de_Cena). Acesso em 08 de Janeiro de 2018.

ouve, e salienta que a diferença entre documentário e ficção é uma crença<sup>34</sup>. Coutinho se consagrara. Vejamos o que diz um recorte crítico da época:

Não é um filme importante e transformador no quadro do cinema documentário brasileiro, é um abalo sísmico de 7 graus na escala Richter no cinema documentário em geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala. JOGO DE CENA é uma explosão transformadora da magnitude que tiveram no passado filmes de Eisenstein ou Godard. Talvez se possa dizer que JOGO DE CENA anuncia o encerramento de um ciclo de cinema que Jean Rouch iniciava há meio século com EU, UM NEGRO.<sup>35</sup>

Jean Rouch<sup>36</sup> tinha uma notável frase “O cinema não se refere à verdade; ele instaura a sua própria verdade”. O cineasta tinha a consciência que não estava filmando o “real”, como possivelmente alguns documentaristas ingênuos pensavam, e sim, que a câmera tinha o poder de fazer as pessoas interpretarem os personagens que elas eram no seu dia a dia. A película *Eu, um Negro* (1958), foi filmada na Costa do Marfim. Em relação a ela, Rouch afirma que o filme seria uma tentativa de ir mais a fundo na imersão interior das personagens, propondo que cada uma delas interpretasse sua própria vida.<sup>37</sup>

Em *Jogo de Cena*, a memória, a rememoração se faz presente. Ela é preponderante para a construção dos depoimentos. Certamente não é por acaso que os recortes memorialísticos evocados pelas personagens enfocam sempre algum momento de crise. Para alguns autores, a memória não é algo imutável, fixo e pronto. Tal posicionamento está mais para a ideia de criação, de elaboração do personagem, de deslocamentos exigidos, de derivas e de possíveis camadas. Isso justificaria, com certeza, o caráter volátil do e no discurso. A memória sempre tem um viés próprio contido na fala do personagem, intrínseco ao depoimento. Gilles Deleuze (1990) nos informa a respeito de formas distintas quanto à dimensão da memória, afirmando que ela é tecida e gerenciada por nossos afetos, experiências históricas e por expectativas que formulamos em relação ao futuro.

<sup>34</sup> JOGO de Cena. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67310/jogo-de-cena>>. Acesso em 12 de Junho de 2018.

<sup>35</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O boom do documentário*. Blog do Jean-Claude, 31 de julho, 2009a, [n.p.], grifos do autor. Disponível em <[http://jcberndet.blog.uol.com.br/arch2009-07-26\\_2009-08-01.html](http://jcberndet.blog.uol.com.br/arch2009-07-26_2009-08-01.html)>. Acesso em 05 jun. 2018

<sup>36</sup> Jean Rouch era cineasta e antropólogo francês, criador da *Cinéma Vérité* na França.

<sup>37</sup> Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/jean-rouch-quando-o-documentario-tambem/>. Acesso 10 de Junho de 2018.

### 2.3 O que se representa? Reflexões analíticas:

Todo fantasma, toda criatura de arte, para existir, deve ter o seu drama, ou seja, um drama do qual seja personagem e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser do personagem; é a sua função vital: necessária para a sua existência.

Luigi Pirandello,  
in: *Seis personagens em busca de um autor*.



Figura 7: Anúncio de jornal - Fonte: *Jogo de cena* (2007)

Oitenta e três mulheres atenderam a um convite para contar suas histórias de vida a pedido de um dos documentaristas do Brasil, o diretor Eduardo Coutinho.

Tudo começa com o anúncio de jornal. Um convite inusitado. *Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos*. Em seguida outras informações como os contatos para as *vagas limitadas*. Em 2006, após a fase da pesquisa, vinte e três mulheres foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro, e somente treze aparecem no filme.

Os nomes das personagens não são mostrados no filme. Não para mantê-las no anonimato, até porque as três atrizes profissionais (Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra) são famosas, mas para tornar todas indistintas, opondo-se, desta forma, a outras formas de entrevista, como as que são comuns no mundo jornalístico.

Sem música. O silêncio, um dos aspectos do invisível que mais observei no filme, longe de uma cena num teatro com barulhos e movimentos, tem-se um teatro vazio que intensifica a dramatização dos depoimentos. Essa dramatização é, em geral, é uma representação de uma determinada situação ou de um fato no presente, passado ou futuro



**Figura 8: Tipos de enquadramento - Fonte: *Jogo de cena* (2007)**

O filme tem muitos momentos de tensões, surpresas que nos instigam, pensa-se a princípio que as histórias é de quem as conta, aos dez minutos e quarenta e quatro segundo, entra em cena Andréa Beltrão, a primeira atriz famosa que Coutinho nos presentearia, falar de si ou de outrem, chora, e nos parece o choro verdadeiro que ela não consegue se conter, enquanto a outra “personagem” conta a mesma história com muito serenidade, e a tensão continua, a atenção é focada nas experiências, não sabemos se a histórias não são delas, mas a cada novo testemunho, surge uma emoção que traz um novo ar, talvez por escolherem pontos principais das histórias condensadas. Fazendo um paralelo a Marília Pêra quando faz um dueto com Sarita, esta que tem uma emoção exalante, Pêra faz uma figura mais contida. Seria jogo também, esse antagonismos na interpretação?

Isso tudo, com certeza, aumenta a tensão, e interfere no processo de dramatização, de encenação dos relatos. Não há, como já foi observado, trilha sonora que nos acalente, que nos embale ou console diante daquilo que estamos, atônitos, ouvindo e presenciando. O cenário é único: apenas um teatro vazio. Neste ambiente, a entrevistada, se vê sentada em uma cadeira no palco de um imenso teatro, diante de um diretor e da produção, e de costas para as cadeiras vazias do teatro. Sobre isto, torna-se importante o comentário (pertinente) do crítico Carlos Alberto Mattos “a plateia vazia representa o espírito da representação; trata-se de uma situação-teatro, e não de teatro em si”. O invisível mais uma vez contorna o filme, o vazio do espaço, sendo preenchido pela fala das mulheres, pelas suas histórias, pela interferência significativa do diretor.

No filme, o espectador nunca tem certeza de que quem está em cena está falando a veracidade ou se está apenas interpretando. Acreditar ou não acreditar. Por vezes, julgamos que se trata de um depoimento pessoal, uma narração cotidiana, mas, em outros momentos, constatamos que se trata de uma apropriação de outra história veiculada pela personagem anterior. Isto é, tratar-se-ia de uma dramatização da história lembrada pela memória alheia. E o que parece veracidade, neste caso, seria o que menos importa. Existem possibilidades sem nenhuma segurança. Estes questionamentos contornam o filme, em oposição à televisão, como lembra Jean Louis Comolli, que impõe ao espectador a ilusão do lugar de controle, isto é, faz julgamentos e decide. Assim são os espetáculos de realismo. O telespectador é incessantemente assegurado e esclarecido do que ver na imagem, acreditando-se ser “mestre do jogo”, em meio a ilusões e manipulações propositais das informações. A incerteza da oscilação entre crença e descrença é a condição que o espectador de *Jogo de cena* se mantém, uma instabilidade que obriga o espectador confronta com seus limites e perceber que jamais será “mestre do jogo”, tanto no cinema como na vida (LINS, 2016, p.81).

No filme, Coutinho deixa explícito que se trata de um jogo de representação. Quem está no controle? Durante todo o filme, mulheres narram suas histórias: histórias por vezes trágicas, histórias de amor que se perderam ao longo do percurso, histórias de encontros que não deram certo; de fracassos na vida a dois, na vida social; histórias de crenças e fatos que as marcaram, como o casamento, o abandono, a superação, os processos de espiritualidade, o advento da maternidade, a proximidade (ou não) da morte. São fatos narrados com muita verdade, com muita emoção, performatizados através de gestos que são expressos pelas “donas das histórias”. Nossa tendência, ao revisitar o passado, ao rememorar o já vivido, é, normalmente, nos lembrar de coisas e fatos que não deram certo. Isso porque eles nos marcam. O que nos incomodou persiste.

A atividade de testemunhar, capturada aquém da bifurcação entre seu uso judiciário e seu uso historiográfico, revela então a mesma amplitude e o mesmo alcance que a de contar, em virtude do manifesto parentesco entre as duas atividades, às quais será preciso em breve acrescentar o ato de prometer, cujo parentesco com o testemunho permanece mais dissimulado. [...] O uso corrente na conservação comum preserva melhor os traços essenciais do ato de testemunhar que Dulong resume na seguinte definição: “Uma narrativa autobiográfica autenticada de um acontecimento passado, seja essa narrativa realizada em condições informais ou formais” (RICOEUR, 2007,p.536).

Na tese de Ursula de Almeida Rösele, é explanado que são vários momentos intensamente vividos e sentidos pelas mulheres, que esfregam o ofício de representar naturalmente, se misturam com as histórias encenadas, já que são atrizes, mulheres, narradoras. E ainda afirma, que o fato do filme ser feito no teatro, não é por acaso:

O diretor optou pela utilização de diferentes enquadramentos que ora evidenciam a plateia vazia atrás das mulheres durante seus relatos, ora aproximam seus rostos da câmera, e os mesmos passam a ocupar quase todo o quadro. As performances em *Jogo de cena* se dirigem ao sujeito-da-câmera e não ao público tradicional do teatro – visto que as mulheres estão de costas para a plateia. Essa é uma das formas encontradas por Coutinho de subverter a expectativa em relação ao que o espaço sugere<sup>38</sup>.

A princípio, as atrizes globais parecem encenar as histórias de que tiveram conhecimento prévio, como textos a serem repetidos, já que foram decorados. Em outros termos, as outras mulheres contam os seus momentos vividos, até que, de repente, algo, repentinamente ou, por vezes até tragicamente, faz com que tudo mude. Há uma reviravolta nas histórias narradas, nos quarenta e nove minutos do filme, um suposta dona da história contam e depois é recontada por outra mulher anônima. O que era confortante ao espectador, começa a se tornar um enigma. Quem é? Quem está aí? Quem está representando? O que se representa? A quem, na realidade, pertence à história narrada?

E as conversas revelam que há um esforço em parecer autêntico, em escapar das convenções da representação. Isso tudo leva as atrizes a caminhar de encontro – pelo menos, em certa medida – a um registro contido, econômico.

#### 2.4 Quem está aí? Entre fatos e atos

Eu não me interesso em filmar os objetos, a casa da pessoa, em detalhar a condição social. O que me interessa é um rosto que fala. Existem filmes em que, para cortar, mostram um cachorro no chão, um quadro na parede. Nos meus filmes, não. As pessoas falam com o verbal e com o gestual. Quando as conversas rendem, têm uma qualidade poética tão grande que qualquer tipo de ilustração é empobrecimento. Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTE, F. 2009, p. 130).

Mulheres. Mas por que só mulheres? Todas, conduzidas por um anúncio de jornal carioca, convidadas para fazer um documentário. Coutinho respondeu, mulheres são tudo o que ele não é, o “outro”, que ele busca no filme:

Eu filmo sobre gente diferente de mim. Esse mundo das mulheres é estranho para mim. São história de vida forte. Filmar criança é muito forte, mas é muito fácil. Sobra homens, mulheres. Escolhi o que me dá curiosidade. Posso explicar o que é ser mulher por 300 anos, mas não saberei nunca o que é de fato. Nunca vou saber o que é parir. E se fizesse um misto de entrevistados homens, mulheres, perderia a

<sup>38</sup> Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-AQNJ9H>. Acesso em 09 de Junho de 2018.

graça; algumas obsessões das mulheres ficariam eclipsadas com a presença dos homens. Quando elas conversaram, antes de mim, com minha assistente, que é mulher, o tom já havia sido diferente (LINS e MESQUITA,2011,p.78).

O filme começa com ruídos de passos apressados subindo uma escada nua. O ambiente é claustrofóbico. No escuro de um teatro é como se personagem tivesse entrando na sua própria memória, esse escuro é o vazio da memória, é o obscuro da memória.

Surge, então, uma mulher que se dirige até o centro do teatro e cumprimenta o diretor. Ele, sentado, está à sua espera. A seguir, deparamo-nos com a primeira entrevistada. A câmera não tem a menor intenção de esconder a produção que está por trás. Isso demonstra o quanto Coutinho era um diretor que não se preocupava, no caso, em ocultar o seu processo de trabalho.

“Acontece umas coisas comigo que é tipo muito louco”. A primeira frase da entrevistada nos induz, talvez, a crer que a história a seguir será uma recapitulação da sua vida, uma narrativa que extrapola o universo das palavras, que se efetiva e se completa parcialmente nos gestos, na entonação, no olhar da garota humilde da periferia, cujo sonho maior era ser atriz.



**Figura 9: Mary Scheyla primeira entrevistada - Fonte: *Jogo de cena* (2007).**

O Brasil é – quem ainda duvida? - o país das contradições, das desigualdades, das injustiças, da discriminação. E ela, consciente, sempre esteve, lucidamente, a par das condições estereotipadas e injustas do sistema do qual faz parte. Assim, ela mesma se manifesta: “como que eu, negra, sem estrutura nenhuma, vou entrar numa de ser atriz?”, era a

embriaguez do sistema, que a fazia, ao assistir TV, sonhar com a possibilidade de ser uma das paquitas no Show da Xuxa. Mesmo levando em conta todas as possibilidades desfavoráveis, como, por exemplo, a cor da sua pele, o tipo de cabelo e olhos, a origem humilde, as condições de carência da periferia, tudo fora do padrão visto no programa. Então a própria personagem constata: “impossível, né?”.

Uma história de dificuldade, pobreza, luta e superação. Não foi possível ser paqueta, mas foi através de uma oportunidade no grupo de teatro da periferia “Nós do Morro”<sup>39</sup>, que ela, hoje, é atriz. E, ali, a pedido do diretor, interpreta, no final, do seu depoimento um trecho da peça em que lhe cabe o papel principal, o papel de Joana, personagem de *Medéia*, na transposição brasileira para *Gota D’Água*, reescrita e adaptada por Chico Buarque<sup>40</sup>. A personagem, em ambos os textos, mata os filhos e, depois, se suicida “Meus filhos, mamãe queria dizer uma coisa para vocês, fiquem pertinho de mim, que nós três juntinhos, vão para um lugar assim que parece um corpo macio...para vocês eu deixo esse funeral, porque morrer com desgraça de um sofrimento é melhor morrer por morte de envenenamento...come o bolo, come”.

Até aqui o espectador, talvez, tenha certeza da veracidade da história, porém, com o decorrer do filme, entre inúmeras armadilhas, posso supor que, desde o início, ela poderia ser uma atriz. Além de interpretar ser Joana, a *Medéia* brasileira, é também a personagem central de sua própria história, ou, talvez, simplesmente, ser apenas uma entrevistada que conta claramente sua trajetória de vida. Ou ainda a entrevistada ser uma atriz que faz um papel de outra atriz, ou seja, uma interpretação dentro de outra possível interpretação, e, nesse momento, já temos uma síntese de tudo que será constantemente discutido no filme em termos de linguagem, de temática a ser explorada (MATTOS, 2006). Em outros termos, trata-se da síntese em torno de um persistente enigma: quem está aí?

Seria sempre um “expect.ator”? Seria este o ofício do ator, ora pessoa, ora personagem? Para Augusto Boal (2015), como mencionado anteriormente, todos os seres humanos seriam atores em permanente estado de representação, porque, ao representar, eles agem; e seriam, também, espectadores, porque, ao assistirem, eles se auto analisam, se auto

<sup>39</sup>“O Grupo *Nós do Morro* é uma associação cultural sem fins lucrativos fundada em 1986, cujo objetivo era proporcionar o acesso à arte e à cultura para crianças, jovens e adultos do Morro do Vidigal. O projeto oferece atividades e cursos nas áreas de teatro (atores e técnicos) e cinema (roteiristas, diretores e técnicos). Desde 2010, se apresenta como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP).” Fonte: <http://www.nosdomorro.com.br/index.php/sobre-o-nos-1>

<sup>40</sup> *Gota d’Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, faz a releitura da tragédia grega *Medéia*, de Eurípidés, adaptando-a ao contexto social, cultural, ideológico e econômico brasileiro, mais precisamente, à cidade do Rio de Janeiro, na década de 1970.” Fonte: [http://obviousmag.org/egregora\\_e\\_alteridade/2017/gota-dagua-de-chico-buarque-e-paulo-pontes-uma-releitura-da-classica-medeia.html](http://obviousmag.org/egregora_e_alteridade/2017/gota-dagua-de-chico-buarque-e-paulo-pontes-uma-releitura-da-classica-medeia.html)

observam. Boal foi dramaturgo, escritor, crítico, diretor artístico e trabalhou no Teatro de Arena em São Paulo. Dedicou a sua vida a estudar, metodologicamente, os escritos do russo Stanislavski<sup>41</sup>, opondo-se aos diretores italianos em voga em nossos teatros, à época, sempre com formatos repetitivos e pré-fabricados nas encenações e apresentações.

Para Stanislavski, o ator era “mestre das ações físicas”, considerava que as ações físicas era o elemento chefe da expressividade do palco. As ações físicas se configuram como meio pelo qual o ator podia edificar sua arte. Ele constatou que as emoções pertenciam ao universo subjetivo do qual não tínhamos controle, dizia “Não me fale de sentimentos, só podemos fixar as ações físicas” (BURNIER, 2009, p.31.).

Para Boal, dramaturgo, essas formas corriqueiras que são ensinadas, tendem a mascarar os reais sentimentos, e o ator torna-se um repetidor de gestos e expressões. Esse processo de estruturação e seleção leva à mecanização no teatro, o que Boal era contra, uma vez que acreditava que a emoção deveria ser valorizada prioritariamente, para que pudesse definir a interpretação final. Discordava da “técnica” que os italianos ensinavam, isto é, representar sem sentir nada do se representava.

Nós queríamos que o ator pudesse anular as suas características pessoais e fizesse florescer outras: as da personagem. Estes e outros exercícios serviam para anular a chamada: “personalidade” do ator (a sua forma e o seu molde, a sua máscara) e para permitir que nascesse a personalidade da personagem, que era, necessariamente, outra (BOAL, 2015, p. 79).

O ator (ou mesmo qualquer pessoa) tende a desenvolver sempre os mesmos movimentos. Mecaniza o seu corpo, os gestos, em hábitos para melhor efetuá-lo, privando-se então de possíveis alternativas para criar situações artísticas originais. Para Boal, o teatro sempre foi uma potência humana, por isso se faz necessário que, em especial, o ator volte a sentir certas emoções e sensações das quais já se desabilitou, que amplifique a sua capacidade de sentir e se expressar.

Em primeiríssimo plano, Andréa Beltrão narra à mesma história que nos foi apresentada anteriormente. A entrevistada conta um sonho que serve como contrapartida com o real, com o vivido. Há um corte. E aparece a atriz Andréa Beltrão, que passa a contar (interpretar) a mesma história, obviamente não do mesmo jeito, mas se alternando com a suposta dona da história. Duas visões. Dois momentos. Duas interpretações. Um jogo de cena que valoriza momentos distintos na arte de representar. Se o primeiro depoimento é a

---

<sup>41</sup> Constanin Stanislavski foi ator, diretor de teatro e criador do “Método Stanislavski” que constiêm em técnicas usadas para treinar atores a sentir emoções realistas durante a atuação. Disponível em <http://www.desvendandoteatro.com/stanislavskieometodo.htm>. Acesso em 10 de Junho de 2018.

rememoração de uma verdade, o segundo momento, mesmo sendo uma representação, não é menos autêntico, ou verossímil.

Para Coutinho, o outro pode se apropriar da história e ser, no ato de representar, até mais verdadeiro que o primeiro, não importa quem a quem pertença à história, mas a força de quem, no momento, fala.

Coutinho em uma entrevista respondeu quais foram os critérios para escolher as atrizes com que trabalhou, e ele responde:

Elas teriam de morar no Rio de Janeiro. Não dava para conversar por fone. Era difícil explicar o que eu queria já era difícil. Não foi uma decisão científica. Decidi que teríamos conhecidas e desconhecidas. Quando tive a ideia para o filme, pensei em só fazer com desconhecida. Foi uma escolha difícil. Pensei que queria trabalhar só com pessoas que gosto. Aí contratei Ernesto Piccolo, que trabalha com atores e convocou atrizes com rostos menos conhecidos e elas apareceram voluntariamente. Elas estavam no limite do anonimato. Elas ensaiaram um pouco na casa do Piccolo e já pelo ensaio decidimos que teríamos também rostos famosos. É importante deixar claro que a vida das atrizes não é a vida das personagens<sup>42</sup>.

## 2.5 O que está em Jogo? - Além da *mimesis*

Nos filmes que eu faço, tento me colocar entre paredes e produzir um vazio que o outro tem que preencher. Muita gente pergunta se eu não sinto culpa por isso. Eu faço isso sem culpa nenhuma. Eu faço tudo com culpa na minha vida. Mas filmar e conversar com as pessoas eu faço sem a menor culpa. No caso do Master teve gente que disse que eu mostrei intimidade. Ou que teve gente que riu em horas que não devia. Eu não posso castrar o riso do público. Além disso, existem muitos tipos de riso. Cada pessoa é dividida, você calcula um público. Tem gente que ri com a pessoa que fala, tem gente que ri da pessoa que fala e tem o riso nervoso, de medo. Para mim, todas as pessoas que aparecem no Master não são ridículas. Ou, eu sou tão ridículo quanto elas. Aquelas pessoas são tão patéticas quanto eu. Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 131).

*Jogo de Cena* rompe com certas expectativas em relação ao gênero documentário propriamente dito que, geralmente, apresenta um entrevistado com um discurso que parece ser exato, como um olhar (reflexivo, analítico) sobre a realidade. Segundo Nichols (2016), os documentários tratam de pessoas reais que não desempenham papéis: elas representam a si mesmas, recorrendo a experiências anteriores e hábitos para serem elas mesmas diante da câmera. Aqui, tal suposição pode, evidentemente, ser posta em cheque. É a essa certeza que Coutinho, como diretor, não se entrega no decorrer do filme. Ao assistir ao filme, não sabemos – em termos de autoria - ao certo de quem é a história narrada.

---

<sup>42</sup> Disponível em <https://www.cinemaescrito.com/2008/03/entrevista-eduardo-coutinho-jogo-de-cena/#>. Acesso em 12 de Junho de 2018.

E a maneira mais superficial de assistir ao filme é tentar praticar o jogo dos sete erros ou usar o método comparativo para estabelecer um *ranking* de interpretação. De quem foi a melhor história? Quem foi a melhor atriz? Quem representou melhor ou mais convincentemente?

O que me parece menos importante para o diretor Coutinho é quem é a dona da história, talvez seja quem a conta, mas sua força dramática é o que parece lhe interessar, no momento da fala. A representação faz parecer algo real na encenação. E Coutinho resume: “é o ator que se faz a si mesmo que vai fazer o personagem” (DVD do filme *Jogo de cena*, 2006). O que torna o filme mais interessante, de forma proposital ou não, não cabe encontrar a intencionalidade do jogo jogado pelo Eduardo Coutinho, portanto o que importa para minha análise, como é transpassado a vivência dessas histórias, a forma com a qual elas contam a história de maneira convincente.

No documentário contemporâneo, há uma tendência natural quanto à modalidade da enunciação. Isto é, enuncia-se, geralmente, em primeira pessoa. Trata-se do “eu” que fala, sobre a sua própria vida. É o caso que se dá em *Jogo de cena* e outros filmes de depoimentos e entrevistas que caminham nessa mesma linha, mesmo quando apresentam falas articuladas pelo diretor. E ambos continuavam com asserções dialógicas que são motivadas pelos cineastas (RAMOS, 2013).

Essa interferência do cineasta é recorrente no filme. O diretor, além de suscitar, a narração de histórias, insere algumas sequências de teor metalinguístico.



**Figura 10: Andréa Beltrão - Fonte: *Jogo de cena* (2007).**

Mais uma vez, a respeito do primeiro testemunho de Andréa Beltrão, em primeiríssimo plano, quando é indagada pelo diretor sobre o que foi sentido ao interpretar a história fidedigna, autêntica, a atriz comenta “tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude,

sem agredir, sem criticar, sem imitar”. Entendo, que trata-se de uma reflexão explicativa construída pela atriz em relação ao seu processo de representação, de atuação, de jogo. Restamos perguntar, ir mais afundo: será que, ao imitar, o ator consegue, na sua enunciação, ser fiel à história? Antes disso, nos ocorre: será que a própria memória retrataria fielmente os fatos no discurso de quem rememora, transmitidos na voz de quem conta?

A Memória dá voz às falas. Assim é em *Jogo de cena*. Isso ocorre pela capacidade das personagens em revisitar o passado e, através de seus relatos, reconstruí-lo. É uma homenagem ao cinema que sempre foi um veículo de construção de posicionamentos passados, de revisão da existência, de entrega ao mundo dos sonhos (sem o qual a vida não teria sentido). Entregamo-nos ao universo dos nossos muitos medos (dos quais não conseguimos nos desvencilhar); da descoberta das nossas alegrias (cada vez mais raras nesse nosso mundo conturbado) e da nossa necessidade permanente de superação. Entrar nesse jogo foi uma garantia, uma força de me lançar a novos desafios e tentar, sem restrições, sem medos, novas experiências.

A atriz Andréa Beltrão luta para conservar a serenidade, como exposto anteriormente, para manter o domínio de si mesma e da cena. Algo, no entanto, parece “fugir” do seu controle técnico. Afirma que, para uma apresentação teatral, seria necessário preparar-se demais para dizer “olimpicamente” o texto. “Quando tentava me aproximar, não conseguia” e justifica a dificuldade pela sua falta de religião, por não acreditar da mesma forma que a ‘dona da história’ em algo que aconteça depois da morte e lamenta, afirmando: “queria tanto acreditar... tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estivesse viva em algum lugar”.

*Jogo de cena* é também um jogo com o espectador, que entra, mesmo sem querer, nesse jogo. A incerteza de quem é atriz ou não, é ressaltada ainda mais pelo fato de se tratar de um documentário. Ainda que o espectador não seja familiarizado com a obra de Coutinho, a informação de que se trata de um documentário orienta a nossa pré-disposição em relação ao filme. E sabemos que a informação consta no anúncio de jornal que abre o filme com um convite inusitado. Como escreve Comolli (2008), o lugar do espectador – seja diante de um documentário ou de uma obra de ficção - é marcado pela ambivalência:

Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação. Meu prazer, minha curiosidade, minha necessidade de conhecer, meu desejo de saber são recolocados em movimento por essa dialética da crença e da dúvida (COMOLLI, 2008, p. 184).

Esse lugar relacionado ao espectador é posto em destaque quando se trata de *Jogo de Cena*. É um lugar instável, suponho que, muitas vezes, esse espectador se acha diante de uma multiplicidade de procedimentos articulados de maneira a incitar a dubiedade, o deslocamento, as inquietações. Há um movimento triangular para o espectador: de compreensão, expectativa e frustração. Surpresas que se alternam com o sentimento de frustração. No entanto é **impossível discutir a intencionalidade do autor, como do espectador**, o filme ganhou autonomia, como espectadores pode-se adentrar nesse território e tirar significados e interpretações, variadas, de grande valia para o diálogo com o filme.

Há uma mistura de artifícios e as identidades trocadas produzem um efeito notável: os discursos, pela força da narração, se descolam da identidade civil dos narradores (tal como reconhecidos inicialmente pelo espectador) e a palavra toma o lugar da cena, ou melhor, a cena torna-se cena da palavra: os corpos são agenciados pela narração, são postos a serviço da palavra, e oferecidos à escuta atenta do espectador. Porém, talvez, ele creia ter descoberto o segredo do jogo – a imbricação surpreendente dos relatos, encenados e não encenados – ali mesmo surge algo de inesperado, precisamente aquilo que acontece às protagonistas quando desenvolvem a performance de seus relatos.

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



Figura 11 : Gisele Alves – Nanda - Fonte: *Jogo de cena* (2007).

O depoimento se alterna entre as duas mulheres. A narrativa perpassa por alguns sonhos “meus planos era morar fora, era morar em outro país, estudar fora...mas acabou, que eu engravidei, ai deixo de lado né, ai não ia ter coragem de ter uma filha fora” e por fatos difíceis, como, por exemplo, o fim do casamento, a relação com a filha e, por último, o que seria o “climax” da sua vida: a morte de seu filho Vitor, que volta, através de um sonho, para apaziguar o coração materno. Ela passa a acreditar ter sido melhor ele ter desencarnado, ter partido. E justifica: “foi muito melhor a despedida dele, a ida dele, porque para nós dois, ele seria uma criança que sofreria... eu sem um apoio de um companheiro”. Uma semana depois da morte de Vitor, ela se separou. E, para Vitor, parece que ela se constituiria como mãe eterna.

Câmera se afasta de Gisele quando ela fala da perda do seu filho. Nesse momento, o plano é (proposital ou não) aberto, a câmera revela o teatro vazio à sua frente, e ela (Gisele) está só. O que representa, ao meu entendimento, esse movimento de câmera e plano, a solidão, o abandono, como reflexo da sua fala.



**Figura 12: Débora Almeida – Nilza – Fonte: *Jogo de cena* (2007)**

Em primeiro plano, Nilza, a nova entrevistada, o tema central é a narração de uma viagem que a protagonista faz para São Paulo. Ela nunca esteve antes nessa cidade. Ao chegar, ela conhece, no final do ponto de ônibus, um despachante. Depois de um relacionamento relâmpago, isto é, uma “trepadinha de galo”, ela se surpreende ao se descobrir grávida dele. Sem sucesso nas tentativas de encontrá-lo novamente no dia seguinte, ela resolve desistir do pai desconhecido e ter sua filha sozinha. Uma história triste e, ao mesmo tempo, cômica, enfatizando as possibilidades da arte de representar, a partir de elementos da linguagem cinematográfica com os gestos, a fala com certos exageros e a uma expressividade

no rosto. O relato não afasta a possibilidade de ser algo realmente vivido por ela, até ser dita a última frase “foi isso que ela disse”, revelada o fato da entrevistada ser uma atriz. É a memória da atriz, desvendada em sua última frase que reflete, no relato, toda a experiência vivida. Isto só poderá ser desfrutado profundamente a partir da memória, quando a construímos, quando a vivenciamos. Proust, ainda segundo Boal (2015), afirmava que, enquanto se vive, não se é capaz de sentir o que se vive, porque não se pode dirigir essa experiência, que fica sujeita a mil e uma circunstâncias imponderáveis.



**Figura 13: Fernanda Torres - Fonte: *Jogo de cena* (2007).**

Como já ocorreu em relação à Andréa Beltrão, a atriz Fernanda Torres em primeiro plano é a próxima convidada para interpretar uma nova história memorizada. Será que é de outrem? Talvez. Duas narrativas se entrecruzam. A personagem também se chama Nanda e, no início, Fernanda diz “eu queria muito ter filho” e perdeu. Entrou em uma profunda depressão com medo de não poder ter mais filhos, até resolver ir para um terreiro de candomblé de sua tia.

Entre tantas oferendas, orientada pela sua tia, Nanda faz a sua, entra em uma camarinha e “tinha que dormir junto com a oferenda”, apesar da presença desprezível de ratos, viu na gaiola uma pomba branca. Em seguida, aparece a tia toda vestida de branco, que acompanha Nanda para o lado de fora.

Nanda pergunta se o animal será sacrificado, e a tia responde surpreendentemente “essa pomba é você, eu vou é te soltar”. Nanda compara o candomblé à “era Freud na prática”. A tia representaria a cura; a camarinha, a morte e a pomba era ela. O que fez

Fernanda Torres encerrar o seu depoimento emocionada, dizendo “engravidamos um mês depois”.

Nesses dois últimos depoimentos, temos, agora, duas atrizes, Nilza que representa uma outra mulher e Fernanda Torres que, no caso, aparentemente, se auto representa. Percebemos que, talvez, o diretor tenha por objetivo voltar à atenção do espectador para os fatos do dia-a-dia e estabelecer uma ligação entre os acontecimentos. Segundo Manuela Penafria (1999), o documentário teria mesmo esse propósito e ressalta que a principal função do gênero é incentivar um diálogo sobre diferentes experiências, sentidas com maior ou menor intensidade, ou seja, “apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não veem ou lhes escapa” (PENAFRIA, 1999, p.5).

O artifício é saber dele e não o que ele simula, mas o que apresenta de forma persuasiva. Jogo e cena se entrelaçam no ato de encenar. Eduardo Coutinho já disse em entrevistas que optou pelo documentário para fugir de ter que decupar, ter de “escolher onde botar a câmera”. Isso mostra o processo libertário que adotava. Para ele, bastava o discurso em um cenário vazio. No caso, apenas duas cadeiras num palco de um teatro imensamente vazio. Aí, todo cenário externo se anula, ou melhor, se mostra desnecessário. Ou ainda, ganha um outro significado, uma outra e real amplitude. A relevância, no caso, é para a expressão facial, para as nuances do corpo, para a morosidade do tempo que atua claustrofobicamente, para a entonação da voz (que denuncia estados interiores). Em suma, em cena, a personagem e seu discurso, a história e sua encenação. Tudo, parece, se resume a apenas isso. E não é pouco. E Coutinho complementa, ao ser questionado se somos nós mesmos, conscientes sob o foco de uma câmera?

Isso é absolutamente impossível de definir cientificamente. Com uma câmera ligada você nunca sabe quem é a pessoa que está na frente desta câmera. Nestes momentos, a câmera aproxima você da pessoa que ela acha que é, e da pessoa como ela quer fazer o público vê-la. É uma mistura disso tudo. Em termos psicanalítico, quem conhece você é você mesmo. O que significa contar a morte do filho para quem realmente perdeu um filho? Não há como controlar esse conhecimento.<sup>43</sup>

O próximo dueto é de Sarita e Marília Pêra. Uma mulher desconhecida do grande público e uma atriz consagrada da TV. Sarita narra sua história intercalando, dramaticamente,

---

<sup>43</sup> Disponível em <https://www.cinemaescrito.com/2008/03/entrevista-eduardo-coutinho-jogo-de-cena/>. Acesso 07 de Junho de 2018.

risos e lágrimas. Deixa transparecer suas mágoas diante da filha que, assim como no filme *Procurando Nemo*<sup>44</sup> (2003), está separada da mãe que vive nos Estados Unidos.

Vida e arte se revezando. Narra, à sua maneira, a relação muito conflituosa “ela tá muito bem lá, e eu aqui vivendo nessa vida apertada, eu adoro a América, eu queria viver lá, morar lá com ela” que sempre existiu entre elas. Mágoas, desabafos, cobranças, reflexões que permeiam as suas declarações “pedi o carro dela emprestado, ela não quis emprestar, eu fiquei furiosa, meti a mão nela, bati nela (Marília Perâ)”, ela foi ensinada assim “o amor persiste, mesmo quando você apanha”. Sarita lembra, “Ela (a filha) chamou a polícia” e ficou indignada, expõem sua dor e o desejo de reatar o relacionamento com a filha.



**Figura 14: Sarita - Fonte: *Jogo de cena* (2007)**

Diferente de Sarita, Marília Pêra, ao contar a mesma história, tecnicamente prefere imprimir a narrativa um estilo de mulher mais sóbrio, portanto, diferente do estilo emotivo e explosivo de Sarita. Isso é revelado pela atriz Coutinho no fim do seu depoimento.

---

<sup>44</sup>O filme *Procurando Nemo* conta a história de Nemo que é um pequeno peixe-palhaço, que repentinamente é sequestrado do coral onde vive por um mergulhador e passa a viver em um aquário. Decidido a encontrá-lo, seu tímido pai sai em sua busca, tendo como parceira a ingênua Dory. Disponível em <http://telecine.globo.com/filmes/procurando-nemo/>. Acesso 08 de Maio de 2018.



**Figura 15: Marília Pêra - Fonte: *Jogo de cena* (2007)**

Nesse Campo e contra-campo, diretor e atriz, ambos jogadores frente a frente, Marília Pêra, apresenta uma atuação que, no final, se revela mais límpida do que Torres e Beltrão, que vivem e se transfiguram no personagem, sem muito apego à técnica.

Entendo que o filme tenta resgatar uma memória histórica e afetiva de cada personagem com o intuito de oferecer a “ilusão” na arte de representar um passado linear e perfeito, entre inúmeras possibilidades, que, uma vez acabado, estaria realizado e completo, no entanto, percebemos que, no decorrer das falas ao aparecer vazios e lacunas durante as quais fui instigada a julgar de quem é a memória (a história) e como esta narrativa pessoal está sendo construída a ser interpretada.

É inegável que existe uma unidade no filme, que se estende e podem também ser aplicada às citações. A primeira entrevistada, numa associação intertextual, nos remete à peça *Medeia*, tragédia grega, com a relação trágica que mantém com os filhos e, ainda, mais modernamente, com o filme *Procurando Nemo* (2003), que também enfoca a relação de um Pai que se revela um incansável protetor de seu filho.

A próxima história é, indubitavelmente, trágica: relata o homicídio do filho da entrevistada. Sem interrupções, segue a narrativa, sem indicações claras que explicitem se a entrevistada é ou não é uma atriz. Fui levada a crer que isso se dá para preservar a segurança e, talvez, para

manter a simplicidade na explanação narrativa da história.



**Figura 16: Jackie Brown - Fonte: Jogo de cena (2007)**

Em seguida, aparece uma jovem Jackie Brown. Ela relata suas dificuldades e hoje participa de um grupo de *Rap* para “expressar tudo que já passei” de uma forma não violenta. O diretor intervém e faz um pedido à entrevistada, e ela começa a cantar um *rap*, cuja letra, curiosamente, se reporta à história da primeira entrevistada. Será que a interpretação inicial do filme é a história de Jack, a cantora de *rap*?

Maria de Fátima é a próxima personagem/entrevistada. Ela, a exemplo das demais, também fala dos seus próprios dramas, de seus traumas. Vem à tona o relacionamento com seu pai e a infidelidade de seu ex-marido, até que encontra outro amor: o psicólogo que a auxilia no processo de cura, tirando-a da “quarentena”. Isso, depois de muito tempo “sem querer saber de homem”.

“Nossa, quanta gente”, frase repetida por outra jovem entrevistada e por Fernanda Torres que imita na íntegra, observação feita por Coutinho, gesto que a desconcerta e a tira do personagem. Coutinho a cumprimenta pelo nome de “Nanda”, e, desde o início, a linguagem metalinguística se faz presente, num ping-pong que se estabelece entre a personagem e a sensação vivida ao interpretar a história. Fernanda Torres, no meio da interpretação, sai do personagem dizendo “que doido, cara, muito doido”. Ela para, respira, pensa no que está dizendo e volta para continuar interpretando a personagem Aleta.

Não foi a única vez, Fernanda Torres, logo em seguida, se desconcerta novamente, pede água. Quer recomeçar o trabalho e afirma “parece que eu estou mentindo para você” e explica a dificuldade de interpretar Aleta diante de Coutinho: é como se a memória viesse

antes da personagem. Mas não seria o mimetismo, e, sim, o modo com a estória de Aleta é narrada. Aleta é nome da garota entrevistada, nome não muito comum. A jovem esclarece que ele vem do grego “Alétheia”, e que significa tanto a “verdade, revelação” quanto a realidade simultaneamente.

A moça que salienta o seu comportamento não assertivo, isso vá afastando ela do que realmente anseia. “ficou grávida com quantos anos?” (Coutinho pergunta). Ela responde “Dezoito anos”. Nesse momento resolve morar com pai, a entrevistada alinhava em sua fala uma série em que surgem muitas dificuldades: a doença da mãe, o “transtorno bipolar”, a gravidez precoce “fiz o teste xixi...mijei rs”, o sonho de viagem a Machu Picchu não realizado.



**Figura 17: Fernanda Torres (2) - Fonte: *Jogo de cena* (2007)**

Na ficção também se abandonam sonhos? Sonhar é fictício? Faz-se a inspiração do tipo aperto no peito com a continuação de suas palavras – agora na fala da “personagem” real: “(...) como se agora eu tivesse só que estudar e trabalhar, pensar no futuro... Só que eu não quero isso. Eu não quero a merda de um emprego em que eu trabalhe onze meses e viva um mês pra, no final da minha vida, comprar uma casa na Região dos Lagos. Eu não quero isso da vida”. Tudo isso é dito por uma Aleta sorridente, o que o diretor classifica de um “sorriso nervoso”. “Que loucura! Parece que eu tô mentindo”. Diz Fernanda Torres. Isso embaraça a atriz.

Ela responde e afirma não se tratar só disso, mas algo da essência dela. É um embaraço tal que a fez se aproximar tanto de Aleta e que a paralisou algumas vezes no percurso empreendido pelo depoimento.

Que doido, cara. Muito doido. **[Ela respira, olha para baixo, passa a mão no cabelo e tenta continuar]** Aí foi assim, quando eu... quando eu fiz dezoito anos, né,

eu resolvi morar com o meu pai, né. Que... os meus pais se separaram quando a minha mãe foi internada. **[Um corte a interrompe e ela volta à cena, em close]** Esses remédios, né, que a pessoa fica, sei lá, dez minutos depois que toma fica assim, num estado assim, sem expressão, né? Com o cuspe assim, no canto da boca, né. Era horrível, né? Eu tinha onze anos quando isso aconteceu. Onze anos. Foi horrível assim. Que doido isso. **[Ela muda o tom de voz e passa as mãos no rosto]** É tão engraçado, gente. Vamos do início de novo, eu tô... queria uma água, é tão engraçado, nossa. (Fernanda Torres, DVD *Jogo de cena* 2006)

O que fica evidente é que o ofício do ator é muito mais que a mera imitação do papel do outro. Fica explícito que “fazer bem” não se restringe apenas a representar mimeticamente, mas que é também necessário, no ato da representação, se despir dos padrões prefixados de comportamento. Estes são verdadeiras proteções, e surgem como obstáculos para si e para os outros, impedindo de mergulhar inteiramente no personagem. Temos que nos despir de tudo, mesmo que isso apresente riscos ao ator. O ator pode, no caso, se apropriar de uma história e ser até mais verdadeiro que o outro.

Eduardo Coutinho estabelece uma estratégia de realização cinematográfica, um jogo, em que há inscrito um desejo de documentar, mais do que temas inseridos em determinados contextos históricos e sociais, a própria construção da cena e o processo de construção de um personagem, de como representá-lo, de como dar vida e verdade a ele. Em seus documentários, um jogo aparentemente ingênuo revela a perspicácia de uma estratégia.

Com isso, Renato Tardivo<sup>45</sup> complementa:

No caso de *Jogo de cena*, o embaraço se potencializa, uma vez que se trata de um “jogo de faz de conta” no qual, todavia, as personagens são reais, e, como diz Fernanda Torres: “A realidade [se] esfrega na sua cara”. Nessa medida, o desconcerto— que paralisa a atriz, mas é também emblema de uma interpretação fascinante— é disparado pelo tema do duplo, ou seja, Fernanda Torres é testemunhada (pelo diretor, pela câmera) passando-se por Aleta. Ou ainda: no encontro com o olhar do outro, Fernanda Torres surpreende-se encontrando Aleta em si. (p.134)

A atriz Fernanda Torres diferencia o personagem real do da ficção. Essa realidade esfregada exige um alto comprometimento com o real, se é que existe quando se fala de memória, e salienta: “a diferença que com personagem fictício se você atinge um nível medíocre assim, você pode até ficar ali nele, é da sua medida, o real possivelmente mostra alguém acabado na sua frente e precisa ser cada vez mais fiel a ele”.

---

<sup>45</sup> Psicanalista e escritor. Mestre e doutor em Psicologia Social (USP), trabalha na interface do cinema e da literatura com a Psicologia.



**Figura 18: Marina D'elia - Fonte: *Jogo de cena* (2007)**

Depois do fim da conversa com o diretor, há um corte para outro depoimento. A história de uma menina, em primeiríssimo plano, que briga com pai e fica sem falar até a morte dele. E depois do trágico ocorrido, a menina teve depressão, depois decidiu ser atriz, tal qual a primeira entrevistada. Isso, evidentemente, não era aceito pelo pai, que ambicionava para a vida da filha um outro rumo: queria que ela fosse médica. Instaura-se um conflito.

E a partir de um sonho, teve a oportunidade de pedir desculpas a seu pai. Tratava-se de um misto de mágoa e perdão que segundo Tardivo (2016) chamam a atenção a atmosfera diferenciada do tempo durante esta entrevista e também para um elemento visual: o olhar enigmático da moça. Ao lembrar a sua infância, a menina remete ao momento que seu pai teve um infarto depois de ter brigado com ele, o que a fez se sentir culpada pelo ocorrido, parou de falar com ele até o fim da vida dele, mesmo morando na mesma casa, cerca de quatro anos antes da filmagem.

A sequência é cortada e volta Andréa Beltrão que, conta da sua admiração por uma antiga empregada que cuidava dela. Trata-se de Alcedina Pereira Marcelino, “uma pretona, forte, ria muito”. É assim Beltrão descreve, num misto de carinho e saudade, quando se refere a ela. Então se recorda “do cheiro” dela, de que “adorava dormir enfiada no braço dela” e lembra, com detalhes de tudo, apesar de, na época, ter apenas quatro ou cinco anos. E a sua maior felicidade era fazer “Cidina” rir.

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

Como podemos perceber, ela desenha quadros, faz recortes de passagens significativas, de momentos que caracterizam afetivamente a sua infância. Através de sua primeira pergunta, Coutinho, parece-me, tenta inserir um dos temas mais recorrentes na fala das mulheres em *Jogo de cena* (a relação com o pai) e Andréa responde sinteticamente.

É sobre a memória que é feita a fala em *Jogo de cena*, o passado que é igual ao presente, e é também uma homenagem ao próprio cinema como essa máquina de construção de uma possível revisão do ato de viver; da possibilidade de sonhar; da nossa capacidade de registrar, de reviver; de colocar em cena, como protagonista, o mundo mágico do teatro. Tudo isso junto são elementos da linguagem cinematográfica propulsores de emoções que são, em última instância, o rever a emoção da vida. Reviver, refazer a vida, deixar se embalar pelos fios da memória. É o que o drama procura e é o que as mulheres, atrizes da vida comum, procuram em suas falas rememorativos de desabafo, justificativa e redenção.



**Figura 19: Claudiléia de Lemos - Fonte: *Jogo de cena* (2007)**

Logo em seguida, há um corte, a câmera aproxima (zoom in), para provavelmente, enfatizar o rosto com choro, de uma outra mulher que narra detalhadamente a história. Como já visto antes, inicia-se, aí, outra história, porém se trata de uma história já ouvida anteriormente, de novo em primeiríssimo plano, enfatizando a interpretação, novamente inicia a narrativa acerca de um homicídio de um filho que, até esse momento, parecia uma história que pertencia somente à primeira entrevistada. E, mais uma vez, o filme nos incute uma dúvida, coloca-nos diante de mais uma de suas armadilhas. A quem pertence a narrativa? Seria a primeira mulher a atriz ou a dona da história? Ou ao assistir a emoção com choros da segunda entrevistada, teria o espectador descoberto? Fato que a primeira é tão dona da história como a segunda.

Seria apenas compaixão? Colocar-se no lugar do outro para melhor interpretar como pelo que Ismail Xavier (2013) considera o “ponto essencial” nesses casos em que não se explicita quem de fato viveu a experiência narrada, a saber, “a incerteza e o que esta traz de material para reflexão” (XAVIER, 2013, p. 620).

A pedido da entrevistada, Sarita, retorna por considerar “muito barra pesada” seu depoimento, no sentido de ser triste, e lembra das cantorias de seu pai e de sua mãe. O diretor, em mais uma intervenção surpreendente, diz: “Passado e presente... é tudo a mesma coisa”. Sarita não concorda, mas é justamente ao discordar que toma coragem para, com a voz embargada, cantar a canção com que o pai a ninava, e ela ninava a filha: “Se essa rua, se essa rua fosse minha...” “se essa história, se essa história fosse minha”.

A imagem e o som do canto de Sarita se mesclam com somente a voz *over* de Marília Pêra a “manipulação do código sonoro, nesse momento, potencializa o efeito, uma vez que se trata da presença invisível do duplo”, segundo Tardivo (2016) e se o objetivo de Sarita, era tornar o depoimento mais leve, a música ecoa de forma trágica e triste.

Não só o espectador cai em armadilhas, como no caso de Sarita a própria entrevistada. Coutinho não explica as regras, a verdade não é estabelecida durante todo o filme. O espectador supõe que tenha deduzido quem é quem, mas até o fim à incerteza o acompanha.

O cineasta parece indicar que o que está em jogo no momento do filme uma possível paródia, que, não se constitui de uma mera imitação nostálgica de modelos passados, mas trata-se, agora, de um fenômeno que, para ter sentido, envolve necessariamente uma recontextualização de modelos e a conseqüente alteração dos sentidos e decide revelar:

O que importa é que o que elas (as pessoas filmadas) falam com convicção e com força e verdade. E eu não mando ninguém checar. O jornalista tem que checar: “Não, será que essa mulher realmente perdeu o filho?”. Eu não tenho que fazer isso (...), se ela fala e aquilo tem força, aquilo é verdade. (Coutinho, Eduardo. Entrevista concedida ao programa *No Estranho Mundo dos Seres Audiovisuais*, 2008. Grifo nosso.)

Os nossos discursos nos caracterizam, nos expressam, nos revelam, mas, ao mesmo tempo, nos velam, nos escamoteiam, nos ocultam. Mesmo assim, são a nossa forma de expressão, de revelação, de exteriorização de nós mesmos. São a expressão do nosso ‘eu’. Todo discurso, se considerado semioticamente, se caracteriza como texto. Em sendo texto, torna-se expressão, de certa forma, mesmo quando busca a autenticidade, um texto ficcional. Quando falamos de nós mesmos, estamos ficcionalizando, isto é, estamos nos narrando, criando uma história sobre nós mesmos. No século XVIII, retorna uma preocupação maior

com as mentiras e falsidades contidas nos relatos, preocupação esta que é, agora, retomada pela Pós-Modernidade.

Segundo Linda Hutcheon (1988), isso tudo ocorre porque não conhecemos a verdade definitiva, mas apenas a nossa verdade parcial. E esta verdade se coloca em relação à multiplicidade e à dispersão de inúmeras outras verdades. Todo discurso tem a ver com o local de onde se fala, com o meio em que estamos inseridos, com a cultura (temporal e espacial) de cada grupo.

Esta postura pós-moderna diante daquilo a que se convencionou chamar de verdade, expressa no mundo da enunciação, da encenação, da rememoração, o diretor Eduardo Coutinho expressa em *Jogo de cena*. Não há uma ‘verdade’ única. Há verdades ocultas, submersas em nosso interior. Tudo se traduz em discursos. Discursos que nos representam, que nos autenticam, que nos revelam, mas que, também, paralelamente, nos ocultam, nos velam.

## 2.6 Onde está o inviável virado do avesso?

O que me interessa é o ambíguo. Às vezes eu falo brincando, exagerando, provocando: muito mais rico é um servo que ama a servidão do que um servo que odeia a servidão. Porque é óbvio que o servo deve odiar a servidão. Mas você encontrar essa coisa oposta é uma provocação extraordinária.

Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTEN, F. 2009, p. 133).



**Figura 20: Plano final - Fonte: *Jogo de cena* (2007)**

A Câmera de afasta (zoom out)A última cena, um plano aberto, é uma imagem que privilegia o cenário do filme, no qual sobressai a sutileza do dispositivo de Coutinho: tudo se resume apenas à imagem nua de duas cadeiras em um palco vazio. Diferentemente de muitos espetáculos teatrais, nos quais, no final do espetáculo, depois de abertas às cortinas, o público recebe de volta os atores, que se curvam para receberem os aplausos.

Coutinho finalizar o filme com silêncio e a ausência dos elementos até então presentes em *Jogo de cena*, à exceção das duas cadeiras, expressões do vazio, do abandono, mas, paradoxalmente, também expressões do encontro, que, no entanto, se constituem como peças fundamentais para que se estabeleça, de forma clara, nua e convincente, o seu processo narrativo. Revela-se, nesse momento, de certa maneira, o seu jogo (agora interrompido) de cena, jogo de um cinema do questionamento. Momentos presentes que se constroem do passado. Momentos de encontros e de desencontros. Instâncias do plausível que se sabe, também, implausível. Revelações do visível que (que, por vezes duramente) retratam o invisível, a rondar o visível entre a ficção e a realidade.

Com os depoimentos que foram dados de costas para a plateia vazia, seus olhos voltados para nós, o público, como se estivéssemos olhando a cena a partir do palco - ou talvez dos bastidores, chega até a última sequência que segundo Tardivo (2016) é o invisível virado do avesso, o que constitui a síntese negativa do filme. Coutinho concentra, em primeiríssimo plano, em especial no rosto, nos gestos, no silêncio dos personagens.

O “Jogo de Cena” tem 100 minutos, dois minutos são de uma escadaria, 30 segundos com imagens de jornal impresso, e o resto são corpos que falam, não só o rosto. Quando o corpo fala, não precisamos traduzir muita coisa. Usei duas câmeras, tinha o perfil e o rosto. Tirei todos do ambiente e fiquei só com elas. Essa falta de ‘perfumaria’ deu força<sup>46</sup>.

O invisível se situa para além das cadeiras vazias do teatro, do início ao fim, Coutinho nos mostra, entre entrevistadas e entrevistador, o (des)encontro, o desconforto que se instaura nas conversas, nos olhares e nos gestos, é nesse campo que ocorrem as coisas. O invisível está do lado do avesso por considerarmos o oposto àquilo que pressupomos como um teatro. Não há barulhos, ruídos. Uma pausa no burburinho da vida. O invisível metamorfoseado em silêncio, se transforma em memórias. O que importa no cinema de Coutinho, ao me entender, é o modo que cada pessoa crê na sua história, como a representa, como a interpreta, as pessoas expõem para o público aquilo em que acreditam ou não, é a arte, arte de representar, a si ou ao outro. Estamos diante, todo o tempo, de um filme sobre alteridade. O outro nos representa. O outro, como num espelho – e inversamente - nos dá autenticidade. O outro é extensão da minha realidade.

---

<sup>46</sup> Disponível em <https://www.cinemaescrito.com/2008/03/entrevista-eduardo-coutinho-jogo-de-cena/>. Acesso 07 de Junho de 2018.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cinema de Coutinho, assim como a desconstrução em Derrida, deixa em suspenso as noções de verdadeiro e falso e, assim, abala as bases de uma tradição cinematográfica que inclui os filmes no interior de modelos e gêneros definidos. (...) O jogo, então, liga-se à cena e compõe o jogo de cena. Felipe Diniz (DINIZ, 2012, p. 119).

O que sou é extremamente agradecido pelo fato dessas pessoas terem conversado comigo. Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTEN, F. 2009, p. 133).

Coutinho apresenta uma obra de arte, arte de representar. Entendemos como polifonia, termo derivado do repertório musical, o conjunto de vozes, por vezes dissonantes que falam, como em um grande coral, em conjunto. As vozes podem ser até dissonantes. Aliás, é até desejável que o sejam. O filme, a princípio, procura responder uma inquietação do diretor que “quer saber” sobre as mulheres, revela seu desejo: sou homem, quero saber sobre as mulheres. Elas lhe respondem: sou mãe, sou filha, sou amante, sou lésbica, sou atriz, sou médica, sou mulher.

A arte de Coutinho, ora mimética ora realista, não responde quais são “as verdades” do filme, ele as cria no momento em que se dá o encontro do diretor com os entrevistados. Se unificando, presente e passado ficam lado a lado. Atrizes e não atrizes no ato de representar. Utilizam-se de elementos da linguagem cinematográfica: enquadramento, personagem, movimentos, fala para alcançar uma rememoração de histórias. Histórias que, vividas, experienciadas, se inventam e se reinventam no ato de narrar. Viver para revisitar a verdade. Verdades que se criam (se recriam) ao sabor da emoção. Representar: a arte de fingir, de mentir com verdade. Mentir por ofício.

O que dizem as palavras? A realidade se deixa apreender pelas malhas do discurso fictício? Aí reside a ambiguidade do filme: Ficção ou documentário? Coutinho só pergunta, não responde, ter certezas de suas intencionalidades é impossível e unicamente prazeroso, quando envolvida pelas histórias, entrei para jogar, jogo de acasos, do controle, das minhas memórias que diferencia essa dissertação de tantas tecnicamente construída. Essa dimensão estética que o filme, provoca, a partir de tensões, volta ao dia a dia e, ao mesmo tempo, de fugas da vida cotidiana, processos que parecem não surpreender o diretor, mas que, ao contrário, o instiga a provocar e continuar até quase o limite do impossível o jogo a partir de regras construídas nesse encontro entre o real e o invisível.

De fato, *Jogo de cena* é um dos filmes no qual o cineasta mais desenvolveu essa capacidade de promover ambiguidades, de inserir dúvidas quanto à capacidade de reproduzirmos, no ato de representar. Este é o grande jogo. Realidade se contrapondo à capacidade de ficcionalização, no caso, de dramatização, de representação. Entre o que se representa e a realidade vai uma longa distância. Ao representar, criamos, diante do olhar atônito do espectador, novas realidades. A proposta inicial do filme sugere processos de investigação a partir das histórias narradas, performatizadas por atrizes e não atrizes (por que esse contraponto?) através de interpretação das histórias cotidianas coletadas pela equipe de produção de Eduardo Coutinho em um momento anterior.

Trata-se de um filme sobre o outro que está bem ali à frente do diretor, é esse outro o seu maior foco. Ele descobre, desvenda histórias, performatiza histórias; em grande parte, são histórias dramáticas, tristes, melancólicas, mas não menos interessantes. O passado é sempre o agora. Está conosco. Vivem conosco.

O nosso presente é composto de fios da memória, de experiências vividas. Experiências que permanecem, que persistem, que interferem sempre. Para Coutinho, o que foi mais valioso, como ele mesmo salientou, foi, certamente, o encontro, a conversa, este invisível que, mais que se mostrar, se interpõe e se aloja nesse ‘entrelugar’ que se situa entre o jogo e a cena, entre o entrevistado e o entrevistador. Ele, nessa obra, dá forma ao essencial, estrutura discursos, reformula a arte de representar com um mínimo necessário que um filme pode conter.

Coutinho joga, não só com a narrativa, mas com espectador. Mais que expositor, mais que narrador, ele se posiciona primeiramente, talvez, como sendo crítico, um crítico que experimenta o desafio de uma experiência estética inusitada, um crítico narrador que deixa ostensivamente vestígios dessa sua experiência de dúvidas, de questionamentos. Um narrador que nos surpreende, que nos atinge, que nos incomoda, mas que, também, nos comove profundamente ao nos desvendar os mistérios interiores da alma humana. Ele filma (escreve) sempre movido pela busca, pela procura. A crítica, neste caso, é pensada no seu papel interpretativo e investigativo de recepção. Mais do que uma simples proposta, exige, também, uma recepção ativa e provocadora; uma recepção especial que, para acompanhar o eixo das narrativas, nos convoca a buscar sentidos e, nos tirando da nossa habitual passividade, nos leva, o tempo todo, a jogar com o filme.

Sem pretender ainda finalizar, mencionamos uma frase proferida por Marília Pêra em sua entrevista que, além de ser um verdadeiro protocolo institucional do ofício do ator, perfaz-se elucidativa, a de mostrar os desafios de representar: “Quando o choro é verdadeiro, a

pessoa sempre tenta esconder as lágrimas. O ator, principalmente o contemporâneo, propositalmente mostra”. Marília é uma atriz contemporânea, mas não precisou de um cristal japonês para lacrimejar. E olha que tentou esconder as lágrimas. Eis um dos jogos da arte da representação.

Em 02 de fevereiro de 2014, Coutinho faleceu tragicamente em seu apartamento no Rio de Janeiro, ele estava em plena atividade. Muitos amigos, admiradores e pessoas que participaram de seus filmes ficaram surpresos e comovidos com sua morte. Coutinho, lamentavelmente se foi, suas obras ficarão como legado que transformou o cinema brasileiro e possivelmente influenciará as próximas gerações.

## REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. *O vazio do quintal*. (Entrevista publicada originalmente na Revista *Cinemas*, n. 22, mar./abr. 2000). In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p.257.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 9ª ed. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus. 2016.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 1ª ed. São Paulo: Editora Cosac Naify. 2015.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de Ator*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp. 2009.
- CALLOIS, *Os jogos e os homens*. Lisboa: Cotovia, 1990.
- COMOLLI, J. L. (2004). Voir et pouvoir: L'innocence perdue - cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Verdier. \_\_\_\_\_. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG. \_\_\_\_\_. (2009). *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse: Verdier.
- COSTA, Luciano Bedin. *Cartografia: uma outra forma de pesquisar*. *Revista Digital do LAV*. Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 66-77 - mai./ago.2014.
- COUTINHO, E. “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.
- COUTINHO, E. *Encontros – Eduardo Coutinho*. (Felipe Bragança – Org.). Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2009.
- COUTINHO, E. *O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranagu*. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.
- COUTO, J. G. *Biografias Idealizadas*. *Bravo!* São Paulo, v. 172, p. 76, dez. 2011.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34. 2000.
- ECO, Umberto. *Entrando no bosque*. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de letras, 1994.
- JOGO DE CENA*. Filme de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2007. 1 dvd (107 minutos).
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

MAGER, Juliana. Tese *História, Memória e Testemunho. O método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena* (2007). Niterói, 2014.

MATTOS, Carlos Alberto. Entrevista ao DVD do filme *Jogo de cena*, Eduardo Coutinho (2007). 2006.

MCKEE, Robert. *Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Tradução de Chico Maués. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

NANTES, Piana, (originalmente publicado na revista *Intermédias*, em 2005). In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 137-138.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2009 e 2012.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. 3d. São Paulo. Perspectiva, 2008.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens em busca de um autor*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004 (Coleção Grandes Dramaturgos).

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus, 2012

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo Documentário?* São Paulo: Senac, 2013.

RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. 2007. Tradução Alain François. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007. 536 p

### Referências virtuais

BEDIN, Luciano. Disponível em <https://www.escavador.com/sobre/600743/luciano-bedin-da-costa>. Acesso em 25 de Maio de 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. *Jogo de Cena. Jean-Claude Bernardet Blog*, 14 jan. 2008. Disponível em <[http://jcbernetet.blog.uol.com.br/arch2008-01-13\\_2008-01-19.html](http://jcbernetet.blog.uol.com.br/arch2008-01-13_2008-01-19.html)> Acesso em 11 jan. 2018.

BUTILHEIRO, Anderson Felipe. 2008. Disponível em: <<https://estereotipo.wordpress.com/2008/04/15/a-influencia-do-cinema-no-cotidiano/>>. Acesso em 10 jan. 2018.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista: *As aparências jamais enganam*. Disponível em <https://www.cinemaescrito.com/2008/03/entrevista-eduardo-coutinho-jogo-de-cena/>. Acesso 07 de Junho de 2018.

DINIZ, Felipe Maciel Xavier. *O jogo de cena de Eduardo Coutinho: entre a estrutura e o acontecimento*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/55341>, Acesso em 08.05.2018.

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL. Disponível online em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67310/jogo-de-cena>>. Acesso em 07 Maio de 2018.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHIN, Yvana. “O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. In: *Galáxia*, número 6, Out. 2006. Disponível em file:///C:/Users/Joel%20Cardoso/Downloads/1348-2835-1-PB.pdf. Consulta em 12.06.2018.

FROCHTENGARTEN, Fernando. “A entrevista como método: uma conversa com Educaro Coutinho”. In: *Psicologia USP*. São Paulo, Jan./mar. 2009, 20 (1), p. 125-138; Disponível em file:///C:/Users/Joel%20Cardoso/Downloads/41992-50145-1-PB.pdf. Acesso em 12.06.2018.

MARZOCCHI, Ilana Feldman. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, em 2012. Disponível em <file:///C:/Users/Joel%20Cardoso/Downloads/lanaFeldmanMarzochi.pdf>. Acesso em 08.05.2018

MOURA, Carla Borin; HERNANDEZ, Adriane. *Cartografia como método de pesquisa em Arte*. XVI Seminário de História da Arte. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/1694/1574>. Acesso em 31.05.2018.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5ª ed. São Paulo: Papyrus, 2005. Disponível em: <<http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/nichols-introducao-ao-documentario.pdf>>. Acesso em 17 Mar de 2017.

NÓS DO MORRO. <<http://www.nosdomorro.com.br>> Acesso em 07 Jul de 2017.

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *Revista Eletrônica BOCC - Biblioteca On Line de Ciências da Comunicação*. Universidade Beira Interior, 2004. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>>. Acesso em 28 set.2016.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 2001. Disponível em: <[http://ml.virose.pt/blogs/ct\\_11/wp-content/uploads/2011/04/Penafria\\_1999\\_A\\_identidade\\_do\\_documentarismo.pdf](http://ml.virose.pt/blogs/ct_11/wp-content/uploads/2011/04/Penafria_1999_A_identidade_do_documentarismo.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2017.

PROUST, Marcel. Disponível em [https://www.ebiografia.com/marcel\\_proust/](https://www.ebiografia.com/marcel_proust/). Acesso em 09 de Junho de 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. “O que é documentário?” *Revista Eletrônica BOCC - Biblioteca On Line de Ciências da Comunicação*. Universidade Beira Interior, 2001. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acesso em 28 jan. 2017.

RÖSELE, Úrsula. Tese de mestrado *O jogo com a cena documentária: um estudo do filme Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho*. Belo Horizonte, 2011.

SIBILIA, Paula. *O show do eu – A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro, 2016.

TARDIVO, R. Jogo de Cena. Revista de cultura audiovisual, capa 3 v 43 n. 46. <[http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/118151de\\_cena\\_e\\_as\\_cancoes](http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/118151de_cena_e_as_cancoes)> Acesso em 06 Jul de 2017.

VALENTINETTI, Cláudio M. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: M. Farini Editora, 2003.

WHITMAN, Walt. Canção de mim mesmo, in: \_\_\_\_ *Folhas de Relva*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

XAVIER, Ismail. *O jogo de cena e as outras cenas*. In: OHATA, M. (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, Ismail. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. Comunicação e informação. Goiânia, v. 7, n. 2, p. 180-187, 2004.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146 p.