

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

JULIANA MUYLAERT MAGER

Jogo(s) de cena: documentário, historiografia e representação

UBERLÂNDIA
2010

JULIANA MUYLAERT MAGER

Jogo(s) de cena: documentário, historiografia e representação

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Profª Drª Luciene Lehmkuhl

Uberlândia
2010

Juliana Muylaert Mager

Jogo(s) de cena: documentário, historiografia e representação

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Uberlândia, 13 de dezembro de 2010.

Banca Examinadora

Profª Drª Luciene Lehmkuhl - UFU
Orientadora

Profª Drª Ana Paula Spini - UFU

Profª Drª Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro - UFU

À minha mãe, por tudo.

*À minha avó Maria Julia, por sua
força e presença constantes.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^ª Dr^ª Luciene Lehmkuhl, por ter acreditado e apostado sempre no meu trabalho.

Às professoras Prof^ª Dr^ª Ana Paula Spini e Prof^ª Dr^ª Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, pelo pronto aceite do convite e pelo prazer de suas aulas.

Ao Marcio, pelo carinho, amizade e apoio, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

Aos meus pais, pelo amor, carinho e atenção.

A minha família, Sílvia, Paulo, Aninha e Julia, que sempre acreditaram e torceram por mim.

À Sônia Miralda, pela revisão atenciosa.

Ao CNPq, pela bolsa de Iniciação Científica concedida por dois anos.

A utopia, no fundo, você está vivendo, se pensar aparece agora. Então, acho que se os meus filmes ajudaram a mexer com os sonhos, é maravilhoso!

Eduardo Coutinho

RESUMO

MAGER, Juliana Muylaert. *Jogo(s) de cena: documentário, historiografia e representação*. 2010. 94 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

Nesta monografia buscou-se analisar as relações entre documentário e história. Tendo como hipótese a ideia de que é possível abordar categorias teórico-metodológicas pertinentes à historiografia a partir do documentário, foi adotado como objeto o filme *Jogo de cena* do diretor brasileiro Eduardo Coutinho. A escolha deste documentário foi realizada pela discussão nele presente a respeito da verdade e do questionamento do gênero documental como espelho da realidade. Colocando lado a lado depoimentos de personagens e atrizes – conhecidas e desconhecidas –, Coutinho rompe com a metáfora do espelho, gesto observado em seus outros filmes, mas aqui radicalizado. *Jogo de cena* (2007) amplia a discussão sobre a representação, discutindo a noção de verdade e as relações entre documentário e ficção. Dessa maneira, divisões rígidas entre os gêneros perdem sua validade, em favor de uma posição que privilegia as sutilezas e faz dessas tênues e fraturadas fronteiras o potencial criador do artista. Considerando a relação entre este documentário e reflexões no âmbito da historiografia, especialmente da História Cultural, foram eleitas determinadas questões teórico-metodológicas enfrentadas pelas duas áreas. Assim, o trabalho está centrado em torno dos conceitos de representação, narrativa, documento e testemunho.

Palavras-chave: Documentário. Historiografia. Representação. Narrativa. Verdade.

ABSTRACT

MAGER, Juliana Muylaert. *Jogo(s) de cena: documentário, historiografia e representação*. 2010. 94 f. Monograph (Coursework) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

In this monograph it was intended to analyze the relations between documentary cinema and history. Based on the hypothesis that the documentary field opens to the possibility of discussing some of history's theoretical and methodological categories, the film *Jogo de cena*, directed by Eduardo Coutinho, was selected as object of analysis. The choice was made based on the debates proposed by the film regarding truth in documentary cinema and the questionings made to the idea of non-fiction films as mirrors reflecting reality. Putting side by side, depositions of characters and actresses, Coutinho fractures the mirror's metaphor, a gesture which was already there in his other films, but here taken to the edge. *Jogo de cena* expands the debate on representation, debating on the question of truth and on the relationship among documentary and fiction. Therefore, strict divisions of the genres lose their applicability in favor of a point of view that privileges the subtleties and is able to transform these fractured borders in artistic potential. Regarding the relation of the film chosen with some debates inside historiography, especially the discussions proposed by the historians from Cultural History, certain theoretical and methodological issues faced by both history and documentary were elected prior to the monograph. Therefore, the text is centered on the concepts of representation, narrative, document and testimony.

Key words: Documentary. Historiography. Representation. Narrative. Truth.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O CONCEITO DE DOCUMENTÁRIO	14
1.1 Coutinho e a criação de um método: o lugar do diretor no cinema nacional	16
1.2 Jogo(s) de cena no documentário	23
1.3 As mulheres do filme	27
1.4 Entre jogo e cena: análises e (des)construções	29
2 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO	41
2.1 A encenação como jogo: uma leitura de <i>Jogo de cena</i> e <i>Moscou</i>	45
3 TESTEMUNHO, VERDADE E NARRATIVA EM <i>JOGO DE CENA</i> : PENSANDO RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO	57
3.1 Testemunho, narradores e história(s) no documentário: <i>Jogo de cena</i>	60
3.2 Documentário e História: um compromisso ético	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
FONTES	83
REFERÊNCIAS	84
ANEXOS	88

INTRODUÇÃO

A exemplo do que Coutinho faz em *Jogo de cena* (2007)¹, faço um convite ao leitor, o dispositivo aqui também é exposto com antecedência: neste trabalho propus-me a construir pontes (ou talvez a localizá-las onde já existiam) entre o campo do documentário e da historiografia, entre ficção e realidade, entre arte e documento, entre verdade e encenação. Nesta tarefa os filmes do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho serviram-me de objeto de pesquisa, mas também como inspiração. Busquei olhar para os filmes como olhamos para os textos historiográficos e ler neles formas de abordar o mundo, o real, a memória, a história.

Texto e filme como construções narrativas, o que, acredito eu, não retira a especificidade do texto historiográfico ou do cinema documentário, pois esta se encontra muito mais no compromisso ético com os personagens cuja vida continua fora das telas, no caso do documentário, e com o passado (e o presente), no caso da história.

O documentário é resultado de um encontro, segundo Coutinho. Para Schorske (2000)², historiador, a história também se faz de encontros. Estes encontros são múltiplos, entre equipe de filmagem e personagens, entre diretor e dispositivo, entre historiador e documentos, entre a história e outros campos do saber. Dessa maneira, penso esta monografia como resultado de uma série de encontros, da história com o documentário, o cinema de Eduardo Coutinho, e com o campo da cultura e das artes e principalmente meu encontro com tudo isso. Encontro possibilitado por diversas leituras, pelo contato imprescindível com minha orientadora, por dois anos de pesquisa.

Convido o leitor para que se abra para esses encontros, assim como os documentários são abertos para o mundo, nas palavras de Comolli (2008). Os filmes de Eduardo Coutinho, muitas vezes, ganham sua força exatamente nos momentos que são, em outros documentários, considerados refugo, resto, aquilo que deve ser apagado pela montagem. Em entrevista a Valéria Macedo, o diretor afirma:

Se eu mostro as circunstâncias de uma filmagem, estou mostrando que as “verdades” são contingentes. A interferência do acaso e da circunstância para mim é fundamental. Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa (COUTINHO, 2008, p. 71).

¹ Os dados técnicos dos filmes citados constam das referências ao final da monografia. A filmografia completa do diretor consta dos anexos do trabalho.

² Neste trabalho as referências obedecem ao sistema autor–data, em conformidade com as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) - NBR 14724, de 2005, que dispõe sobre a apresentação de trabalhos acadêmicos.

Jean Louis Comolli, no texto “Sob o risco do real”, faz afirmações que muito se aproximam da concepção de Coutinho acerca do documentário. Segundo o autor,

[...] diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo “realista” da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser realizar-se sob o risco do real [...] ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação (COMOLLI, 2008, p. 169-170).

O cinema de Coutinho é marcado pela singularidade e fragilidade de suas narrativas, também pela recusa de roteirização e por uma abertura ao acaso proporcionado pelo momento da filmagem; todos estes aspectos, além de outros, o aproximam das definições de Comolli (2008) e também proporcionam um terreno fértil para se discutir temas como representação, testemunho, documento, real, verdade, fronteiras, ficção. Esta monografia é uma tentativa de abordagem da obra do diretor, em que se busca nos filmes a constituição de um método, de uma ética para o documentário. Também é uma tentativa de buscar aproximações e debater questões historiográficas a partir dos caminhos e brechas apontados pelo documentário contemporâneo brasileiro, através da filmografia de Eduardo Coutinho.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita iniciam o livro *Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008) questionando as razões do documentário, nos últimos anos, ter atraído cada vez mais o interesse de realizadores, críticos, pesquisadores de cinema e público. Segundo as autoras, o crescente interesse se manifesta no número de produções, criação de festivais, aumento das formas de fomento e distribuição, de público e de estudos sobre o assunto.

Embora o momento vivido atualmente seja exceção em termos de destaque para o campo do documentário no interior do cinema brasileiro, segundo Amir Labaki, o documentário, apesar de visto como um cinema marginal, “atravessa com rara regularidade a história do cinema no Brasil”. (LABAKI, 2006, p. 9). O autor aponta ainda o fato dos grandes cineastas brasileiros terem realizado cinema documentário e deste ter sido responsável por grande parte das inovações no cinema brasileiro, sendo “a locomotiva estética que tem desbravado caminhos”. (LABAKI, 2006, p. 9).

Para Eduardo Coutinho, o documentário é marcado por seu aspecto marginal, apesar do relativo sucesso ou destaque alcançado na última década. Afirma o diretor:

O que eu quero dizer é o seguinte: que o documentário na história do cinema, o documentário foi, é, e será marginal! [...] E acho que é uma boa dose 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 (COUTINHO, 2008, p. 137-138).

Essa fala nos ajuda a compreender como Eduardo Coutinho vê o cinema documentário e sua própria obra, daí a importância que ele assume ao filmar histórias únicas, filmes que só ele poderia ou que só ele tem vontade de fazer. Nas palavras do diretor, a síntese de suas escolhas: “quando você encontra um filme que ninguém quer fazer e você quer, você tem certeza de que você precisa fazer”. (COUTINHO, 2008, p. 190). O documentário figura como uma escolha de caráter ético, mas também estético.

O contato com a obra de Coutinho começou com um projeto de iniciação científica contemplado com bolsa do PIBIC/CNPq no período de agosto de 2008 a julho de 2009, sob orientação da Prof^a Dr^a Luciene Lehmkuhl. Neste primeiro ano, o tema da pesquisa de título *Documento, documentário e história nas imagens de Eduardo Coutinho: limites da representação* centrava-se em buscar na obra documental do diretor os filmes que mais se aproximassem de uma abordagem metalinguística, permitindo estabelecer relações com reflexões da historiografia recente voltadas para a questão da representação e da arte.

Ao longo da pesquisa fiz um levantamento da filmografia de Coutinho, que consta dos anexos deste trabalho, assistindo a todos os principais documentários do diretor desde a década de 1980. Por duas vezes realizei pesquisas na Cinemateca Brasileira adquirindo textos e artigos de Coutinho e principalmente sobre sua obra, programações de mostras de filmes do diretor estudado, críticas de jornais, entre outros materiais importantes para a pesquisa. No relatório final, em forma de artigo, realizei uma discussão sobre o cinema de Coutinho de forma geral e analisei de forma um pouco mais detalhada os filmes *Cabra marcado para morrer*, *Edifício Master*, *Jogo de cena* e *Moscou*.

A bolsa de pesquisa, foi renovada para o período 2009/2010, em que o objeto da pesquisa foi o documentário *Jogo de cena*, pela presença de uma reflexão sobre a representação e o estatuto do cinema documentário. Ao longo deste período de um ano desenvolvi análises do filme *Jogo de cena*, assim, grande parte das reflexões desta monografia são resultado desses dois anos de pesquisa e contato com a obra de Eduardo Coutinho e com o filme estudado.

Parte-se, portanto, do pressuposto de que as reflexões no âmbito do documentário contemporâneo oferecem um campo de diálogo com questões teórico-metodológicas

importantes para correntes da historiografia recente, pensando aqui principalmente no campo da Nova História Cultural, incluindo discussões sobre o estatuto da história feitas por autores como Paul Ricoeur e Michel de Certeau.

A relevância deste debate encontra subsídio no fato de que ainda hoje muitos trabalhos de historiadores que tratam da relação entre História e cinema buscam como objeto filmes históricos e documentários, por tratarem-nos como privilegiados em relação a outros gêneros cinematográficos. Este tipo de ênfase parece não explorar de forma satisfatória as contribuições que o cinema pode dar à história, já que parece buscar alguma verdade que estaria nestes dois gêneros de filme. O interesse em estudar o documentário surgiu, para mim, portanto, de forma contrária ao que se poderia esperar, exatamente pelos questionamentos colocados por vertentes contemporâneas do gênero que evidenciam os limites deste tipo de cinema enquanto (re)produtor de uma realidade ou verdade, questionando uma visão clássica do documentário como espelho da realidade.

Na monografia que se segue buscou-se, a partir do documentário *Jogo de cena* (2007) de Eduardo Coutinho, estabelecer relações com o tema da representação e da narrativa, pensando relações entre debates do âmbito do documentário e da historiografia. O texto está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo é uma introdução ao debate em torno do conceito de documentário, à filmografia de Eduardo Coutinho e ao documentário *Jogo de cena*, em que procurei fornecer ao leitor o maior número de elementos para que consiga acessar o filme, já esboçando primeiras análises e pensando conceitos trabalhados pelo diretor.

O segundo capítulo traz uma reflexão em torno do conceito de representação, mostrando os debates e usos do termo no âmbito da historiografia e do documentário, e depois análises de *Jogo de cena* e *Moscou* (2009), último documentário de Coutinho. Através das análises busquei estabelecer paralelos entre os dois filmes na forma como enfrentam a questão da representação cinematográfica, também buscando relações com os debates promovidos pelos autores do campo da história e da arte sobre o conceito de representação.

O terceiro capítulo aborda a questão da narrativa no documentário e na história, refletindo sobre o modo como Coutinho articula os elementos em seu filme, a fim de construir uma narrativa capaz de dar sentido aos depoimentos de mulheres e atrizes na forma de um jogo com/para o espectador. Assim, chega-se às considerações finais, apontando alguns caminhos para as questões discutidas ao longo do trabalho. Ao leitor, reitero o convite para mergulhar um pouco no universo de Eduardo Coutinho, do documentário e da história, na

expectativa de que este trabalho tenha alcançado o objetivo de apontar novas possibilidades para as relações entre história e cinema.

1 O CONCEITO DE DOCUMENTÁRIO

Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho.

Walter Benjamin

O que queremos dizer quando usamos o termo documentário para designar uma obra cinematográfica? Que significados atribuímos a esta obra ao defini-la dessa maneira? Ou ainda como podemos reunir um conjunto diverso de obras sob o mesmo termo documentário, o que as une? Para Comolli,

À pergunta “o que é o documentário?” não há outra resposta senão a questão feita por André Bazin: “o que é o cinema?” O cinema não é o jornalismo, apesar de, como ele, pertencer à ordem das narrativas. [...] A crítica maior que devemos dirigir à mídia, agente da informação, refere-se à denegação batizada “objetividade”, por meio da qual ela mascara, com demasiada frequência, o caráter eminentemente precário, fragmentário e, por fim, subjetivo daquilo que é tão-somente o seu *trabalho*. Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário (COMOLLI, 2008, p. 174, grifo do autor).

O termo documentário define ou abarca um conjunto de filmes, práticas, diretores, cujos contornos são, no entanto, dificilmente delineáveis. Estudiosos do campo do documentário tentam mostrar como o próprio conceito traz mais problemas do que soluções, por sua associação à ideia de documento, verdade, espelho do real, e outras denominações presentes no senso comum e mesmo em estudos sobre o tema. Não é raro encontrarmos historiadores que trabalham com um conceito de documentário como oposição ao cinema ficcional. Rosenstone nos mostra como devemos tomar cuidado ao lidar com as imagens “documentais”:

A afirmação implícita do documentário é a de que ele nos dá acesso direto à história, que as suas imagens históricas, por meio de seu relacionamento de caráter indexativo com as pessoas, paisagens e objetos autênticos, podem fornecer uma experiência do passado praticamente sem mediação – certamente mais direta que o passado criado pelo longa-metragem ficcional que deve preparar cenas para que sejam filmadas. Mas isso não passa de um tipo de farsa (ROSENSTONE, 2010, p. 35-36).

Para Silvio Da-Rin, devemos evitar a simplificação que tende a conceber o documentário a partir de uma essência, ainda assim é possível observar, como o autor afirma, a “persistência de uma tradição” que permite o reconhecimento de um filme como

documentário. Assim, “se suas ‘fronteiras incertas’ desafiam o estabelecimento de uma definição extensiva, capaz de esgotar todas as ocorrências, isto não nos impede de reconhecer a existência concreta deste ‘grande regime cinematográfico’.” (DA-RIN, 2006, p. 18-19).

O conceito de documentário é, dessa maneira, algo mutável, em transformação, uma espécie de acordo, composto por “questões historicamente partilhadas por uma comunidade de praticantes” (DA-RIN, 2006, p. 19). Isso significa dizer que o documentário, assim como o cinema, o campo das artes ou mesmo a história, não são campos homogêneos, mas sim espaços de contradição, disputa, e que ao longo do tempo diferentes conceitos de documentário foram surgindo junto com novas formas de fazer filmes.

O documentário é visto aqui como conceito e como objeto histórico, portanto mutável, construído por sujeitos e instituições, dotado de temporalidade. É preciso fugir da naturalização do documentário, assim como Foucault (2007) nos lembra que é preciso colocar em questão os objetos e os recortes da pesquisa que normalmente aceitamos sem refletir a respeito, é preciso desconfiar do que é familiar, dos grandes discursos e divisões, como a separação entre cinema ficcional e cinema documentário.

Foucault fala da necessidade de nos inquietarmos “diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares”, lembrando que “esses recortes [...] são sempre, eles próprios, categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados: são, por sua vez, fatos de discurso [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 24-25).

Da-Rin nos fala dessa necessidade de fugir das perspectivas totalizantes em relação ao documentário, assim, faz referência a Bill Nichols, autor norte-americano importante nos estudos sobre documentário:

Por isso concordamos, com Bill Nichols, que evita analisar o documentário dentro de uma perspectiva totalizante. Nichols parte da mesma negação de “objetos naturais” que caracteriza a abordagem histórica de Michel Foucault. Do mesmo modo como Foucault procedeu frente à loucura – ao invés de aceitar a existência da “loucura” como um objeto dado, rastreou as descontínuas construções da idéia de loucura através dos tempos em discursos correlativos –, Nichols procura “reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas” (DA-RIN, 2006, p. 19).

Aqui vemos uma possível ligação entre debates do campo da historiografia e do documentário; assim como os historiadores que, a partir de contribuições como as de Foucault, passam a debater o conceito de documento e a enxergá-lo de outra forma, no interior do cinema, o próprio campo documentário é colocado em questão enquanto um objeto natural. Michel de Certeau (2000), em *A escrita da história*, realiza todo um esforço para

mostrar os aspectos que constituem a “operação historiográfica”, evidenciando que o discurso do historiador também atende a questões institucionais e precisa do apoio dos pares para ser reconhecido enquanto tal, dessa maneira, tanto história como documentário são desmitificados enquanto discursos “objetivos”.

Novamente Da-Rin (2006) nos faz lembrar que o termo documentário não traz soluções, gerando, na verdade, mais problemas pela própria ligação, que se pode observar no senso comum e até mesmo em parte dos estudos sobre documentário, com as ideias de documento e verdade. O autor nos mostra a importância de afastar o documentário desse “rótulo” associado a uma verdade ou superioridade, construído em uma falsa oposição ao campo ficcional:

Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real. Uma vez que não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significante, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser construída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um constructo, uma ficção como outra qualquer. Por isto mesmo, devemos nos esforçar para deflacionar o valor de troca do rótulo *documentário* no mercado simbólico. Qualquer pressuposto de superioridade moral ou de verdade intrínseca do documentário deve ser impiedosamente desmistificado, sob pena de legitimação, por extensão, dos discursos que tomam de empréstimo suas características formais, retóricas e estilísticas (DA-RIN, 2006, p. 222).

Como a historiografia, o documentário não capta o real, ele o constrói, ele é resultado de um encontro, como insiste Eduardo Coutinho, o cinema não reproduz a realidade, o que não significa “que o documentário não possa estabelecer diferentes aproximações com o mundo, falar do real de variadas maneiras.” (LINS, 2007, p.14). O cinema de Coutinho interessa a essa pesquisa, principalmente, por estabelecer uma prática reflexiva, um “cinema pensado” na expressão de João Moreira Salles (2007). “Trata-se de pensar, não só sobre como filmar, mas principalmente a respeito do *por que* filmar.” (SALLES, 2007, p. 8; grifo do autor). Esse exercício de pensar o próprio fazer se radicaliza em *Jogo de cena*, o que explica a escolha do documentário para debater questões teóricas a respeito de verdade e representação.

Em *Jogo de cena* e também em *Moscou*, seu último filme, Coutinho parece justamente tentar fazer esse exercício de desmistificação do documentário, mostrando seu entrecruzamento com a ficção, mas, ao mesmo tempo, sem dissolver totalmente o campo do cinema documentário, mantido aqui na ideia de sistema, utilizada pelo diretor: “às vezes me dizem um troço: ‘Por que você não faz filme de ficção?’[...] Eu falo assim: ‘Eu estou fazendo. Se você considerar a coisa mais geral eu estou fazendo. Há formas de fazer’. O meu sistema é

o documentário.” (COUTINHO, 2009, p. 209). Ao invés de uma oposição entre ficção e documentário, como se um estivesse totalmente separado do outro, Coutinho propõe ler este último como um sistema, ou seja, como uma forma de fazer cinema, que é permeada por conteúdos ficcionais, ou ainda que não deixa de ser, em última instância, uma forma de ficção.

“Ficção nada tem a ver com mentira, com falseamento, com o não verídico. Ficcional é dotar de sentido, é imaginar um significado, é urdir numa trama, é enredar um dado evento”, nos lembra o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior (2006, p. 17). Dessa maneira, o documentário e a própria história não deixam de ser “discursos” ficcionais e a oposição entre verdade e ficção deixa de ser operante, pois baseada numa dicotomia que não nos ajuda a compreender as especificidades destes discursos (documental/cinematográfico e historiográfico).

Para César Guimarães:

Ainda que o real não possa ser inteira e plenamente representado – coisa que não pode ser atribuída a um defeito ou falha do filme em capturá-lo –, ainda assim ele se inscreve na matéria filmica [...] Se o documentário convoca o real dessa maneira, ele não desconhece o quanto toda representação é obra de linguagem e nem ignora o fato de que os signos jamais se fundem ao real, por mais intensa que seja a força acontecimental com que ele vem a cindir a cena filmada (GUIMARÃES, 2009, p. 37).

Para Coutinho, o tema de todo documentário é justamente a “impossibilidade de se chegar ao real” (COUTINHO, 2008, p. 168), assim o diretor assume o caráter ambíguo e paradoxal do cinema documentário. É nas brechas e fronteiras abertas por esses aspectos do cinema documental que Coutinho caminha para construir suas narrativas, aproximando-se da historiografia atual, que assume a contingência de suas verdades e os limites (ou possibilidades) interpostos pela subjetividade do historiador.

Desse modo, pode-se dizer que tanto Coutinho quanto certa perspectiva historiográfica recente, assumindo a subjetividade, a parcialidade e a contingência, procuram construir uma relação ética com personagens e documentos e, paradoxalmente, se aproximar da objetividade (jamais atingida).

1.1 Coutinho e a criação de um método: o lugar do diretor no cinema nacional

Eduardo Coutinho e sua obra ocupam um lugar importante no cinema nacional, vários estudiosos e críticos concordam que ele seja o maior documentarista em atividade, no Brasil.

Conhecido e consagrado como documentarista, a carreira de Coutinho no cinema começou na década de 1950. Após deixar o curso de direito, trabalhou como jornalista e, depois de ganhar um prêmio em um programa da TV Record, viajou para a Europa, tendo sido aluno do *Institut des Hautes Études Cinematographiques* (IDHEC) em Paris.

Ao voltar ao Brasil em 1960, Coutinho atuou em diversas funções, como produtor, assistente e roteirista. Os primeiros trabalhos como diretor se deram no campo da ficção com os filmes *Cabra marcado para morrer* (o primeiro filme interrompido em 1964), *Faustão* (1970) e *ABC do amor* (1966). É apenas na década de 1970, quando o diretor passa a integrar a equipe do Globo Repórter, que faz suas primeiras incursões pelo cinema documentário, sendo o seu primeiro documentário, fora da Rede Globo de Televisão, o longa-metragem *Cabra marcado para morrer* (1964/1984)³.

Filme considerado uma referência na história do cinema nacional, um “divisor de águas”, nas palavras de Jean-Claude Bernadet (LINS; MESQUITA, 2008, p. 25), *Cabra marcado para morrer* teve sucesso de público e crítica, ganhando diversos prêmios em festivais nacionais e internacionais. Coutinho – apesar dos diálogos de sua produção com o cinema moderno enfatizados por Ismail Xavier (2003) no texto “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna” – pode ser considerado um representante do documentário contemporâneo. *Cabra marcado para morrer*, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 25), figura como uma espécie de marco “entre o cinema moderno dos anos 60 e 70 e o documentário das décadas de 80 e 90”.

Ainda segundo as autoras, o documentário contemporâneo brasileiro produzido a partir da década de 1980 estabelece um contraponto à estética do documentário moderno realizado nos anos 1960 e 1970. As autoras definem o documentário moderno como “um conjunto de obras em 16 ou 35 mm, de curta ou média metragens e circulação restrita, realizadas sobretudo por documentaristas ligados ao Cinema Novo”. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 20).

A estética do cinema documental moderno no Brasil esteve ligada ao movimento de intelectuais em direção às camadas populares, muitas vezes, vinculado a posições políticas de

³ O filme *Cabra marcado para morrer* (1964) foi iniciado na década de 1960, as filmagens foram interrompidas pelo golpe militar em 1964. Nesta primeira versão, o filme era um longa de ficção que contaria a história de João Pedro Teixeira, membro e líder de movimentos ligados à luta pela terra e às Ligas Camponesas na Paraíba. O copião do filme foi salvo em parte, o que permitiu a Coutinho voltar ao material filmado mais de 15 anos depois, no início da década de 1980, realizando o segundo filme, concluído no ano de 1984. Este acabou transformando-se em um longa-metragem documental no qual Coutinho conta a história do primeiro filme e volta à Paraíba entrevistando as mesmas pessoas depois de vinte anos. Com caráter reflexivo, o segundo *Cabra marcado para morrer* (1984) foi um marco no documentário brasileiro. O diretor tornava-se também personagem e o filme figurava como um balanço sobre sua carreira, sobre o cinema nacional e sobre a relação entre documentarista e personagens.

esquerda. O cinema ganha um papel sociológico⁴ concedendo espaço para se discutir questões de classe, e “dar voz a esse ‘outro’ [o outro de classe] desconhecido torna-se questão importante para os cineastas”. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 21). O aspecto sociológico atribuído a esses filmes se junta a uma “estética clássica”, caracterizada pelo uso de narração explicativa, da palavra autorizada do especialista e pela montagem retórica. Lins e Mesquita (2008, p. 22) escrevem:

As implicações políticas do Cinema Novo parecem ter criado uma situação especial para o documentário, que continuou recorrendo à “voz do saber” para construir com clareza os significados sociais e políticos visados pelos filmes. Portanto, a narração explicativa perdura e expressa um modelo bastante característico da primeira metade dos anos 60 no Brasil: o do cineasta/intelectual que se julga no papel de intérprete que aponta problemas e busca soluções para a experiência popular.

Em contraponto, o documentário contemporâneo, a partir das décadas de 80 e 90 – apesar das possíveis rupturas percebidas já na década de 70 – seria identificado pelas tendências em filmar sujeitos singulares e evitar as generalizações. Marcado e influenciado pelo ensaio, pela autorrepresentação, pelo aspecto subjetivo, pela videoarte, pela entrevista, o cinema documentário recente passa a questionar os procedimentos da “estética clássica” e os pressupostos do documentário moderno das décadas de 1960 e 1970.

Os filmes de Coutinho fazem parte desse movimento e se pautam pela reflexividade, pela metalinguagem, pelo uso predominante da palavra, pela recusa em incluir os personagens (vistos como únicos) em categorias universais. Também são evitados o uso de imagens deslocadas das falas da personagem⁵ (para não incorrer no risco de utilizar a imagem como ilustração), o uso da narração em *off* (exceções feitas a cenas iniciais e explicativas do próprio dispositivo dos filmes) e o recurso à fala do especialista para corroborar o ponto de vista das personagens comuns.

Basicamente, o diretor nega esses mecanismos do documentário clássico, e mesmo moderno no Brasil, que culminam num tratamento dos personagens como tipos sociais, que buscam a fala do especialista para reforçar elementos das falas de pessoas do povo e que se utilizam fortemente da trilha sonora, da narração em *off* e de imagens ilustrativas.

⁴ Termo usado por Jean-Claude Bernadet em seu livro *Cineastas e imagens do povo* (1985).

⁵ Uso aqui o termo personagem para referir-me às pessoas que fazem parte dos filmes de Coutinho. Segundo o próprio diretor, as pessoas constroem personagens para a câmera. Nesse sentido, a pessoa só interessa ao diretor na medida em que existe uma relação ética e deve-se evitar prejudicar estas pessoas, pois o filme pode afetar a vida delas negativa ou positivamente (COUTINHO, 2008, p.87-88). Assim, o uso do conceito personagem se justifica pelo fato de que quem se vê no filme não é propriamente a pessoa, mas uma personagem que ela constrói a partir de sua auto-*mise-en-scène*.

Também se vê no cinema de Coutinho, uma recusa da montagem “clássica”⁶, característica do cinema hollywoodiano, mas não apenas, predominante da década de 1920 ao final da década de 1940. Esta montagem buscava encobrir os cortes e tudo aquilo que evidenciasse que se tratava de um filme, visando alcançar um efeito ilusionista de continuidade entre uma cena e outra, através do princípio da transparência.

A montagem nos documentários de Coutinho caminha em sentido contrário como veremos, buscando aquilo que em outros filmes figura como resto, os silêncios, os momentos constrangedores, a relação entre cineasta e personagem, o dispositivo orientador das filmagens, entre outros elementos. Longe de buscar uma estética da transparência, Coutinho prefere mostrar o momento de produção e reafirmar a contingência de suas imagens.

Cabra marcado para morrer será um marco não só para o cinema brasileiro, articulando duas estéticas, moderna e contemporânea, mas também terá grande impacto na carreira do diretor. Após a realização do filme, Coutinho deixou de integrar a equipe do Globo Repórter, que já naquele momento, meados da década de 1980, perdia o caráter documental em favor do aspecto jornalístico e da reportagem. O cineasta passou, então, mais de uma década produzindo filmes em vídeo de pequena circulação e divulgação, dentre os quais se destacam *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), *O fio da memória* (1991) e *Boca de Lixo* (1992).

Com *Santo forte* (1999), Eduardo Coutinho retorna à cena do cinema nacional. Gravado em vídeo e transformado em película, o documentário é o primeiro do diretor baseado essencialmente na fala das personagens. A tecnologia do *transfer* permite, assim, que o filme seja gravado em vídeo, o que proporciona maior tempo direto de filmagem e um material bem mais leve e acessível. Posteriormente, o material é transformado em película, permitindo a circulação nos cinemas e uma maior qualidade em relação ao vídeo. Hoje, a tecnologia das câmeras digitais, cada vez mais leves, permite a transmissão nos cinemas (em digital, sem transferência para película) e a filmagem com qualidade de cinema. Coutinho explica as possibilidades abertas pelo vídeo:

No momento que eu fui fazer o filme *Santo forte* eu falei “eu vou eliminar todo o plano de corte, tudo monta em cinema, eu não vou me preocupar com o cachorro que está latindo, com o quadro na parede, com o santuário que está ali, e vou filmar uma pessoa durante 30 minutos, uma hora, a câmera não desliga nunca, e as coisas vão acontecer ou não [...] Filmar é escutar. Tudo que interfere nisso é abominável, porque tira o laço dessa relação [...]

⁶ Para o conceito de montagem, ver AIMEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007, 136 p. Para um estudo da montagem clássica e da relação entre estética clássica e moderna no cinema, ver XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

E, em cinema isso é impossível, o chassi só tem 11 minutos. O vídeo me deu essa possibilidade, e, na medida em que ele aceita a transferência para filme, que é uma coisa de menos de 10 anos, tornou possível que se fizesse isso” (COUTINHO, 2008, p.140).

Santo forte se transforma em novo sucesso de público e crítica, rendendo mais alguns prêmios ao diretor. Segundo os principais críticos e estudiosos da obra de Eduardo Coutinho, entre os quais estão Consuelo Lins (professora doutora da Escola de Comunicação da UFRJ) e Carlos Alberto Mattos (jornalista e crítico de cinema), *Santo forte* representa uma guinada na obra de Coutinho e também a partir dele é possível identificar a construção de um método ou modo de filmar particular do documentarista que vai se mostrar nos filmes seguintes.

A construção do seu modo de fazer documentário passa por uma categoria, usada pelo diretor a partir de *Santo forte*, o dispositivo. Este termo está intimamente ligado à recusa do diretor em fazer roteiros para seus filmes, preferindo filmar tendo como base um dispositivo. Este configuraria na construção de limites para o processo de filmagem, estabelecendo o universo a ser abordado e a forma dessa abordagem na constituição de uma narrativa. O diretor explica:

Dispositivo é isso, meus filmes começam dizendo que uma equipe de cinema foi a algum lugar, é sempre assim, eu não moro na favela Babilônia, não moro no Santa Marta, eu não moro no Master. Então, sempre o filme começa com as regras do jogo. O jogo é o filme e as regras são essas: no nordeste, numa favela ou num prédio, tem uma equipe, tem um tempo e vamos ver o que acontece. Isso é dado inicialmente, sempre se trata de um filme, não é a vida na favela. Não é um filme sobre a religião na favela. É um filme sobre a equipe de cinema que vai ao morro conversar sobre religiosidade (COUTINHO, 2008, p. 148-149).

A cada filme, surge um novo dispositivo, pois é um novo universo, no entanto, há alguns elementos comuns que se repetem e que dizem respeito às concepções do diretor a respeito do documentário e das relações entre diretor, personagem e público.

É possível elencar alguns desses elementos, como a opção por filmar o encontro baseado na palavra, que levou à designação dos filmes do diretor como “cinema de entrevista ou conversa”, como ele afirma reiteradamente preferir, em suas entrevistas. Assim, a principal marca de seus filmes talvez seja exatamente essa ideia de reafirmar que se trata de um filme, de um encontro entre personagem e equipe, e também o fato dele filmar praticamente apenas a fala, as conversas que tem com seus personagens.

As falas ou testemunhos também podem ser objetos da história e não apenas da história oral. Desde Heródoto os relatos tem sido utilizados como fonte para o historiador, no

entanto, o predomínio das fontes escritas sobre os outros documentos fez com que os depoimentos e testemunhos fossem desvalorizados junto com as imagens, a literatura e outros objetos culturais⁷.

Nas últimas décadas, os estudos em torno do testemunho ocuparam grande espaço dentro das reflexões historiográficas. A partir, principalmente, das questões suscitadas pelo episódio da perseguição dos nazistas aos judeus antes e durante a Segunda Guerra Mundial, envolvendo o projeto (executado parcialmente) de extermínio dos judeus nos campos de concentração, também denominado holocausto ou shoah⁸. O caso limite do testemunho daqueles que sobreviveram aos campos traz, ainda hoje, uma série de questões para a história.

Diversos documentos escritos ou imagéticos contêm a dimensão do testemunho, no entanto, alguns temas só são apreensíveis através do uso da fala dos sujeitos envolvidos, por escassez de outros tipos de fonte ou pela peculiaridade do objeto. Paul Ricoeur aborda o aspecto do testemunho enquanto elemento da operação historiográfica. Segundo o autor, “com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental.” (RICOEUR, 2007, p. 170).

Ricoeur ainda frisa o fato do testemunho ser fundado no diálogo e no desejo daquele que testemunha em ser acreditado. O autor mostra que o testemunho passa, assim, a ser um “fator de segurança no conjunto das relações constitutivas do vínculo social”. (RICOEUR, 2007, p. 174). Dessa maneira, o testemunho está fundado numa relação de confiança, como a que Coutinho pretende travar com seus personagens. Para o diretor, seu método permite instaurar a possibilidade da conversa, e sua disponibilidade para ouvir o que o outro tem a dizer, sem julgamentos, possibilita aos personagens sentirem que suas histórias estão sendo de fato ouvidas. Constrói-se nos documentários do diretor a dimensão do reconhecimento, que talvez explique o fato das pessoas falarem mesmo quando há algo difícil a ser narrado, mesmo quando têm dificuldades em falar.

Há ainda outros elementos característicos do estilo de Coutinho, muito embora o dispositivo sofra diferenças a cada filme. Entre eles está a filmagem em locação única, isto é, a criação de um limite espacial, de preferência circunscrito a um único local, como uma favela, uma comunidade, um prédio, um teatro. E mesmo quando o limite não se impõe

⁷ Sobre a noção de documento e a questão da valorização dos documentos escritos pela história no século XIX, ver LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. v. 1 (Memória-história), p. 95-106, e BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, 160 p.

⁸ Ver AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, 168 p. e RICOEUR, Paul. História/Epistemologia. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. p. 151-301.

espacialmente, há um tema ou condição limitadores, como em *Peões*, no qual filma anônimos que participaram das greves no ABC paulista.

A sua escolha por filmar a fala do outro leva a algumas outras limitações a que o cineasta se impõe, como não captar sons exteriores às imagens, usar o mínimo de narração, explicitar as condições de filmagem, buscar pessoas que saibam produzir adequadas narrativas de si e não o real ou a verdade, não usar a imagem como ilustração das falas.

Se você trabalhar num documentário do meu tipo, com gente, é aquele negócio, já não posso botar o cara no telhado só porque é bonito. Você já entra num troço em que a dependência da situação e da pessoa te limita, e você escolhe dentro dessa limitação e o olhar que a gente constrói é esse, sabe? É a partir dessa limitação que vem dessa troca. Sem uma decupagem solta que poderia ir para qualquer lugar. Eu gosto disso, desse limite que o documentário, o meu, me dá (COUTINHO, 2008, p. 213).

Outro aspecto importante a ressaltar é o fato do diretor realizar apenas um único encontro com suas personagens. Normalmente, em seus filmes há uma fase de pesquisa, realizada por uma equipe, e é por meio dela que ele escolhe aquilo que será filmado. Assim, a personagem já sabe que será filmada e o diretor já conhece a personagem por meio dos relatos e imagens da pesquisa. Para Coutinho, a existência desse único encontro possibilita que a pessoa lhe conte as histórias como se fosse pela primeira vez. Este procedimento, segundo o diretor, auxilia no surgimento de algo inédito e evita a repetição.

Embora este procedimento possa trazer uma crença na espontaneidade do primeiro encontro, algo que pode ser questionado, tendo em vista a presença da câmera, da equipe de filmagem e a própria pesquisa prévia, ainda assim, podemos ter outra leitura dessa prática, vendo-a como uma espécie de abertura para o mundo, uma prática que abre mão de parte do controle, evitando a roteirização que, para Comolli (2008), marca as sociedades contemporâneas e se impõe cada vez mais na ficção e na mídia.

Em *Jogo de cena e Moscou*, o cineasta parece justamente tentar fazer esse exercício de desmistificação do documentário, mostrando seu entrecruzamento com a ficção, mas, ao mesmo tempo, sem dissolver totalmente o campo do cinema documentário, mantido aqui na ideia de sistema, utilizada pelo diretor para evidenciar a relação do documentário com a ficção. Ao invés de uma oposição entre os dois campos, como se um estivesse totalmente separado do outro, Coutinho propõe ler o documentário como um sistema, ou seja, como uma forma de fazer cinema, que é como todo filme permeada por conteúdos ficcionais, ou ainda que não deixa de ser, em última instância, uma forma de ficção.

A proposta de Coutinho de ir além da oposição dual entre realidade e ficção, mentira e verdade, através da imersão em histórias que se dispersam entre atrizes e personagens, parece apontar para um caminho semelhante ao sugerido, também, por Durval Muniz de Albuquerque Junior na introdução do livro *História: a arte de inventar o passado*, quando este fala, com inspiração no conto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, da possibilidade de construir um olhar para a história como e a partir de uma terceira margem, para além das dicotomias entre real e discurso, objetividade e subjetividade.

O que significa pensar a História e escrevê-la desta terceira margem? Significa primeiro pensar que a História não se passa apenas no lugar da natureza, da coisa em si, do evento, da matéria ou da realidade, nem se passa apenas do lado da representação, da cultura, do sujeito, da idéia ou da narrativa, mas se passa entre elas, no ponto de encontro e na mediação entre elas, no lugar onde estas divisões ainda são indiscerníveis, onde estes elementos e variáveis se misturam. A história se passa nesta terceira margem onde o que impera é o devir o fluxo que desmancha as formas estabelecidas de objetos e sujeitos, que mistura aspectos que aparecem separados, classificados e ordenados após as práticas de análise levadas a cabo pelas ciências (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 28).

Poder-se-ia dizer que o documentário, ao menos como pensado e praticado por Eduardo Coutinho, também se passa nessa terceira margem em que a matéria se cruza com a representação, o real com a fabulação e o sonho. O documentário aqui, assim como a literatura para Durval Muniz de Albuquerque Junior, ajuda a (re)pensar a própria história e sua escrita, sendo o filme *Jogo de cena* adotado como objeto de reflexão. Imagina-se, dessa maneira, ser possível abordar, a partir do documentário e de um filme mais especificamente, questões teóricas que concernem ao campo da historiografia. Seja através de conceitos comuns aos dois campos, como documento, imagem, verdade, real, cena, personagens, ou de aproximações entre a postura auto-reflexiva de documentaristas e historiadores.

1.2 Jogo(s) de cena no documentário

O documentário *Jogo de cena*, considerado sucesso de público⁹ e crítica, como a maior parte dos filmes do diretor Eduardo Coutinho, desenvolve-se com base nas ideias de representação, encenação, auto-*mise-en-scène*, questões já colocadas nos outros filmes do

⁹ A expressão se refere mais à recepção geral do público tendo como base blogs e comentários em sites de cinema, bem como à própria recepção do filme na mídia, o que evidenciou uma receptividade positiva em relação ao mesmo fato comum às demais obras do diretor. Ainda assim, embora com público reduzido, tendo em vista o número de espectadores de documentários no Brasil, os filmes de Coutinho podem ser considerados sucessos relativos de público.

diretor, mas que neste filme ganham novas formas e sentidos. O filme representa um marco na sua carreira e no campo do documentário no Brasil, e, em conjunto com outros documentários lançados no mesmo período, traça tendências para o cinema brasileiro contemporâneo que passam pela indeterminação, pela exploração das fronteiras entre o ficcional e o documental, pelo ensaísmo, além de traços (auto)biográficos, poéticos e subjetivos.

Refiro-me a documentários como *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, *Serras da desordem* (2006) de Andrea Tonacci, *Pan-cinema permanente* (2008) de Carlos Nader, *Moscovo* (2009) do próprio Eduardo Coutinho, *Anabazys* (2007) de Joel Pizzini, *Filmefobia* (2008) de Kiko Goiffman, entre outros, que ao longo dos últimos anos retomam procedimentos e refletem sobre o próprio fazer do documentário, produzindo filmes de acentuado caráter ensaístico que nos mostram uma variedade de formas que o cinema documentário tem encontrado para questionar a si próprio.

Ao juntar depoimentos de pessoas comuns, recurso utilizado em seus outros filmes, com atrizes, conhecidas e desconhecidas, interpretando as histórias destas mulheres, em *Jogo de cena*, Eduardo Coutinho expõe o documentário como um jogo e faz disso o centro do filme. Não se trata, necessariamente, de abolir fronteiras, mas de caminhar por entre elas, tornando turvas as fronteiras entre real e ficcional, falso e verdadeiro.

Jogo de cena foi filmado e produzido no ano de 2006 e lançado nos cinemas em 2007, o longa tem aproximadamente 107 minutos, ao longo dos quais Coutinho constrói um verdadeiro jogo com/para o espectador. A exposição do dispositivo na capa do DVD de *Jogo de cena* alerta o espectador sobre os procedimentos do filme:

Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. 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 que está em discussão é o caráter da representação. Neste filme, o jogo a ser jogado inclui pelo menos três camadas de representação: primeiro, personagens reais falam de sua própria vida; segundo, estas personagens se tornam modelos a desafiar atrizes; e, por fim, algumas atrizes jogam o jogo de falar de sua vida real (JOGO..., 2007).

Ao final da montagem, treze mulheres, entre atrizes e personagens¹⁰, aparecem no filme – além de Maria Nilza que, embora não apareça no filme, cedeu sua história para ser

¹⁰ Aqui faço uma diferença entre atriz e personagem. Em *Jogo de cena*, Coutinho traz para a cena mulheres comuns contando suas histórias e atrizes interpretando estas falas. As mulheres comuns são referidas como personagens ao longo do texto (Ver nota de número 3). Chamo atrizes as mulheres que estão no filme interpretando histórias de outras. Não me refiro às atrizes como personagens simplesmente para fazer uma distinção localizando o leitor quando estou me referindo às mulheres que contam suas próprias histórias e depois

interpretada pela atriz Débora Almeida –, são elas por ordem de aparição: Mary Sheila, Gisele Alves Moura, Andréa Beltrão, Débora Almeida, Fernanda Torres, Sarita Houli Brumer, Marília Pêra, Lana Guelero, Jackie Brown, Maria de Fátima Barbosa, Aleta Gomes Vieira, Marina D'elia e Claudiléa Cerqueira de Lemos.

Com direção de Eduardo Coutinho, assistência de direção por Cristiana Grumbach (responsável pelas entrevistas de pesquisa), montagem de Jordana Berg e direção de fotografia de Jacques Cheuiche. A produção foi feita por Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida e a produção executiva por João Moreira Salles, Mauricio Andrade Ramos e Guilherme Cezar Coelho. É importante mencionar que Jordana Berg e Cristiana Grumbach integram a equipe dos documentários de Coutinho desde *Santo forte* (1999) e Jacques Cheuiche também faz parte da equipe desde *Babilônia 2000* (2001)¹¹. Em *Moscou* a equipe se manteve, com exceção de Cristiana Grumbach.

O estilo próprio encontrado por Coutinho talvez se deva, em grande parte, a essa permanência de membros ocupando posições estratégicas no processo de construção do filme, desde a pesquisa até a montagem. Apesar de normalmente os créditos serem dirigidos apenas para o diretor, fato que é ainda mais forte no documentário¹², a equipe tem papel fundamental na construção e nos resultados do filme que chega até o espectador.

A montagem no documentário tem um papel ainda mais importante do que na ficção, normalmente os filmes documentais não são construídos a partir de roteiros, mas de dispositivos e há uma maior abertura para o acaso nas filmagens, enquanto na ficção a presença do roteiro desde o momento da pré-produção e a forma das filmagens impõem uma estrutura mais rígida. Normalmente num filme de ficção há um roteiro escrito que orienta as filmagens e uma decupagem¹³ prévia que define cada cena, assim há menos espaço para o

às atrizes que interpretam a história dessas mulheres. É importante, no entanto, lembrar que há no filme um terceiro extrato apontado no dispositivo, em que as atrizes contam histórias de suas vidas, nesse momento, elas são também personagens. Através desta nota, procuro, na verdade, explicar que esta distinção é mais formal, visando apenas tornar o texto claro, já que, em *Jogo de cena*, Coutinho mistura todas essas referências e quer justamente mostrar a fragilidade das fronteiras entre atriz e personagem/pessoa.

¹¹ As três – Cristiana Grumbach, Jacques Cheuiche e Jordana Berg – desempenharam as mesmas funções ocupadas em *Jogo de cena* nos outros filmes dos quais fizeram parte da equipe de Coutinho. Em *Santo forte*, além da assistência de direção, Grumbach também foi a segunda câmera; Jacques Cheuiche, além da direção de fotografia, também é operador de câmera em quase todos os filmes.

¹² Nos festivais de cinema é possível constatar que os documentários são premiados apenas nas categorias de melhor filme e melhor direção, como se não houvesse equipe, montagem, som, direção de fotografia, etc. O que reforça a ideia do documentário como algo desprovido de criação artística por seu suposto caráter informativo e realista.

¹³ O termo decupagem designa tanto a divisão em cenas do roteiro como o mesmo processo de divisão em planos, cenas e sequências realizado pelo crítico ou pelo estudioso de cinema para realizar uma análise. Michel Marie e Jacque Aumont definem a decupagem como “antes de tudo um instrumento de trabalho”, mostrando como “o termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e designa a ‘decupagem’ em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto da preparação do filme sobre o papel”, os autores

acaso e a montagem tem um papel menor, pois está sendo feita desde o momento da pré-produção e deve seguir o roteiro.

Já nos documentários, usualmente pensados a partir de um argumento, é menos comum a produção de um roteiro prévio às filmagens, ao menos no modelo do roteiro escrito do filme de ficção. Assim, no documentário o roteiro será construído ao longo do processo de filmagem e principalmente na montagem, isso porque mesmo que não no papel todo filme tem um roteiro no qual se baseia (PUCCINI, 2009). A montagem será o momento em que o diretor do documentário terá maior controle sobre o filme, ganhando assim esta etapa, maior importância do que no cinema de ficção. Dessa forma, o montador acaba sendo mais importante no documentário, “elevando o *status* do montador/editor a co-autor do filme” (PUCCINI, 2009, p. 94).

Os filmes de Coutinho são marcados por uma abertura para o mundo e pela recusa aos roteiros prévios, preferindo o diretor trabalhar apenas com dispositivos orientadores que atuam como limites para a filmagem, definindo normalmente o universo a ser filmado, o tempo e o local. A montagem ganha importância aqui, na medida em que, é nela que os sentidos serão, de fato, construídos e organizados numa espécie de texto ou roteiro, pois como nos mostra Puccini (2009), todo filme tem um roteiro mesmo que este não seja escrito. Para o autor,

A etapa de montagem (ou edição) do filme documentário marca o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme. Aqui, já não importa o estilo do documentário, toda a montagem implica um trabalho de roteirização que orienta a ordenação das seqüências, define o texto do filme, dando forma final ao seu discurso (PUCCINI, 2009, p. 93).

A montagem é elemento fundamental para a construção do filme *Jogo de cena*, é na alternância entre personagens e atrizes e na articulação das cenas que o jogo ganha forma. Camadas de representação são construídas através do exercício da montagem, longe da linearidade ou de um realismo, os depoimentos de atrizes e personagens são articulados, deslocados e unidos de forma a engendrar o jogo.

Como processo em que o controle do documentarista sobre a representação cinematográfica é quase que total, a montagem é o momento de construção narrativa, no caso de *Jogo de cena*, do estabelecimento das relações entre as personagens, é o momento do corte,

também lembram que “como muitas outras, a palavra passa do campo da realização ao da crítica. Ela designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de seqüências, tal como o espectador atento pode perceber.” (AUMONT; MARIE, 2007, p. 71).

já que o cinema de Coutinho preza por planos-sequência¹⁴. Assim, a unidade se constrói de fato nesse momento, tendo em vista que, especialmente neste filme, há diferenças temporais entre a filmagem das personagens e das atrizes, os depoimentos são, assim, unidos em uma sequência que preza pela descontinuidade e pelo estabelecimento de um jogo com o espectador.

1.3 As mulheres do filme



Imagem 01: Dupla Mary Sheila (à esquerda) e Jeckie Brown (à direita)



Imagem 02: Dupla Andréa Beltrão (à esquerda) e Gisele Alves Moura (à direita)

¹⁴ Aumont e Marie (2007, p. 231-232) assim explicam o verbete plano-sequência: “Como o termo indica, trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente a uma sequência. Em princípio, conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada [...] Tal distinção, porém, no mais das vezes, é difícil e geralmente fala-se de plano-sequência quando um plano é suficientemente longo.”



Imagem 03: Dupla Marília Pêra (à esquerda) e Sarita Houli (à direita)



Imagem 04: Dupla Lana Guelero (à esquerda) e Claudiléa de Lemos (à direita)

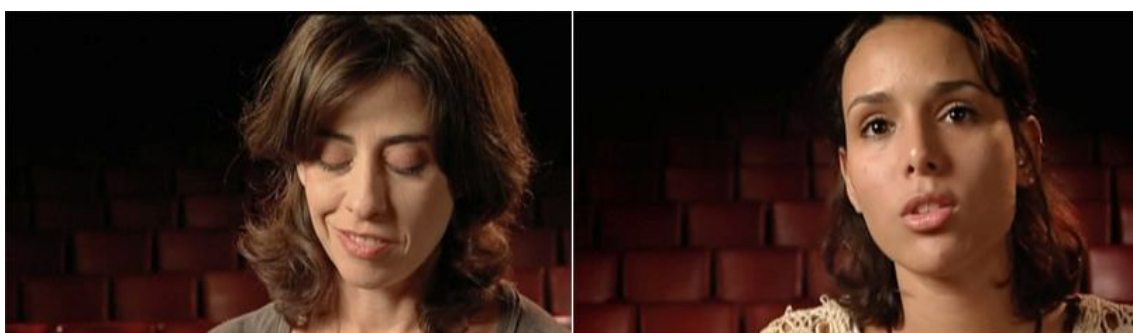


Imagem 05: Dupla Fernanda Torres (à esquerda) e Aleta Gomes Vieira (à direita)



Imagem 06: Débora de Almeida: atriz cuja personagem (Maria Nilza) não está no filme



Imagem 07: Maria de Fátima Barbosa, personagem sem atriz



Imagem 08: Marina D'elia personagem que é atriz (mas que não tem outra atriz interpretando sua história)

1.4 Entre jogo e cena: análises e (des)construções

É o próprio lugar de tudo, não é? Porque é o lugar onde todos os lugares documentados estão, de certa forma: o teatro, a platéia.

Eduardo Coutinho

O espectador da sala escura vê surgir os primeiros créditos na tela, após 45 segundos anuncia-se o filme, o título *jogo de cena* (assim mesmo em letras minúsculas) aparece diante do espectador, logo após, um anúncio com o escrito “convite” expõe, ao menos em parte o dispositivo do documentário que se inicia, é assim que Eduardo Coutinho então convida o espectador a entrar no espaço do teatro junto com suas personagens/atrizes e a participar de seu(s) jogo(s) de cena.



Imagem 09: Convite divulgado em jornais do Rio de Janeiro para chamar participantes para o documentário também utilizado no filme (0:00:46 – 0:01:01).

Partindo do título *Jogo de cena*, já há pelo menos duas referências mais ou menos claras que se confirmam no filme. Uma é ao cinema como construção e, portanto, ao próprio jogo do documentário, a outra é a ideia do teatro da própria vida, já que somos sempre, de alguma forma, personagens de nós mesmos. Embora o cinema tenha constantemente reivindicado, e o faça ainda hoje, veracidade narrativa a suas imagens, no caso da ficção, e status de verdade documental no caso do documentário, o fato é que ele se construiu, ao menos até o período clássico, como arte voltada para a ilusão e o espetáculo, elaborando mecanismos os mais sofisticados para convencer e/ou enredar o espectador.

Assim, o título sugestivo do filme de Coutinho já traz indícios do dispositivo, combinar depoimentos de mulheres com interpretações destes mesmos depoimentos feitas por atrizes conhecidas e também desconhecidas. Outras camadas são incluídas para além deste dispositivo inicial, como cenas das atrizes contando histórias de suas próprias vidas, momentos de crise e reflexão das atrizes conhecidas sobre o desafio proposto, momentos de

interpretações de peças teatrais e de uma canção (ao final interpretada por Sarita e Marília Pêra, em uma montagem poética com sobreposição das vozes).

O jogo é aparentemente simples, mas vai revelando a profundidade das questões conforme a superposição de camadas, desde a primeira cena já temos uma série de elementos que contribuem para construir a sensação de dúvida que tomará conta do espectador ao longo de todo o documentário. A primeira mulher a aparecer no filme é uma atriz, Mary Sheila, interpretando a história de Jackie Brown, também atriz e sua amiga. As duas fazem parte do grupo de teatro “Nós do morro” no Vidigal, Rio de Janeiro. Ao final do depoimento que conta a história da amiga – relato que provavelmente se assemelha com a sua própria trajetória –, Mary Sheila encena, a pedido de Coutinho, um trecho da peça “Gota d’água” de Chico Buarque. A personagem é Joana, referida como a Medéia da peça.

Esta primeira seqüência do documentário com a atriz/personagem Mary Sheila já é a evocação de todo o jogo construído, a presença de várias camadas de representação, uma atriz interpretando a história de outra atriz encena um trecho de uma peça em que a personagem, Joana, vive uma história trágica envolvendo traição, morte e questões filiais. Mary Sheila já antecipa, de certa forma, não só os jogos a serem construídos entre atrizes/personagens, mas também os temas que atravessam as histórias em *Jogo de cena*, cujos dramas se aproximam de tal forma a conferir uma unidade narrativa ao filme. Na opinião de Fernanda Bruno (2007),

[...] o filme constrói essa passagem não apenas tornando indiscerníveis e equívocas as “donas” das falas e histórias particulares ali narradas, criando uma “enunciação sem propriedade”, como diz Cezar Migliorin, mas também por criar uma sutil similitude entre as distintas histórias contadas, cujos elementos retornam em vozes diversas – a concepção, a perda, o nascimento, a morte, o filho, o pai. Os sofrimentos ali são de cada um e de todos, as histórias são ao mesmo tempo muitas e uma só, diversas e a mesma.

As mulheres contam histórias de suas vidas, muito embora o anúncio para o filme (Imagem 09) falasse apenas em histórias para contar. Estas poderiam ser, assim, de variadas formas e com diferentes temas, no entanto, segundo Coutinho, todas as mulheres que compareceram ao teatro para serem entrevistadas para a pesquisa (incluídas aquelas que não estão no filme) contaram histórias sobre si mesmas¹⁵. Nas personagens/atrizes escolhidas as narrativas se assemelham, como fala Fernanda Bruno, os temas são os conflitos familiares, a relação com os filhos, com o pai, com a vida e a morte, normalmente histórias difíceis de perda, separação, sofrimento.

¹⁵ Relato de Coutinho na faixa comentada do DVD de *Jogo de cena*.

Como se trata de uma escolha do diretor, não parece ser fruto do acaso essa “sutil similitude entre as distintas histórias” (BRUNO, 2007). A montagem contribui ainda mais para que esses significados sejam construídos de uma determinada maneira e não de outra, ou seja, mesmo nos trechos em que as atrizes (conhecidas) fazem comentários sobre o exercício do filme ou quando falam de si mesmas, os temas são os mesmos que se nota no discurso das personagens.

Trata-se de um filme em que as histórias ultrapassam as personagens na acepção de Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2008). Ao longo do documentário, conforme o jogo se aprofunda e fica cada vez mais difícil distinguir atrizes e personagens e depoimentos mais ou menos verdadeiros, as histórias escapam a suas “donas”, seja pela impossibilidade de afirmar quem é atriz e quem é personagem, ou ainda pela unidade narrativa que o filme confere aos depoimentos, até mesmo quando as atrizes parecem contar histórias pessoais.

O jogo envolve atrizes/personagens e também o espectador, pode-se dizer até mesmo que o jogo é construído para ele, como é de certa forma todo o cinema. O espectador é mobilizado em suas crenças e na relação que estabelece com as imagens do filme e do cinema em geral e do documentário em particular. Como nos diz Jean-Louis Comolli (2008), o espectador do documentário se encontra numa situação de ambivalência, quer “simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação”. Em *Jogo de cena* Coutinho nada mais faz do que jogar com essa “dialética da crença e da dúvida” que perpassa o espectador (COMOLLI, 2008, p.170-171).

A ideia é justamente mesclar depoimentos de mulheres “reais” com interpretações de atrizes, para isso, Coutinho decide por não deixar apenas duplas, personagem e atriz correspondente, para, justamente, ampliar a complexidade da narrativa filmica, adicionando novas camadas de ambiguidade. Assim, ao mesmo tempo em que aparecem no filme duplas – Jackie Brown e Mary Sheila, Gisele Alves Moura e Andréa Beltrão, Aleta Gomes Vieira e Fernanda Torres, Claudiléa Cerqueira Lemos e Lana Guelero, Sarita Houli Brumer e Marília Pêra –, também temos uma atriz, Débora de Almeida, cuja personagem (Maria Nilza) não está no filme e duas personagens sem qualquer atriz interpretando suas falas, Maria de Fátima Barbosa e Marina D’elia.

As histórias e as aparições são articuladas e alternadas na montagem, que, ao longo do filme, ganha complexidade. A presença de atrizes conhecidas deixa claro ao público que são atrizes interpretando falas de mulheres “reais”, ao mesmo tempo, a presença de atrizes desconhecidas mostra a fronteira tênue entre ator e personagem. A ideia é aumentar a complexidade com a presença tanto de atrizes consagradas como de iniciantes quase ou

totalmente desconhecidas do grande público. O filme acaba lidando com a relação de crença do espectador e com um conhecimento que é prévio ao filme, assim, o efeito esperado é de que o público saiba com certeza que Fernanda Torres, Andréa Beltrão e Marília Pêra são atrizes, para depois desconstruir a relação entre esta mesma certeza e as falas das três atrizes.

Coutinho nos mostra como todos encenamos diante de uma câmera. Mesmo as personagens que contam histórias, ao menos supostamente, suas estão criando um papel, estão se colocando para a câmera e para o diretor, ou seja, para o olhar do outro. Dessa forma, o que caracteriza o documentário não é a veracidade daquilo que atesta, mas um “sistema”, para usar o termo de Coutinho. Da-Rin nos mostra a importância de afastar o documentário dos “rótulos” que o associam a uma verdade ou superioridade, baseada em uma falsa oposição ao campo ficcional:

Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real. Uma vez que não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significant, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser construída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um constructo, uma ficção como outra qualquer. Por isto mesmo, devemos nos esforçar para deflacionar o valor de troca do rótulo *documentário* no mercado simbólico. Qualquer pressuposto de superioridade moral ou de verdade intrínseca do documentário deve ser impiedosamente desmistificado, sob pena de legitimação, por extensão, dos discursos que tomam de empréstimo suas características formais, retóricas e estilísticas (DA-RIN, 2006, p. 222).

Como mencionado, a complexidade da montagem aumenta ao longo do filme, assim, se a primeira dupla atriz/personagem aparece completamente separada temporalmente – Mary Sheila é a primeira a aparecer e Jackie Brown é a nona em um conjunto de treze personagens/atrizes, as duas falas são apresentadas cada um em uma seqüência sem interrupções ou alternâncias na montagem –, o segundo par, composto por Andréa Beltrão e Gisele Alves Moura, tem seus depoimentos articulados numa montagem alternada em que uma continua a fala no ponto em que a outra parou.

O primeiro corte que faz a passagem da fala de Gisele a de Andréa Beltrão é também a primeira ruptura do filme. Nesse momento, sabemos não se tratar mais de um filme de Coutinho com pessoas contando suas histórias. O efeito se dá por estarmos diante de Andréa Beltrão, atriz conhecida e consagrada nos meios de comunicação. Este é apenas o primeiro momento em que o espectador tem indícios de que está sendo “enganado” pelo filme, no entanto, como observam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, ao longo do filme “os indícios de

que o filme está nos ‘enganando’ nos fazem entrar, paradoxalmente, ainda mais no jogo proposto.” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 80).

Já com Sarita e Marília Pêra, mais a frente no filme temos uma montagem em que a própria atriz antecipa falas da personagem, tornando a articulação entre as falas mais complexa, chegando ao final em que Sarita canta “Se essa rua fosse minha” e a voz de Marília Pêra entra na cena.

A dupla Lana Guelero e Claudilêa Cerqueira de Lemos também aparece separada no filme. Primeiro nos emocionamos com a história contada por Guelero, depois vemos as mesmas histórias sendo narradas por outra mulher. Não fica claro quem é atriz e quem é personagem, a não ser por uma frase de Coutinho provavelmente nem percebida pela maioria do público. Na primeira cena da atriz, o diretor comenta saber mais da vida dela do que ela mesma. Lana Guelero se mostra nervosa e essa fala entrega a “supostamente” falsa dona da história, ainda assim, a emoção aparece tanto no relato da atriz como no da personagem.

No filme, a mesma luz é utilizada para as personagens e atrizes correspondentes, o cenário e as perguntas também são os mesmos, assim, o próprio diretor é parte do jogo. Este aspecto da luz gera efeitos interessantes, pois ao mesmo tempo em que busca aproximar um discurso do outro, acaba enfatizando diferenças. O enquadramento também é semelhante, como podemos ver nas duas imagens abaixo de Andréa Beltrão e Gisele Alves Moura (Imagem 10). A única diferença está no plano de Gisele, que é ligeiramente mais fechado.



Imagem 10: A dupla Gisele e Andréa Beltrão – Enquadramento, ângulo e luz semelhantes. É com o aparecimento de Andréa Beltrão que é construída a primeira passagem de personagem para atriz do filme.

Aos trinta minutos de projeção, uma cena (ver o plano 0:29:06 – 0:30:04) parece novamente resumir o dispositivo do filme. Após terminar seu depoimento, a atriz Débora Almeida olha para a câmera e profere a seguinte fala: “foi isso que ela disse”. Nesse momento, passamos a saber que se trata de uma atriz interpretando a história de outra pessoa. Este é o único elemento em toda a atuação de Débora que nos permite inferir que ela seja uma atriz, até mesmo porque Maria Nilza, a suposta “dona” da história, não aparece no filme. Segundo Coutinho, as duas escolhas, da fala para a câmera e da exclusão de uma personagem foram feitas no sentido de conferir maior ambigüidade ao documentário.

Certamente, a quebra das duplas torna o filme mais sutil e confere uma camada a mais de representação, evitando uma divisão dicotômica entre atrizes e personagens, realidade e ficção. Coutinho relata na faixa comentada que foi no momento da montagem que surgiu a decisão de quebrar a ideia de duplas, assim, o diretor solicitou à personagem Maria Nilza, cuja pré-entrevista está nos extras do DVD, a autorização para que uma atriz (Débora Almeida) contasse sua história.



Imagem 11: A atriz Débora Almeida olha diretamente para a câmera aos 30 minutos de filme e pronuncia: “foi isso que ela disse” (0:29:06 – 0:30:04).

Embora esta fala para a câmera, ao final da atuação de Débora Almeida, não seja o único momento de quebra da crença do espectador, visto que estes se repetem ao longo do filme, parece ser um episódio emblemático em termos do próprio “jogo de cena”. Única cena ao longo de todo o documentário em que alguém olha e fala diretamente para a câmera, ou seja, para o espectador, é como se o gesto e a fala exprimissem todo o jogo, assumindo este terceiro elemento que é o espectador, sem o qual o próprio jogo não é possível e para quem ele é construído.

O gesto adquire um sentido ainda maior se lembrarmos que no cinema clássico uma das principais regras era a proibição aos atores/atrizes em olhar para a câmera, tabu

posteriormente quebrado pelo chamado cinema moderno, principalmente o europeu, surgido na década de 1950 (pós-guerra), em que podemos citar a *Nouvelle Vague* francesa, o neorealismo italiano e mesmo o Cinema Novo brasileiro. Michel Marie e Jacques Aumont, falam do cinema clássico¹⁶ (associado ao cinema hollywoodiano):

[...] trata-se a um só tempo de um período da história do cinema, de uma norma estética e de uma ideologia. Sua periodização é incerta, mas considera-se, no mais das vezes, que a era clássica termina no final da década de 1950, com o desenvolvimento da televisão – que dá um golpe decisivo na preponderância do cinema como mídia – e com a emergência desses “novos cinemas” europeus, que questionam o estilo da transparência. O início é mais difícil de ser fixado, mas ele remonta ao menos à década de 1920, durante a qual a indústria hollywoodiana já constituiu sua estrutura oligopolística e cujo estilo já está fixado (AUMONT; MARIE, 2007, p. 54-55).

O gesto de olhar diretamente para a câmera era visto como ameaçador para a ideia clássica de representação no cinema, calcada na transparência da imagem e no realismo da cena – era preciso construir a narrativa como se a câmera não estivesse lá, como se não fosse um filme. A decupagem e a montagem serão fundamentais nessa construção de um ilusionismo capaz de gerar uma impressão de realidade. Assim, as passagens, a narrativa, a forma de atuar, tudo é construído de forma a conferir um naturalismo/realismo à cena. Ismail Xavier descreve a decupagem no cinema clássico:

O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (XAVIER, 2008, p. 32, grifos do autor).

Segundo John Berger (1999, p. 14), “as imagens corporizam um modo de ver”, isso significa que trazem a visão de seu criador, no entanto, no processo de recepção outro ponto de vista está envolvido, o daquele que vê, espectador, público. Para o autor o nosso olhar foi também dirigido pela ideia de perspectiva criada no renascimento e que centrava “toda a composição no olhar do espectador [e fazia do] olho o centro do mundo visível.” (BERGER, 1999, p. 20). A máquina fotográfica e mais ainda o cinema iriam apontar para a contradição inerente à ideia da perspectiva, mostrando como o ponto de vista depende da nossa localização temporal e espacial (BERGER, 1999, p. 22).

¹⁶ Ver *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Michel Marie e Jacques Aumont (2007), verbete Clássico (cinema), p. 54-55.

Isso significa que, para John Berger, a máquina fotográfica modificou nossa forma de olhar/ver, influenciando a própria pintura (impressionismo, cubismo), a fotografia também possibilitou, através da reprodução, a possibilidade de entrarmos em contato visual com diversas imagens, que, antes, só poderíamos ver se fossemos ao local onde estavam exibidas, por vezes igrejas, castelos, prédios (BERGER, 1999, p. 23).

No entanto, parece que o cinema, ao menos o cinema clássico – aqui contemplando não apenas o cinema produzido entre as décadas de 1920 e 1950, tendo como principal expoente as produções hollywoodianas, mas também uma estética clássica que permanece, apesar de toda a influência do cinema moderno e das vanguardas, nos filmes ainda hoje, especialmente os produzidos por Hollywood –, embora mostre diferentes pontos de vista, mantém de alguma forma a ideia de perspectiva e de um espectador privilegiado.

A sala de cinema não deixa de estar de alguma maneira ligada aos cânones da perspectiva. Mesmo que o espectador tenha o olhar da câmera disputando com o seu e mesmo que se admita que não podemos ver todas as coisas simultaneamente, a cena no cinema clássico é construída dentro da ideia de transparência e de que o espectador tem acesso à realidade apresentada. Todo um esforço é feito para encobrir os cortes, as rupturas, os ilusionismos ou qualquer coisa que afaste a cena do naturalismo e do realismo.

O gesto de olhar para a câmera e falar diretamente com o espectador é uma quebra da separação entre a realidade da cena e do espectador, assumindo a presença deste a quem o cinema se destina. Não só Débora Almeida se dirige ao espectador, ela também nos conta que é uma atriz representando uma história que não é sua, diante do jogo o público pode ainda se perguntar se realmente ela é uma atriz, enfim, o gesto não serve para conferir certezas, mas para provocar mais dúvidas, questões e para nos chocar. A ruptura se dá também, pois somos levados a acreditar na história contada e na veracidade da encenação, a atuação de Débora contribui para isso. É como se ela nos dissesse: caro espectador não se esqueça, você está assistindo a um filme.

Jogo de cena caminha entre dois riscos opostos: um deles é o de construir uma ideia de depoimentos falsos e verdadeiros, as mulheres como mais autênticas e as falas das atrizes como interpretações falsas e mentirosas, o segundo seria, de forma contrária, chegar ao extremo de impossibilitar qualquer verdade ou validade ao testemunho. Entre os dois extremos, o filme consegue ir além de suas próprias armadilhas através da construção dessas camadas de ambigüidade, questionando os próprios conceitos de falso, verdadeiro, autêntico. A crença do espectador nas imagens é problematizada e desconstruída, assim como o próprio

documentário. No lugar de verdades cristalizadas, vemos emergir as “potências do falso”, para usar a expressão do filósofo Gilles Deleuze (2007).

Fernanda Torres aparece no filme antes de sua personagem, Aleta. Nesta primeira aparição a atriz conta uma história que parece ser de sua própria vida. Ela volta a aparecer depois interpretando Aleta. Fernanda imita a personagem desde a entrada, repetindo a fala de surpresa de Aleta diante da equipe de filmagem: “Nossa, quanta gente! Quanta gente...” (plano de 1:07:47 a 1:08:25 (Aleta) – Fernanda repete a mesma fala no plano que vai de 1:08:26 a 1:08:49), Coutinho faz um comentário a respeito dirigido a ela, Fernanda (atriz) e não a seu papel, o diretor fala: “Você fez igualzinho como ela, que começou do começo, quanta gente...” (Plano de 1:08:26 a 1:08:50).

Com isso, Fernanda tenta retomar o papel, mas entra em crise e tem dificuldades em prosseguir, suas hesitações se confundem com as da personagem e em alguns momentos é realmente impossível distinguir de quem são os silêncios, suspiros, exclamações, da atriz em crise, ou da personagem? A atriz usa das expressões, dos trejeitos da própria personagem e exclama: “que loucura Coutinho, que loucura...” (plano de 1:12:54 a 1:14:30 – Fernanda entra em crise e comenta a dificuldade de atuar, desde 1:10:19).

Após o momento de crise, a atriz retoma a interpretação e, ao final, fala da dificuldade de interpretar um papel que não seja da ficção, quando o personagem está presente para mostrar quão longe o ator está da realidade. A atriz menciona o fato de sentir estar mentindo para Coutinho e como sua memória parece mais lenta do que a da personagem (ver filme, de 1:22:59 a 1:24:00). Aqui, a decisão de manter os momentos de crise das atrizes e as falas delas a respeito do desafio de representar histórias de outras mulheres, evidencia a postura de Coutinho em gravar e exibir o descontrole que perpassa a própria cena. Ao mesmo tempo, enfatiza a proposta do documentário, pois nos mostra, como no caso de Fernanda Torres, as fronteiras tênues entre encenar a vida/história do outro e a sua própria, entre realidade e ficção.

Para o diretor, não se trata de abolir as distinções entre ficção e documentário, dessa maneira, o filme seria uma espécie de “documentário impuro”, em que se problematiza até que ponto o real não é ficcional, e vice-versa. Em uma entrevista sobre *Jogo de cena*, perguntado sobre esta questão, Coutinho afirma:

Filmo palavras e rostos. Mostro rostos mas o efeito é ficcional. As personagens falam, inventam fábula e isso é ficção. São células ficcionais e são histórias fantásticas, são tão malucas como uma história do Spielberg. Mas, em termos sistemáticos, temos aqui um documentário. Fernandinha

(Torres) entrou em crise no filme e o registro disso é puramente documental (COUTINHO, 2008).

“Os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda.” (COMOLLI, 2008, p.170). O cinema de Eduardo Coutinho certamente constrói esta abertura para o mundo, de que fala Comolli. Em *Jogo de cena* o acaso continua penetrando a imagem, contribuindo para o refinamento e a sutileza do jogo construído. Quando Coutinho coloca no filme momentos de crise e reflexão das atrizes consagradas sobre o exercício de interpretar histórias de outras mulheres, ou quando desloca a cena para o teatro, mais do que nunca o documentário é o resultado do encontro. Em *Jogo de cena*, de forma interessante e paradoxal, conforme aumenta a complexidade do jogo, mais este se evidencia diante do espectador.

Questões trabalhadas nos filmes anteriores de Coutinho são, em *Jogo de cena*, explicitadas e repensadas. Segundo o próprio diretor, trata-se de tornar claro que “a fala é um lugar de encenação.” (COUTINHO, 2008, p. 193). Se nos filmes anteriores do diretor este caráter de construção da fala não estava claro, se não bastava mostrar a situação da filmagem para tornar claro o caráter contingente das imagens e sons de cada documentário, e apesar do próprio Coutinho, ou à sua revelia, via-se, ainda, um aspecto sociológico na relação com o “outro”, como afirma Cezar Migliorin (2007), em *Jogo de cena* Coutinho faz das ideias do documentário como encontro e da fala como encenação, potência criativa.

2 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO

O conceito de representação tem sido utilizado nas últimas décadas por parte dos historiadores, especialmente por aqueles do âmbito da História Cultural, campo que vem sendo estruturado desde as décadas de 1970/80, pautado por uma crítica à história das mentalidades e por uma abordagem cultural da história. A noção de representação vem assim substituir a ideia de mentalidade, importante conceito para os historiadores dos *Annales* até pelo menos a década de 1960/70, assim, “a história cultural dos anos 1980 era claramente definida em oposição a postulados que até então tinham governado a história das mentalidades.” (LE GOFF, 1974 apud CHARTIER, 2006, p. 30)¹⁷.

Enquanto a história das mentalidades tinha “por objetivo o coletivo, o automático, o repetitivo” (CHARTIER, 2006, p. 30) e se caracterizava pelo primado das fontes numerosas, da longa duração articulada ao tempo das transformações mais rápidas segundo o modelo Braudeliano e de uma relação com o social que acabava por limar as diferenças “a fim de encontrar categorias partilhadas por todos os membros de uma mesma época”. (CHARTIER, 2006, p. 31). A história cultural dentro e fora dos *Annales* vai se forjar por uma concepção que faz a crítica da história das mentalidades para propor em seu lugar a preferência pelos recortes individuais em oposição à série e aos conjuntos estatísticos, pela ideia de apropriação e suas especificidades, contrariamente a uma noção de mentalidade partilhada (socialmente), e pelo conceito de representações “como constitutivas das diferenças e das lutas que caracterizam as sociedades”. (CHARTIER, 2006, p. 33).

Chartier nos mostra como a nova história cultural hoje (o texto a que me refiro data de 2006) se define muito mais pelo “espaço de intercâmbio e de debates construído entre os historiadores” do que pelas formas de abordagem que são, na verdade, diversas. Trata-se de fugir dos reducionismos trazidos tanto pela virada lingüística como de concepções historiográficas “que postulavam ou o primado do político ou o poder absoluto do social”. (CHARTIER, 2006, p. 41).

Em referência ao trabalho do historiador Louis Marin, no texto *Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem*, Chartier argumenta:

¹⁷ Para Le Goff, neste trecho citado por Chartier, há uma oposição entre os postulados da Nova História Cultural e os princípios da história das mentalidades. Acredito, entretanto, que o termo oposição não dá conta das mudanças, deslocamentos e questões colocadas pela Nova História Cultural, pela micro-história e outras correntes aos elementos definidores da história das mentalidades e ao estruturalismo presente na historiografia, de forma geral, até pelo menos as décadas de 1960/70.

De maneira mais geral, o conceito de representação tal como ele o compreende e emprega foi um apoio precioso para que pudessem ser determinados e articulados, sem dúvida melhor do que permitia a noção de mentalidade, as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: primeiramente, as operações de recorte e de classificação que produzem as configurações múltiplas graças às quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais “representantes” encarnam de modo visível, “presentificam”, a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder (CHARTIER, 2002, p. 169).

O conceito de representação permite, dessa maneira, aos historiadores trabalhar com o conceito de cultura e melhor do que o conceito de mentalidade, articular as diferenças no interior de uma sociedade e compreender as transformações históricas. Passa a ser importante ampliar a ideia de realidade, incluindo as formas pelas quais os sujeitos históricos percebem e significam essa realidade através de representações, também alvo de disputas e lutas no âmbito das sociedades. Como nos mostra Ricoeur, “a idéia de representação expressa melhor a plurivocidade, a diferenciação, a temporalização múltipla dos movimentos sociais.” (RICOEUR, 2007, p. 239).

Em um texto denominado *Coleções*, Krzysztof Pomian (1997) analisa a constituição dos semióforos, objetos cujo valor de troca se dá por seu significado e não por sua utilidade, intermediários entre o visível e o invisível, o mundo dos vivos e dos mortos, as coleções para Pomian estão presentes em todas as sociedades. O autor explica que na sociedade moderna surgem as bibliotecas, arquivos e museus públicos. O traço característico dessas instituições é o fato de permanecerem para além do tempo de vida dos seus fundadores, sua tarefa é estabelecer “um consenso sobre o modo de opor o visível e o invisível” (POMIAN, 1997, p. 84), no que eles ocupam o lugar antes das igrejas. Sobre isso Pomian afirma:

Exactamente porque o museu é um depósito de tudo aquilo que de perto ou de longe está ligado à história nacional, os objectos que aí se encontram devem ser acessíveis a todos; e pela mesma razão devem ser preservados. Saídos do invisível, é para lá que devem voltar. Mas o invisível ao qual estão destinados não é o mesmo de onde são originários. Situa-se algures no tempo. Opõe-se ao passado, ao escondido e ao longínquo que não pode ser representado por objecto algum. Este invisível que não se deixa atingir senão na e através da linguagem é o futuro. Ao colocar objectos nos museus expõem-se ao olhar não só do presente mas também das gerações futuras, como dantes se expunham outros ao dos deuses (POMIAN, 1997, p. 84).

Assim, as coleções têm forte relação com o conceito de representação, assim como o surgimento dos museus está ligado à forma moderna do conceito, em que a abstração ganha espaço e as lutas passam a ser travadas cada vez mais no campo do simbólico. O museu passa a ser um dos lugares de exposição desses objetos dotados de significado (os semióforos) com o fim não só da preservação, mas da construção de representações que servem não só como símbolos de poder no presente, mas como uma construção dirigida aos olhos das gerações futuras.

Ginzburg, no ensaio *Representação: a palavra, a idéia, a coisa*, busca compreender o conceito de representação como imagem em sua acepção moderna. Assim, partindo das efigies dos reis denominadas representações, datadas do século XIII, o autor quer mostrar que apesar das semelhanças com imagens romanas, há diferenças fundamentais entre a forma moderna e os modos anteriores de conceber a representação. O cristianismo e o dogma da transubstanciação (proclamado no início do século XIII) terão papel fundamental, na medida em que, na eucaristia Cristo está presente na hóstia. Para o autor,

A descontinuidade profunda entre as idéias que se distinguem por trás do kolossós grego e a noção de presença real salta imediatamente aos olhos. Claro, trata-se, em ambos os casos, de signos religiosos. Porém, seria impossível relacionar à eucaristia o que Vernant falou do kolossós, isto é, que, “para a sua função operatória e eficaz, o kolossós tem a ambição de estabelecer, com o além, um contato real, de realizar sua presença aqui”. À luz da formulação do dogma da transubstanciação não se pode falar simplesmente de “contato”, mas sim de presença no sentido mais forte do termo. A presença de Cristo na hóstia é, de fato, uma superpresença (GINZBURG, 2001, p.101-102).

A noção de representação moderna irá fundar toda nossa relação com as imagens e com a arte. A capacidade de abstração e, ao mesmo tempo, de produzir presença através da ausência será construída, a partir da ideia da “presença real, concreta, corpórea de Cristo no Sacramento” (GINZBURG, 2001, p.103). Proclamada pela teoria da transubstanciação, será possível “entre o fim do Duzentos e o princípio do Trezentos, a cristalização do objeto extraordinário de que parti, até fazer dele o símbolo concreto da abstração do Estado: a efigie do rei denominada *representação*”. (GINZBURG, 2001, p. 103, grifo do autor).

Em texto anterior ao de Ginzburg, o historiador francês Louis Marin – o texto de Ginzburg foi publicado nos *Annales* em 1991 e Marin faleceu em 1992– analisa um quadro e uma carta do pintor do século XIX, Nicolas Poussin, indagando sobre as relações entre ler e ver, o legível e o visível. Nesse texto, e em outras reflexões, Marin estabelece as ligações entre a teoria da representação dos lógicos de Port-Royal e o modelo da eucaristia. Segundo

Chartier, Marin “lia a elaboração conceptual de Port-Royal como a conclusão do pensamento ocidental da representação e, ao mesmo tempo, como uma construção singular que tomava por matriz da teoria do signo o modelo teológico da eucaristia”. (CHARTIER, 2002, p. 167).

Para Marin, assim como para Ginzburg, é o modelo da eucaristia que possibilita compreender a forma de representação do rei na sociedade moderna ocidental cristã. O poder do rei está ligado a essa capacidade da representação, pois as disputas no campo social não se dão apenas na força física, mas também são da ordem do simbólico. As imagens, assim não são apenas ornamentos ou são, como afirma Louis Marin (2000) a respeito da moldura em relação a um quadro de Poussin, ornamentos necessários.

O jogo entre ausência e presença caracteriza a representação, por um lado ela dá a ver algo ausente (referente), ao mesmo tempo, ela “é a apresentação de uma presença” (CHARTIER, 1991, p. 184). Dessa maneira, a representação evoca a ausência através da presença e a presença por meio da ausência, mecanismo complexo e aparentemente contraditório. Não se deve, no entanto, considerar referente e representação elementos totalmente distintos, pois se sabe que as relações são muito mais complexas do que a ideia de imitação ou cópia pode nos informar.

O historiador da arte Ernst Gombrich afirma em seus estudos que a substituição é anterior à imitação; no texto “Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística” (1999), o autor parte de um objeto aparentemente simples, o cavaleiro de pau com o qual as crianças brincam, para tratar da relação entre representação e forma, entre o objeto representado e a obra de arte, posicionando-se contra uma concepção clássica da representação como cópia exata da realidade. Segundo Gombrich (1999, p. 4):

O cavaleiro de pau não retrata a ideia que temos de um cavalo. O terrível monstro ou a cara engraçada que podemos garatujar com o mata-borrão não é projetado de nossa mente do mesmo modo que a tinta é “ex-primida” do tubo de tinta. É claro que toda imagem será de algum modo sintomática de seu criador, mas pensá-la como uma fotografia de uma realidade preexistente é compreender mal todo o processo da feitura de imagens.

O processo de feitura de imagens de que nos fala Gombrich envolve a criação de técnicas, ou seja, a pintura, o desenho, a fotografia, a arte não reproduzem a realidade, há um processo de construção envolvido que está ligado a uma série de pressupostos, ligados a aspectos tais como “beleza, verdade, gênio, civilização, forma, estatuto social, gosto, etc.” (BERGER, 1999, p. 15). Assim, as imagens têm história, fosse diferente, as formas de representação não teriam se transformado ao longo do tempo. Assim, as imagens são signos,

elas produzem sentidos, estes não são os mesmos sempre, pois dependem do tempo e lugar daqueles que recebem/leem as imagens.

Ainda no interior da discussão acerca da representação, mas articulando o conceito em relação à operação historiográfica, Paul Ricoeur (2007), na obra *A memória, a história, o esquecimento*, aborda a representação de forma dupla, no momento que ele denomina interpretação /explicação e no que denomina terceira fase da operação historiográfica como representação historiadora, ou o momento em que “a história manifesta seu pertencimento ao campo da literatura.” (RICOEUR, 2007, p. 247). Assim, além da fase documental e de construção da interpretação histórica, a fase de constituição do texto historiográfico é pensada como representação, indicando que a historiografia também constrói representações do passado, não retirando, aqui, o caráter específico do conhecimento histórico. Ricoeur explica a escolha do termo representação para a terceira fase da operação historiográfica:

Quanto à escolha do substantivo “representação”, ela se justifica de várias maneiras. Primeiramente, porque marca a continuidade de uma mesma problemática da fase explicativa à fase escriturária ou literária. [...] Assim, será fortemente enfatizado o fato de que a representação no plano histórico não se limita a conferir uma roupagem verbal a um discurso cuja coerência estaria completa antes de sua entrada na literatura, mas que constitui propriamente uma operação que tem o privilégio de trazer à luz a visada referencial do discurso histórico (RICOEUR, 2007, p. 247-248).

O cinema constrói representações e também produz reflexões sobre seu papel, é o caso de *Jogo de cena* e *Moscou*, de Eduardo Coutinho. Tema mais discutido no campo da historiografia e da história da arte, mas também na semiótica, o termo representação não é tão comum nos estudos sobre cinema, em seu Dicionário teórico e crítico de cinema, Jacques Aumont e Michel Marie mostram que o conceito de representação no cinema reúne dois momentos, o da encenação e o da montagem, um não podendo ser separado do outro.

Assim, representação, no campo cinematográfico, inclui um primeiro momento que seria “a passagem de um texto, escrito ou não, à sua materialização por ações em lugares agenciados em cenografia (tempo da encenação)” e um segundo envolvendo “a passagem dessa representação, análoga à do teatro, a uma imagem em movimento, pela escolha de enquadramentos e pela construção de uma seqüência de imagens (montagem).” (AUMONT; MARIE, 2007, p. 256).

Cristiane Freitas Gutfreind (2006) lembra que o conceito de representação teve vários significados ao longo da história do cinema, desde a noção de substituição/imitação da realidade, de certa forma vigente até os anos 1960, até os debates sobre cinema

contemporâneo que tratam a representação no cinema dentro de uma relação complexa com o real, envolvendo a ficção. A discussão proposta pela autora nos lembra que nem sempre a ideia de representação no cinema foi vista da mesma forma, mesmo hoje quando em termos teóricos não se lida mais com a ideia do documentário como duplo ou espelho da realidade, grande parte da produção de documentários ainda segue uma linha “tradicional” tanto em termos estéticos como no conteúdo que divulgam.

Assim conclui-se, a partir das reflexões da autora que a discussão sobre representação no cinema deve levar em conta o momento de produção da obra, as ideias do diretor sobre a representação cinematográfica e sua relação com as formas de fazer cinema de sua época, país, grupo etc.

Dessa maneira, abordar o documentário a partir do conceito de representação é um desafio que envolve assumir, como discutido ao longo do primeiro capítulo, que o documentário não reproduz ou espelha o real, mas sim estabelece asserções, pontos de vista acerca do mundo. Bill Nichols também trabalha com a ideia de representação:

Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução (NICHOLS, 2005, p. 47-48).

As afirmações desse autor nos ajudam a entender que a noção de reprodução ou cópia não explica a relação do documentário com a realidade, sendo o conceito de representação mais adequado e mais capaz de abarcar/abranger as relações suscitadas na produção de um filme documentário. Os filmes *Jogo de cena* e *Moscou* de Eduardo Coutinho são analisados, neste trabalho, a partir do conceito de representação. Não se trata aqui apenas de abordar o documentário como uma representação, mas, principalmente, analisar a forma como o diretor lida nos dois filmes com a ideia do cinema como representação.

2.1 A encenação como jogo: uma leitura de *Jogo de cena* e *Moscou*

Imagine fazer uma ficção em que a câmera é toda parada, na altura dos olhos dos personagens e a imagem é só na pessoa e que se fala, se conta as coisas. Mas é uma estratégia, não é? E é claro que não é a vida direta. Porque eu fiz, eu faço cinema! Filmes! Isso daí é que é, claro, uma homenagem ao teatro. A homenagem é essa, sabe?

Eduardo Coutinho

Como visto, o cinema de Eduardo Coutinho configura-se como uma reflexão sobre a questão da representação, pelo menos se a compreendemos segundo as concepções apresentadas acima. *Jogo de cena* é uma exacerbação da ideia do diretor de que o documentário é uma construção sobre o real e, mais do que nos documentários anteriores de Coutinho, trata-se da realidade da representação e não da representação da realidade. Assim, propõe-se, neste capítulo, estabelecer um diálogo entre o cinema de Coutinho e debates sobre a representação no campo da história e das artes. Para isso, pretendo analisar o filme *Jogo de cena* em comparação com o último filme do diretor *Moscou*, lançado em 2009, a fim de mostrar como ambos permitem refletir sobre a representação.

Ao subverter a fórmula do cinema de Coutinho, exatamente por levá-la ao extremo, *Jogo de cena* marca um novo ponto de mudança, a partir do qual o diretor se impõe uma nova forma de fazer e pensar o documentário. Em, *Moscou*, pode se constatar uma continuação e uma radicalização dos procedimentos de *Jogo de cena*, tanto na exploração das ambiguidades e fronteiras do documentário, como na manutenção do tom ensaístico e reflexivo.

Mais semelhanças são encontradas nos dois documentários, também a locação é um teatro¹⁸, agora, no entanto, novos elementos são inseridos, um texto dramático (*As três irmãs* de Tchekov), um grupo de atores profissionais (Grupo Galpão) e um diretor de teatro (Enrique Díaz). Na quarta cena do filme Coutinho e Henrique Díaz estão sentados na cabeceira de uma mesa retangular, os atores chegam e os papéis da peça estão divididos entre os lugares. Até esse momento, não sabem qual é a peça escolhida pelo diretor, alguns atores reconhecem os nomes das personagens (Olga, Irina etc.) de *As três irmãs*. A conversa continua, aos poucos o som das vozes vai diminuindo e ao fundo, em *off*, escutamos a voz de Coutinho:

As três irmãs, peça de Anton Tchekov escrita em 1900. Cenário: a casa da família Prozorov. Lugar: Uma cidade de província a centenas de quilômetros de Moscou. Olga, a mais velha, uma espécie de mãe substituta. Macha, casada com um professor de ginásio. Irina que festeja o aniversário de vinte anos. Andrei é o único irmão. Todos sonham em voltar para Moscou onde

¹⁸ Em *Jogo de cena* era o teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro. Em *Moscou* o teatro é a sede do grupo Galpão em Belo Horizonte.

nasceram e passaram a infância. A família só se relaciona socialmente com os oficiais da brigada militar estacionada na cidade. O novo comandante da brigada, coronel Verchinin encanta as irmãs, sobretudo Macha, que acaba se tornando sua amante. Andrei se casa com Natacha moça de classe inferior que pouco a pouco se torna dona da casa praticamente expulsando as irmãs (MOSCOU, 2009, 00:08:20 – 00:09:30).

Assim, Coutinho apresenta a peça de Tchekov ao espectador, o título do filme é tirado do texto, Moscou é a cidade onde as três irmãs passaram a infância e para onde querem voltar, no entanto, o filme vai muito além de um registro da montagem da peça. A proposta de Coutinho é fazer um documentário, filmando ao longo de três semanas a relação dos atores do grupo Galpão com o texto escolhido, de forma que, não se objetiva concluir a peça, mas também é preciso avançar no texto. O tempo serve como dispositivo para as filmagens e impõe um inacabamento – que também está na obra de Tchekov –, pois não seria possível montar a peça em três semanas.



Imagem 12: Coutinho e o grupo galpão em volta de uma mesa. Primeiro contato do grupo com o texto do filme – a peça *As três irmãs* de Tchekov.

Os exercícios feitos pelos atores do grupo Galpão, ao partilharem memórias entre si e ao contarem como se fossem seus os relatos dos colegas, também retomam o filme anterior de Coutinho (*Jogo de cena*), mas *Moscou* vai além deste jogo nos seus questionamentos, chegando ao impasse. O diretor busca documentar o ensaio, o inacabado, o exercício constante. Não é um filme de bastidores, visto que não se trata de acompanhar o processo de montagem de uma peça, na verdade, os ensaios existem apenas para o documentário, seguindo um princípio fundamental do cinema de Coutinho: a ênfase na ideia do filme como resultado de um encontro entre equipe e personagens.

Ilana Feldman (2009a) reflete sobre a questão do quadro em *Moscou* e busca uma interpretação do filme dentro de sua própria lógica, mesmo que essa seja a do ensaio e do inacabamento. Segundo a autora, no artigo *Do inacabamento ao filme que não acabou*, “Moscou é um lugar que não existe. Moscou é o fora de quadro. Em *Moscou*, do cineasta Eduardo Coutinho, talvez pela primeira vez em sua obra, não há mais fora.[...] Em *Moscou*, a cena abarca tudo, abraça a todos, intensifica e dissipa, tudo e todos”. (FELDMAN, 2009a). Dessa maneira, seguindo a linha da autora, pode se dizer que o espaço em *Moscou* é de um teatro em que não há mais bastidor e cena, o camarim, o intervalo, passam também a ser parte deste grande ensaio que é o próprio filme.



Imagem 13: Cena dos atores do grupo Galpão ensaiando nos “intervalos”.

Ausente em grande parte das cenas do filme, a não ser por uma aparição maior nos momentos iniciais, Coutinho foi alvo de muitas críticas. Debates polêmicos foram travados em torno do filme, a partir de artigos e textos publicados por documentaristas e críticos de cinema importantes apontando sérias ressalvas ao documentário. O primeiro, um texto de Eduardo Scorel, documentarista e amigo de Coutinho, publicado na revista *Piauí*, foi seguido por outros, como uma crítica de Carlos Alberto Mattos publicada em seu blog na internet e comentários de Jean-Claude Bernadet também em seu blog. Para Scorel, Coutinho se rendeu ao próprio impasse e abdicou de dirigir o filme, limitando-se ao papel de espectador da(s) cena(s):

Ao propor a encenação, Eduardo Coutinho sabia estar fazendo uma aposta de risco. Esperava que o confronto das personalidades envolvidas no ensaio fizesse surgir algo que pudesse documentar. Mas gravou cerca de oitenta horas, com duas câmeras, e nada de interessante ocorreu. Influuiu nesse resultado, sem dúvida, a aparente falta de engajamento radical das atrizes e

dos atores [...] Mais decisiva ainda foi a omissão deliberada do próprio Coutinho. Desde o início, embora decepcionado com o resultado dos ensaios, deixou de intervir e redirecionar o projeto. [...] A interação entre as pessoas filmadas e o diretor é o princípio definidor desses filmes. Ao abandonar esse procedimento, Coutinho se acomodou no lugar de espectador privilegiado da ação e incorporou o conformismo das personagens de Tchekhov. [...] Abdicando da posição de principal interlocutor, Coutinho abriu mão do dispositivo que dominara, sem ter formulado outro para lhe servir de baliza (SCOREL, 2009, p. 1).

É interessante notar as diferenças da recepção crítica de *Jogo de cena* e *Moscou*, sendo que, de certa forma, o segundo aprofunda muitas questões do primeiro e, ao ser lido como um momento de impasse e de dificuldade na obra de Eduardo Coutinho, já adquire importância e desperta curiosidade. Talvez o mais interessante e instigante a respeito de *Moscou* seja justamente o fato de representar um momento de crise na carreira do diretor, assim, podemos nos questionar a respeito dos caminhos que o filme aponta ou não para o campo do documentário e, ainda, quais serão os próximos passos de Coutinho.

Mais uma vez, Ilana Feldman parece nos auxiliar a perceber o filme para além da crítica de Escorel e do impasse enfrentado por Coutinho. Para a autora:

Seguindo então a lógica de um narrador-espectador de fora, ora ausente, ora intruso, Coutinho, o narrador, é *Moscou*. Nós somos *Moscou*. E *Moscou*, o filme, parece existir autonomamente, para sempre. Não precisa de Coutinho, não precisa de nós. Esse efeito de autonomia filmica constitui sua beleza e seu perigo: por um lado, temos o aprofundamento e a depuração da linguagem, em um caminho cada vez mais voltado sobre si, para dentro; por outro, esse aprofundamento e essa depuração formal parecem independer de um olhar exterior – o nosso. Talvez porque, ao tornar difusas as instâncias narrativas, assim como a quem pertenceriam aquelas imagens (ao diretor teatral Enrique Díaz? Ao cineasta Coutinho?), *Moscou* não cristalice um ponto de vista, com o qual poderíamos nos relacionar de uma maneira estável (FELDMAN, 2009a).

Pela primeira vez na carreira de Coutinho, em *Moscou* sua imagem e sua voz estão praticamente ausentes, sua presença é reduzida ao mínimo. Na interpretação de Feldman, Coutinho é *Moscou*, assim como nós, espectadores, também o somos, e “*Moscou* é um lugar que não existe” ou ainda “...o fora de quadro”, a partir dessa leitura, qualquer cobrança no sentido da permanência do diretor na cena perde o sentido. É preciso se perguntar se precisamos enquanto público de um ponto de vista cristalizado com o qual possamos nos relacionar, se é necessário saber de quem são as imagens, ou se *Moscou* põe em questão um tipo específico de documentário e de documentarista com o qual nós espectadores/críticos nos acostumamos.

Coutinho abre mão de quase todos os elementos de seu método e se ausenta da cena, mantém talvez apenas a ideia do documentário como encontro, nesse caso entre um diretor de cinema, um diretor de teatro e um grupo de atores. Fabio Andrade realiza uma reflexão nesse sentido, mostrando como:

Eduardo Coutinho – cineasta das regras, bastião da transparência, metódico dos planos médios, zelador da palavra – chega a *Moscou* sem bagagem alguma. De comum a todos os seus outros filmes, uma atitude realizadora: ser fiel à honestidade de um encontro. Mas não conhecemos Moscou (com e sem itálico), e por isso não conseguiremos interpretar nada plenamente. O que conhecemos são idéias de Moscou; uma interpretação, uma lembrança, um sonho, um verso – sentidos produzidos à distância, mas que se tornam mais ricos justamente por serem infinitamente mediados. Cada um tem sua própria Moscou [...] Pois, o que é Moscou? É uma cidade que nunca vemos, mas também um sonho, um desejo, uma lembrança, uma porta riscada em uma parede. A fuga para algo que está fora, e que permanecerá fora, pois é desconhecido (ANDRADE, 2009).

Na peça de Tchekov, Moscou é o elemento, ao mesmo tempo, sempre presente e ausente/longínquo, pertencente à esfera do inatingível, assim, o título do documentário de Coutinho não foi escolhido ao acaso, é como se o filme abordasse justamente sua própria impossibilidade. As três irmãs nunca retornam a Moscou, que, assim, permanece no campo do sonho e da lembrança, do passado e da memória da infância, construída e idealizada em oposição ao presente, do qual as personagens querem se libertar. O tempo traz assim características particulares, no filme, cenas são repetidas de diferentes formas, como se voltassem continuamente, algo cíclico relacionado com as próprias relações temporais da peça.

Nada acontece em Moscou, nos fala Escorel (2009), a isso se poderia completar afirmando que nada também realmente acontece em *As três irmãs*. Não há grandes acontecimentos, as irmãs não se mudam para Moscou, o tempo simplesmente passa e as personagens praticamente continuam no mesmo lugar. No filme, as cenas da peça não são mostradas em ordem linear, saltamos de uma cena para outra, de um ato para outro, por várias vezes uma mesma cena se repete com outro ator interpretando o mesmo personagem ou ora como ensaio do ensaio e depois a cena mais definitiva. A última cena do filme é a última cena da peça, no entanto, o final não tem uma conclusão, Olga e Irina conversam, entra a voz de Coutinho em *off* e começa a falar as últimas palavras da peça, em um ponto de sua fala, as vozes dos atores atrás ficam mais altas e a do diretor mais baixa até que ouvimos apenas as vozes ao fundo.



Imagens 14, 15 e 16 : Planos da última seqüência do filme descrita acima. O plano vai se tornando mais aberto e a câmara se afastando das personagens.

Assim, poderíamos afirmar que Moscou (aqui não só o filme, mas o elemento do filme e da peça) remete ao próprio conceito de representação, na medida em que indica uma presença que evoca uma ausência ou uma ausência que evoca uma presença (que, no caso, jamais chega, senão na forma de sonho ou recordação). Moscou é evocada através das falas das personagens, especialmente das irmãs que planejam voltar à cidade de sua infância. No início do filme, a cidade é evocada por uma fotografia supostamente de um cinema em Moscou. Em um momento, Irina desenha uma porta com giz branco na parede preta. A personagem quer ir para Moscou, pertencente à esfera do sonho, vista como a saída de uma vida de tédio e como solução para todos os problemas.



Imagem 17: Irina desenha uma porta com giz branco na parede

A posição de Coutinho, sua ausência física da cena, sua voz que se esvai e sua suposta ausência do filme, pode assim ser lida como uma evocação do próprio mecanismo da representação, conforme as definições do conceito encontradas no “Dicionário de *Furètiere*” e utilizadas tanto por Chartier (2002) como por Ginzburg (2001) e Louis Marin (2000). Cito um trecho do texto de Chartier “Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem”:

Em sua edição de 1727, o Dictionnaire de Furetière identifica duas famílias de sentido, aparentemente contrárias, da palavra representação: “Representação: imagem que remete à idéia e à memória dos objetos ausentes, e que os pinta tais como são”. [...] Porém, o termo tem também uma segunda significação: “Representação, diz-se, no Palácio, da exibição de alguma coisa” – o que encerra a definição de “representar”, assim como “significa também comparecer em pessoa e exibir as coisas” (CHARTIER, 2002, p.165-166).

Seguindo a mesma linha de Chartier, Ginzburg aponta para a ambigüidade do termo representação, pois se, “por um lado, a ‘representação’ faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência”, ao mesmo tempo, por outro lado, “torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença.” (GINZBURG, 2001, p. 85). O tema da representação e seu caráter ambíguo nos permitem, então, voltar a *Jogo de cena*, isto porque, se *Moscou* traz a ideia da representação como centro, esta já era discutida no filme anterior de Coutinho, sem o qual a radicalização de *Moscou* não seria possível.

Em *Jogo de cena*, o próprio filme resume o mecanismo da representação, e o faz na forma de encenação e jogo, ou melhor, como um jogo de encenação, interpretação e performance. A representação não está apenas quando as atrizes interpretam as personagens, mas em todo o filme, que é um jogo entre ausência e presença.

A idéia de representação parece, assim, fornecer uma chave de interpretação para os dois documentários e, aqui, cabe voltarmos às discussões em torno do conceito apontadas acima. Assim, retomo Chartier (1991), que no texto “O mundo como representação” define o conceito da seguinte forma:

Esse retorno a Marcel Mauss e Emile Durkheim e à noção de “representação coletiva” autoriza a articular, sem dúvida melhor que o conceito de mentalidade, três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que

visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe (CHARTIER, 1991, p. 183).

Coutinho questiona em *Jogo de cena* a crença no documentário como produtor de verdades documentais ou de imagens que reproduzam o real e, também, questiona a postura do espectador diante de um documentário, fazendo um jogo com a tendência do público em aceitar toda cena como verdade. O diretor nos mostra que abordar o documentário como representação significa mostrá-lo como um objeto cultural construído, que envolve uma relação entre equipe e personagens e que constitui sentidos, interpretações, produzindo significados de/sobre um determinado presente histórico. Além dessas relações, tudo isso é dirigido a um público que lidará com essas imagens segundo sua própria forma de ver o mundo e o cinema documentário.

Quando Coutinho coloca o documentário como o lugar da representação, levando-o para o teatro e trazendo atrizes e personagens, não apenas aproxima seu cinema da ficção, como mostra a fragilidade dessas fronteiras. Interessa mais, a ele e a mim, como o filme articula depoimentos do que estabelecer quão verdadeiros eles são, até porque os modos como as pessoas constroem sua *auto-mise-en-scène* já dizem muitas coisas sobre quem são e suas formas de dar significados ao mundo.

Em *Jogo de cena* a mistura entre ficção e documentário é assumida e potencializada no jogo de ausências e presenças. Na medida em que as histórias se repetem contadas por outra pessoa e conforme a semelhança entre as histórias contadas aproximam as treze mulheres do filme, é o documentário como representação que está sendo discutido. Não há verdades fora da cena, todo cinema é ficcional nos diz Coutinho (2009), até mesmo o documentário. A construção dos depoimentos, falas, histórias das personagens é a grande questão, como elas se colocam em cena (*auto-mise-en-scène*) e como constroem suas representações.

Desse modo, *Jogo de cena* pode ser considerado uma espécie de ensaio cinematográfico, tese defendida por Ilana Feldman no texto “Discurso sobre o método: aproximações entre os ensaios documentais *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho”. Segundo a autora,

Já em *Jogo de cena*, filme que, ao depurar seus procedimentos, leva ao limite o método de Eduardo Coutinho - marcado pela valorização da capacidade

expressiva de seus personagens-narradores, em uma espécie de auto-mise-en-scène, como diria Jean-Louis Comolli, ou “autoficção”, como prefere Jean-Claude Bernardet –, o ensaísmo se faz presente, sobretudo, na forma como a estrutura se organiza. Uma estrutura lacunar, errante, que não aponta para nenhum sentido fora do filme, para nenhuma verdade que lhe seja exterior, mas para a verdade do cinema e da cena, ultrapassando as dicotomias entre pessoa e personagem, verdade e fabulação, espontaneidade e encenação, singular e coletivo, público e privado, memória e presentificação (FELDMAN, 2009b, p. 6).

Um ensaio documental sobre o cinema e a própria representação, Coutinho questiona seu próprio método sem se desfazer totalmente dele. Pela primeira vez, desloca a locação do documentário para o espaço do teatro e explicita o aspecto construído de suas cenas e personagens, ainda assim mantém sua postura aberta para o acaso característico de todo encontro. Ao colocar atrizes para encenar histórias de outras mulheres cujos depoimentos já haviam sido filmados, o diretor se transforma também em personagem do seu jogo, encenando para a câmera as mesmas perguntas feitas para suas personagens.

Jogo de cena e Moscou caminham por entre fronteiras, tendo como eixo a questão da representação. Um jogo que passa pela nossa capacidade de construir símbolos, o mecanismo da representação é trabalhado nesses dois documentários que levam a cena de volta ao teatro e enfatizam o que a própria vida tem de encenação. No último plano de *Jogo de cena* vemos o teatro Glauce Rocha vazio do ponto de vista do fundo da platéia. No centro do palco duas cadeiras em diagonal uma de frente para a outra, assim, o filme termina, da mesma forma como começa, com um resumo de seu dispositivo: um teatro, um diretor (uma equipe), uma personagem/atriz, a câmera e a plateia.

Coutinho comenta em entrevista a Felipe Bragança esta última cena e o uso da música com a voz de Marília Pêra sobreposta à da personagem Sarita:

Na verdade os atores de cinema são fantasmas, por isso que o cinema lida com a morte. Cinema, para mim, cada vez mais... fala da vida e da morte, não tem jeito. E um pouco é o troço do tempo, sabe? Um pouco é isso, o cinema: essa sombra sobre a tela... Por isso o plano final do teatro vazio e por isso a música sobreposta (COUTINHO, 2008, p.199).

Os objetos das coleções fazem a mediação entre o visível e o invisível, nos fala Pomian (1997) e, pela definição proposta por Coutinho acima, poderíamos dizer que também o cinema é uma forma de representação, um objeto cultural que estabelece relações entre o mundo visível e o invisível, construindo significados. Esses planos vazios, como o plano final de *Jogo de cena*, falam, nos filmes de Coutinho, dessa relação entre ausência e presença

própria da representação, que no cinema adquire uma relação com o tempo específica causada pelo próprio movimento das imagens. Como afirma John Berger, o cinema e a fotografia irão colocar em xeque a ideia de que as imagens não tinham tempo, mostrando “que a noção de passagem do tempo era inseparável da experiência do visível” (BERGER, 1999, p. 22).

O lugar do diretor nos dois filmes resume o próprio jogo engendrado, presente (na cena, fisicamente) em *Jogo de cena* e ausente em *Moscou*, Coutinho é, ao mesmo tempo, diretor, ator, personagem. Em ambos documentários o ponto de vista que nos é fornecido é, de forma geral, o do diretor, em *Jogo de cena* acompanhamos as falas das atrizes/personagens do lugar do diretor, de frente para a plateia e para as mulheres. Em *Moscou* acompanhamos o “teatro” construído por Coutinho, temos o ponto de vista do diretor, ausente da cena, mas que é justamente aquele que constrói a representação.

3 TESTEMUNHO, VERDADE E NARRATIVA EM *JOGO DE CENA*: PENSANDO RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO

No livro *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*, Sergio Puccini (2009) busca compreender como o roteiro se mostra no documentário de forma característica, dividindo-se entre as três fases de constituição do filme – pré-produção (preparação), filmagem e pós-produção (montagem). No primeiro capítulo desta monografia, vimos que Eduardo Coutinho é avesso ao uso de roteiros prévios ao filme, conforme o modelo dos filmes de ficção, Puccini nos mostra que esta não é característica exclusiva desse diretor, mas comum nos documentários de forma marcante a partir da década de 1950.

No entanto, a ausência de um roteiro escrito na fase da pré-produção não significa uma ausência de roteiro, apenas que de forma diferente este se constrói ao longo de todas as fases da produção fílmica. Afinal, “roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim.” (PUCCINI, 2009, p. 17).

Neste capítulo, a proposta é abordar o documentário *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, analisando a construção narrativa engendrada pelo diretor desde a fase da preparação até a montagem. Assim, será possível questionar de que formas o filme ainda se utiliza dos procedimentos comuns aos filmes de Coutinho e quais as rupturas; da mesma maneira, discutir como o documentário se constitui como uma forma narrativa e qual a importância da figura do narrador nos filmes do diretor.

A ideia para o documentário *Jogo de cena* surgiu em 2005, de acordo com o diretor: “A ideia inicial – isso nasceu em 2005 – eu estava filmando *O fim e o princípio*, na Paraíba e o João Salles perguntou o que eu tinha vontade de fazer, e eu disse para ele: ‘Tenho vontade de fazer um filme com personagens e atores que fazem os personagens’.” (COUTINHO, 2008, p.195). O diretor ainda conta na mesma entrevista que de início pensava em atores desconhecidos, no entanto, após argumentação de João Moreira Salles mostrando que o uso apenas de atores não conhecidos poderia indicar uma ideia de que o documentário é melhor que a ficção, como não era esta a intenção de Coutinho, ele resolveu adotar a ideia de Salles e mesclar tanto atrizes conhecidas como desconhecidas.

A fase da pré-produção do filme envolveu, assim, o surgimento e amadurecimento da ideia do documentário, o convite para participantes e, a fase de pesquisa feita por Cristiana

Grumbach¹⁹, diretora assistente do filme – foram oitenta e três entrevistadas com uso de câmera fixa sem operador. A pré-entrevista é uma forma de pesquisa na qual já há um primeiro contato entre equipe e prováveis integrantes das filmagens.

Como em seus outros filmes, Coutinho não participou dessa fase, também da mesma forma as entrevistas foram gravadas. O primeiro contato do diretor com as personagens é, assim, feito assistindo aos vídeos e ouvindo as impressões da equipe, no caso Grumbach. Puccini (2009) fala sobre o mecanismo da pré-entrevista no documentário:

Pré-entrevistas marcam o primeiro contato entre documentarista, ou sua equipe de pesquisadores, e os possíveis participantes do documentário. São úteis tanto para fornecer informações, ou aprofundar outras já coletadas, quanto para servir de teste para avaliar os depoentes como possíveis personagens do filme no que tange ao comportamento de cada um diante de uma câmera (no caso de pré-entrevistas gravadas em vídeo) e à articulação verbal do entrevistado (PUCCINI, 2009, p. 33).

A partir das pré-entrevistas gravadas, foram selecionadas 23 mulheres cujas histórias foram filmadas no teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro. Somente depois desse momento que já seria considerado como parte da fase das filmagens, foi feito o convite para as atrizes reconhecidas e o trabalho de busca das atrizes desconhecidas, este realizado por Ernesto Piccolo²⁰ com ajuda de Grumbach (COUTINHO, 2008, p. 195-196).

Pela primeira vez em um de seus documentários, Coutinho trabalha com atores e também pela primeira vez ele não vai até as personagens, no processo de seleção. O diretor não participou do processo de seleção e preparo das atrizes, ele apenas solicitou a Ernesto Piccolo “o seguinte: ‘Eu quero que você me traga as desconhecidas. Nós vamos fazer uma experiência. Gostaria que você incorporasse na seleção, do ponto de vista das atrizes, uma mistura de tipos, cor e classe, gente negra, mais índia, mestiça’.” (COUTINHO, 2008, p. 196). Segundo Coutinho a pré-seleção das atrizes gerou um número em torno de trinta atrizes pré-selecionadas. Após essa fase, foram escolhidas as atrizes e as personagens de cada uma, o trabalho de ensaio foi feito também por Piccolo (COUTINHO, 2008, p. 196).

Coutinho também não esteve presente na fase dos ensaios com as atrizes. Da mesma forma como procedeu com as personagens, o momento do encontro para a filmagem foi seu primeiro contato com as atrizes (pelo menos as desconhecidas). Há, entretanto, novos elementos em *Jogo de cena* ausentes nos outros filmes do diretor. Com as atrizes eram feitos

¹⁹ Cristiana Grumbach trabalha na equipe de Coutinho desde *Santo Forte*.

²⁰ Ernesto Piccolo é ator, diretor e professor de teatro, trabalha na Fundação Gulbenkian com pessoas sem experiência de atuação (COUTINHO, 2008, p.196).

normalmente dois *takes* de filmagem, ou seja, se com as personagens a filmagem era feita uma só vez, uma única conversa, com as atrizes (conhecidas e desconhecidas) a fala memorizada, a história da personagem correspondente, era gravada duas vezes (COUTINHO, 2008, p. 197).

O diretor acaba atuando também, na medida em que deveria repetir com as atrizes exatamente as mesmas perguntas dirigidas às personagens, problema que se agravava no caso das atrizes desconhecidas em grande parte com pouca experiência. Assim, foi criado um mecanismo, o uso de um ponto por Coutinho, através do qual Cristiana Grumbach adiantava as perguntas para o diretor. O reconhecimento de si mesmo atuando no interior do filme foi um processo, segundo Coutinho:

Era coisa óbvia ter percebido isso e ter resolvido. Porque era impossível, mesmo que eu tivesse vinte anos e eu fosse ator, eu decorar exatamente as dicas, as deixas todas, os tempos certos de pergunta... E eu não me preparei para isso. E isso é de um amadorismo! [...] Daí eu me convenci realmente: “A única solução é a seguinte: a Cris me assopra no ouvido”. É claro, pô, ela me assopra, talvez tenha uma pausa um pouco maior, mas é a única solução. Ela me assoprar a hora certa de cada pergunta e qual a pergunta a se fazer...Só na segunda atriz filmada eu entendi isso! (COUTINHO, 2008, p. 197)

Após o momento das filmagens das atrizes, teve início o processo final do documentário, a montagem. A primeira edição do filme tinha três horas (COUTINHO, 2008, p. 195). O processo de montagem tem aqui uma complexidade maior do que nos outros documentários do diretor, pois não se trata apenas de “limpar” excessos, mas de criar articulações entre atrizes e personagens, estabelecendo um jogo de relações. Assim, não se busca tanto a unidade do discurso, mas também a fragmentação para a montagem do filme de personagens e atrizes correspondentes em alternância (caso da dupla Gisele Moura e Andréa Beltrão).

A montagem cria uma ordem para os depoimentos que não é a das filmagens, esse movimento é proposital, pois o objetivo da edição é criar um jogo capaz de suscitar no espectador surpresa, dúvida. Ou seja, não se poderia ter uma montagem linear voltada para a ordem das filmagens, já que o efeito pretendido é mesclar a fala de personagens com a de atrizes desconhecidas e produzir o choque com a presença de atrizes consagradas que estão lá para nos mostrar que enquanto espectadores não devemos acreditar imediatamente nas imagens.

Sergio Puccini fala sobre a montagem no documentário (tema já discutido de forma introdutória no primeiro capítulo):

A etapa de montagem (ou edição) do filme documentário marca o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme. Aqui, já não importa o estilo do documentário, toda a montagem implica um trabalho de roteirização que orienta a ordenação das seqüências, define o texto do filme, dando forma final ao seu discurso. Mesmo no caso de não ser escrito no papel, o roteiro virá impresso na maneira como este se apresenta ao espectador; será marcado pelas escolhas do documentarista, que definem as imagens e os sons do documentário (PUCCINI, 2009, p. 93).

A montagem corresponderia, em relação à “operação historiográfica” (CERTEAU, 1982, p. 56), ao momento de passagem para o texto, denominado por Paul Ricoeur (2007) como “representação historiadora”. Tanto Ricoeur (2007) como Certeau (1982) propõem uma divisão em três partes da “operação historiográfica”, o primeiro as denomina sucessivamente fase documental, fase explicativa/compreensiva e fase representativa, Certeau já pensa a relação entre um lugar social da própria profissão, métodos e práticas da disciplina e a construção de uma escrita (CERTEAU, 1982. p.57). Assim, a terceira fase, representativa, seria o equivalente em relação ao documentário, à montagem. Comparando com a divisão de Puccini (2009) em pré-produção, filmagem e pós-produção poderia ser traçado um paralelo entre a operação historiográfica e a construção de um documentário.

É evidente que não se trata aqui de eliminar as diferenças entre os dois campos, pois mesmo que muitas vezes trabalhem com documentos e procedimentos semelhantes ou mesmo comuns, a relação travada com estes materiais não é a mesma, além disso, são áreas com propósitos e suportes diferentes. Nesse sentido, afirma a historiadora Karla Holanda no artigo “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”:

A prática historiográfica tem compromissos diferentes com relação à demonstração das fontes e documentos como prova dos acontecimentos do que, implicitamente, tem a prática documentária. No entanto, não se pode negar suas proximidades, já que as duas práticas dialogam com o ambiente sócio-político-cultural, portanto, com a “realidade”, e usam instrumentos semelhantes, como pesquisa, documentação, entrevistas (HOLANDA, 2006, p. 12).

Assim, sem apagar as características específicas de cada um dos dois campos, é possível analisar os procedimentos de sua construção. A intenção é buscar no documentário e na história, campos dedicados ao “real”, o que os aproxima da arte e o que há de escolha, recorte, subjetividade em cada texto ou filme. Afinal, os documentos se constituem no contato do historiador com os arquivos, adquirem esse estatuto a partir das questões que lançamos ao

passado, não que eles não existam independentes de nós, na sua materialidade, mas os significados não estão lá prontos. Segundo Ricoeur,

Para o historiador, o documento não está simplesmente dado, como a idéia de rastro poderia sugerir. Ele é procurado e encontrado. Bem mais que isso, ele é circunscrito, e nesse sentido, constituído, instituído documento, pelo questionamento. [...] Torna-se assim documento tudo o que pode ser interrogado por um historiador com a idéia de nele encontrar uma informação sobre o passado (RICOEUR, 2007, p. 189).

Le Goff, em *Documento/Monumento*, nos aponta a necessidade de repensar o conceito de documento e alerta: “o documento não é inócuo [e completa] o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”. (LE GOFF, 1997, p. 103). Retomando as reflexões de Foucault em *Arqueologia do saber*, Le Goff defende um novo olhar para os documentos, a fim de mostrá-los enquanto constructos, produtos das sociedades, portanto, não isentos ou neutros.

Da mesma forma, a imagem do documentário surge a partir do desejo do cineasta em filmar determinado objeto, por isso, o testemunho, o depoimento e a conversa gravada não existem senão a partir do momento da filmagem. O documentário também é uma forma de indexar, de arquivar a memória e a palavra. Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 189), “os testemunhos orais só se constituem em documentos depois de gravados”. Embora, como sublinha Karla Holanda, os objetivos do historiador e do documentarista ao lidar com os mesmos materiais sejam diferentes, é possível considerar o gesto do documentarista que, como Eduardo Coutinho, filma a fala de outros, enquanto uma tentativa de registro do depoimento que se aproxima do que faz o historiador, principalmente aquele que lida com testemunhos orais.

3.1 Testemunho, narradores e história(s) no documentário: *Jogo de cena*

Ao longo do texto, utilizei de maneira mais ou menos indiscriminada os termos entrevista, testemunho, depoimento e falas para designar os relatos contados pelas personagens de Coutinho em seus filmes. Cabe, nesse momento, refletir sobre estes termos e seus significados, lembrando aqui os debates sobre eles na historiografia e no cinema.

Embora nos estudos voltados mais especificamente para os filmes de Coutinho exista uma discussão dedicada à relação entre conversa e entrevista, em termos formais, grande parte dos estudos de documentário ainda designam como entrevista essa forma interativa entre personagens e diretor centrada na fala. Puccini (2009) utiliza o termo entrevista para se referir à forma consagrada por Coutinho, segundo o autor, “o documentário de Eduardo Coutinho é um bom exemplo para a análise de procedimentos de filmagem e utilização de entrevistas como elemento central na construção do discurso.” (PUCCINI, 2009, p. 70).

O próprio Eduardo Coutinho propõe uma diferenciação entre depoimento, entrevista e conversa, defendendo esta última como uma forma de aproximação das pessoas voltada para a troca, assim, segundo ele, seu cinema faria uso da conversa e não da entrevista. O diretor afirma:

Você tem depoimento, entrevista e conversa. Eu pelo menos vejo como coisas diferentes. O que é o depoimento? Napoleão Bonaparte, se vivo fosse, ia falar da vida dele; Tancredo Neves... são depoimentos pra História. O depoimento é a forma mais ritual de contato humano. Daí você tem a entrevista, que é uma velha história que vem do jornalismo, enfim, mais velha que o cinema, que são as pessoas que conversam, tem um repórter, etc. Quais as atividades humanas, artísticas, ou criativas ou de conhecimento que exigem contato direto face a face? A História Oral. A História oral só é feita a partir de conversas, pessoas que falam sobre a história da vida delas, memórias diversas, como era o Rio de Janeiro... Você tem a Etnografia. O antropólogo pode ficar no gabinete pensando, o etnógrafo não. Vai lá e tem que cobrir os rituais cotidianos daquela cultura. Sociologia às vezes tem isso. Que mais tem isso? A psicanálise. São essas quatro. E o cinema? Em som direto tem mil possibilidades e uma delas é esse contato face a face. Você tem muitos livros sobre a entrevista. Como é, como se faz a pauta... livros e livros sobre como se faz entrevista. [...] No que eu faço, eu que nunca pensei que *entrevisto* as pessoas, eu tento estabelecer um troço que se diferencia por ser a *conversa*, porque a entrevista, primeiro lugar, acaba tendo um caráter diretivo mais claro, entende? [...] Cinema tem essa coisa extraordinária, que é uma desgraça e uma grandeza, que é esse momento do encontro (COUTINHO, 2008, p. 105 grifo do autor).

O depoimento é associado a uma história oficial com “H” maiúsculo, a história dos grandes homens e a um procedimento em que não há uma interação declarada ou explícita, a entrevista é vista como um procedimento mais formal e distante ligado ao jornalismo que busca normalmente a informação, a opinião a notícia. A conversa, por outro lado, é descrita como um ato de troca em que os dois lados se fazem presentes e há uma proximidade que não anula as diferenças, mas instaura um outro tipo de relação. Coutinho vê na psicanálise, na história oral, na etnografia e na sociologia, além do cinema, espaços em que há de fato conversa, encontro.

Cinema voltado para o encontro, os documentários de Coutinho necessitam dos planos longos para captar a duração da fala, não interromper a conversa, deixar fluir, para que se construa uma relação de confiança. Retomo uma afirmação de Paul Ricoeur já citada em parte no primeiro capítulo, a “estrutura estável da disposição a testemunhar faz do testemunho um fator de segurança no conjunto das relações constitutivas do vínculo social”. (RICOEUR, 2007, p. 174).

Assim, penso que os relatos resultantes dos encontros entre Coutinho e suas personagens, como no caso de *Jogo de cena*, podem ser vistos como testemunhos no sentido descrito também por Paul Ricoeur (2007, p. 172):

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”.

Em *Jogo de cena* Coutinho traz um novo elemento, a presença de atrizes, dessa maneira, ele soma à presença da filmagem de “conversas” ou testemunhos, o uso de encenações. Fernão Ramos afirma a necessidade de distinguir a encenação de qualquer “modificação de atitudes que a presença da câmera provoca.” (RAMOS, 2008, p. 40). O autor divide em três tipos as encenações do documentário (RAMOS, 2008, p.39-48), o primeiro seria a “encenação-construída”, feita em estúdios, com uso de atores (profissionais ou não) e totalmente construída, separando radicalmente cena e mundo. O segundo tipo seria a “encenação-locação” em que a cena é filmada em um local de vida da personagem, é pedido a este que encene para a câmera, aqui a encenação não é totalmente construída, pois se dá na fricção com o mundo. O terceiro e último tipo de encenação é denominado “encenação” ou “encenação-atitude” que “engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta” (RAMOS, 2008, p. 45), o autor inclui nesta modalidade os filmes de Eduardo Coutinho (anteriores a *Jogo de cena*).

Ramos chama a atenção, no entanto, para o fato de que a “encenação-atitude” não é propriamente uma encenação a não ser a partir de uma ampliação do conceito tal que ele perderia seu sentido dentro do cinema. Argumenta o autor:

No sentido amplo, todos nós encenamos, a todo momento, para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar a nós mesmos para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, compomos uma imago, e reagimos assim à sua presença. [...] Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada²¹. Apenas a mediação fenomenológica é um pouco mais complexa. [...] A câmera e seu sujeito²² são apenas mais um *outrem*, com a capacidade particular de flexionar minha expressão, mas similar a outras alteridades que se oferecem à minha percepção. Esse é, portanto, o campo a partir do qual se define a *encenação-atitude*, um campo que, na realidade, não pertence ao universo da *encenação*, conforme costumamos defini-la. A *encenação-atitude* não existe, por isso, podemos chamá-la de *encen-ação*: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes pela presença da câmera. Diferentemente, as *encenações construída e locação* envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcorrer cotidiano (RAMOS, 2008, p. 48).

Em *Jogo de cena*, temos apenas “encenações-atitude” ou também encenações construídas no caso das atrizes? Ou mesmo no caso das personagens? Como caracterizar as falas das atrizes sobre o trabalho de atuar para o filme ou quando contam histórias supostamente de suas próprias vidas? Ao deslocar todas essas mulheres para um teatro, Coutinho já efetua uma mudança na forma de construção da tomada, portanto, na forma das encenações?

Talvez seja possível responder a essas perguntas pensando no mecanismo construído pelo filme de justamente mesclar as falas de atrizes e personagens, ou seja, esta é uma pergunta que talvez não possa ser respondida exatamente, na medida em que é a própria questão a partir da qual o filme se sustenta. Coutinho passa da filmagem de “encen-ações” para uma reflexão sobre as relações entre os tipos de encenação do documentário. Lembra, assim, que o documentário é cinema e que é muito mais uma forma de filmar do que uma tradição totalmente separada da ficção. O que aproxima um tipo de encenação da outra e não o que as diferencia, como busca definir Fernão Ramos, é o interesse de Coutinho.

Ao refletir sobre a encenação, Coutinho também coloca a questão do testemunho e da relação entre um personagem, uma equipe com uma câmera e o espectador. Como nos mostra Ricoeur, o testemunho se inscreve numa situação de diálogo, dessa maneira, “essa estrutura

²¹ A noção de tomada aqui também está segundo a definição do próprio autor: “a *tomada* da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentado uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que ‘corre’ (*trans-corre*) na câmera/gravador, seja esse suporte digital, videográfico ou película.” (RAMOS, 2008, p. 82).

²² O sujeito-da-câmera, segundo a definição proposta por Fernão Ramos, é a aquele que “sustenta a câmera na tomada, e sua constituição deve ser pensada de modo amplo. Não designamos pelo termo somente o corpo físico que segura a câmera, mas a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espetatorial. O sujeito-da-câmera é o conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmera”. (RAMOS, 2008, p. 83-84).

dialogal do testemunho ressalta de imediato sua dimensão fiduciária: a testemunha pede que lhe dêem crédito. Ela não se limita a dizer: ‘Eu estava lá’, ela acrescenta: ‘Acreditem em mim’.” (RICOEUR, 2007, p. 173.).

A relação entre diretor e personagem é uma dessas formas de diálogo, o caráter fiduciário do relato da personagem do documentário aqui se estende não só ao diretor, mas ao espectador, lidando com uma relação de crença. No documentário, no entanto, há um fator a mais, a câmera, registrando não apenas o testemunho, mas também “o *modus operandi* da instância de inscrição”. (GUIMARÃES, 2009, p. 35). Isso significa dizer que no documentário, ao menos como o pensam e realizam cineastas como Eduardo Coutinho, há uma relação de sincronia entre o tempo do filme e o tempo do mundo.

No processo de montagem quando o material filmado é organizado na forma de uma narrativa, essa sincronia perde sua força, mesmo que a montagem venha a enfatizar a aproximação entre o filme e a realidade. Na “operação historiográfica” acontece algo de semelhante, pois o tempo histórico imprime uma marca na narrativa histórica, mesmo admitindo que o texto do historiador é resultado de escolhas desde a fase documental até a fase representativa (para usar os termos de Ricoeur) e que na última fase o historiador não se prende apenas a questões metodológicas da própria história, lidando também com questões do âmbito da escrita e da construção narrativa.

Voltando à questão do testemunho, em *Jogo de cena*, Eduardo Coutinho está lidando com a própria relação de crença do espectador. Esta afirmação já foi feita no primeiro capítulo, tento aqui aprofundá-la. Coutinho lida não apenas com a crença²³ na palavra alheia, base da relação do testemunho, mas também com a relação do espectador de cinema com o filme a que assiste, no caso um documentário. Quando se dirige a uma sala de cinema, ou compra um DVD, o espectador normalmente já possui previamente algumas informações a respeito do filme, seja por sinopses, propagandas ou trailers, dessa forma, normalmente, o espectador de um documentário vai ao cinema sabendo tratar-se desse tipo de filme e tem certas expectativas baseadas na sua própria cultura cinematográfica e no que entende ser um documentário.

Em *Jogo de cena*, todos esses elementos são mobilizados, ou seja, a nossa relação com os testemunhos em geral, o nosso conceito de documentário e sua relação com a ficção, a relação entre ator e personagem, nossa relação com os testemunhos de um documentário (aqui

²³ Essa relação de crença inclui também a possibilidade ou a capacidade de duvidar de alguns testemunhos. Ver RICOEUR, Paul. História/Epistemologia. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. p.170-175.

o nós se refere a nós enquanto espectadores). Um jogo é construído, nele todos esses elementos são os verdadeiros personagens e as expectativas do espectador devem ser reiteradamente frustradas e confundidas, a fim de suscitar uma reflexão sobre o ato de testemunhar diante de uma câmera, sobre o estatuto das histórias contadas e sobre o próprio cinema documentário. Afinal a pergunta de *Jogo de cena* é, em última instância, qual a relação entre vida e arte, entre representação e realidade, entre ficção e documentário?

Perguntas difíceis às quais Coutinho se nega a dar respostas prontas e fáceis, construindo um imbricado jogo que na verdade quer muito mais colocar questões a respeito dessas relações do que defini-las. Questionado em uma entrevista sobre sua definição de documentário, Coutinho responde irritado: “Se eu definisse eu nem fazia, porra, eu não defino, não me interessa em definir.” (COUTINHO, 2008, p. 136). A recusa em definir o documentário é exacerbada em *Jogo de cena*. Assim, se para Coutinho o que está definido e/ou acabado não interessa, este filme é justamente sobre a produção da cena que é um processo, de forma que toda locação é um teatro quando se tem uma câmera, toda fala traz uma dimensão de encenação.

Há uma questão importante em relação à forma dos testemunhos em *Jogo de cena* resultante da presença das atrizes e do fato de que as histórias de certa forma se deslocam de suas personagens, tanto pela dúvida gerada na proximidade dos relatos de atrizes desconhecidas e personagens ou mesmo quando as atrizes conhecidas contam histórias suas, como pelos temas comuns que perpassam as narrativas das treze mulheres do filme. Este fato já anunciado no primeiro capítulo se relaciona com o aspecto que o testemunho ganha quando do seu arquivamento, no caso do documentário seria o momento do registro da filmagem posteriormente reiterado quando da conclusão da montagem que resulta no filme, objeto cultural a ser apreciado pelo público.

Seguindo a divisão proposta por Ricoeur (2007) para a “operação historiadora”, estaríamos diante do momento do arquivamento e, embora o autor trate mais especificamente dos arquivos escritos, no caso do testemunho do ato de transcrição e arquivamento, o registro através da imagem também é a constituição de um arquivo com outro suporte. As imagens e sons gravados por uma câmera mesmo que produzidos para um fim específico podem ganhar novos usos posteriormente, tornando-se materiais de arquivo, o próprio cinema faz diversos e reiterados usos de suas imagens e sons de arquivo.

Enquanto o testemunho oral tem um destinatário específico, no caso do documentário estudado, as personagens/atrizes falam para Coutinho, após a passagem para o suporte escrito ou no caso fílmico, o testemunho se transforma em arquivo, ou seja, seu acesso é público. No

caso do documentário, a presença da câmera gera algumas diferenças, pois o testemunho já é tomado no sentido de transmissão para o público, há uma consciência da presença desse terceiro elemento que é o espectador e é também para ele que a personagem constrói sua *auto-mise-en-scène*.

Como nos mostra Paul Ricoeur (2007), o testemunho não é neutro, muito menos após sua fase de arquivamento, quando se transforma em prova documental; o ato de arquivar já é em si uma escolha e uma traição ao testemunho. Ricoeur enfatiza esta diferença entre o testemunho antes e após seu arquivamento:

Em certo sentido, é exatamente assim: como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, diferentemente do testemunho oral, dirigido a um interlocutor preciso; além disso, o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que os “puseram no mundo”; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-los e assim defendê-los, prestar-lhes socorro e assistência (RICOEUR, 2007, p. 179).

No caso de *Jogo de cena* é possível ver esse desligamento do testemunho de suas autoras, mesmo que este não seja completo, e ainda que as “donas” das falas não se separem totalmente de suas histórias, há uma dimensão de mistura, de fusão que faz com que o pessoal se torne de alguma forma coletivo (BRUNO, 2007). De quem são as histórias que vemos e ouvimos? Coutinho parece conseguir alcançar um grau de unidade narrativa em *Jogo de cena*, sem perder totalmente a singularidade de cada história contada. Sem buscar verdades prontas, gerais, ele consegue ultrapassar o confessional e o biográfico (BRUNO, 2007). Fernanda Bruno fala do filme:

Raras vezes vi o confessional e o biográfico escaparem com tanta força dos limites privados, pessoais, individuais e “ganhare mundo”, se tornarem coletivos. A fala feminina é um veículo privilegiado para esse dever coletivo da narrativa e o filme constrói essa passagem não apenas tornando indiscerníveis e equívocas as ‘donas’ das falas e histórias particulares ali narradas, criando uma “enunciação sem propriedade”, como diz Cezar Migliorin, mas também por criar uma sutil similitude entre as distintas histórias contadas, cujos elementos retornam em vozes diversas – a concepção, a perda, o nascimento, a morte, o filho, o pai. Os sofrimentos ali são de cada um e de todos, as histórias são ao mesmo tempo muitas e uma só, diversas e a mesma. Coutinho diz que a narrativa de si cicatriza – neste filme a ferida e a cicatriz são expostas e costuradas não apenas pelo ato ao mesmo tempo curativo e criativo de se colocar em discurso, de enunciar a si mesmo, mas também nessa passagem do pessoal ao comum; quando o sofrimento de cada uma se torna a dor de todas, de todos. E a dor feminina talvez seja um afeto privilegiado dessa passagem, de que sabem os gregos que inventaram Helena, ao mesmo tempo uma e toda mulher (B. Cassin), e

também o senso comum quando diz que as mães são únicas e iguais, salvo no endereço (BRUNO, 2007).

Duas das personagens do filme são atrizes, uma delas, Jeckie Brown, tem sua história contada pela atriz Mary Sheila, as duas fazem parte do mesmo grupo de teatro. Mary Sheila é a primeira mulher a aparecer no filme, ela interpreta a pedido de Coutinho uma cena da peça *Gota d'água* (1975) de Chico Buarque, a fala é da personagem Joana, que como Medéia, personagem da tragédia grega, mata os filhos e a si, após ser traída pelo marido (JOGO..., 2007). Os dramas familiares voltam em todas as histórias que, de fato, são muito semelhantes, numa espécie de partilha coletiva dos mesmos problemas, das mesmas histórias, a morte do filho, o abandono dos maridos, o conflito com o pai, com a filha, a gravidez desejada ou precoce, o universo feminino com uma dose de melodrama.

Existe uma cultura do melodrama que é bastante forte, ela está no cinema, na televisão, nos *reality shows*, até mesmo nos noticiários, é uma forma de se relacionar com as histórias, cuja força pode ser notada em outros filmes de Coutinho, além de *Jogo de cena*. O diretor comenta sobre o melodrama na cultura brasileira:

O melodrama é um troço que está mais vivo do que nunca e que aqui no Brasil tomou outro tamanho, virou algo espantoso. Não é mais um gênero clássico. E não é só na novela. Eu digo o seguinte: como as pessoas eram alimentadas pelo melodrama em 30 anos de novela e, como é o mesmo tema, ao falarem sobre a vida delas, cotidiana, íntima, elas acabam realimentando futuros melodramas. [...] Agora, aí que está o problema que eu acho. As pessoas vivem esse melodrama; o melodrama é vivido e ao mesmo tempo o problema é você conseguir tratar como Straub, sabe? [...] Você tem que respeitar, o que é o difícil. A presença dessa cultura, ali, na fala delas, isso é impressionante (COUTINHO, 2008, p. 194).

As personagens constroem imagens a partir de suas histórias calcadas nessa cultura do melodrama que tem a capacidade de criar papéis, estabelecer dualidades, com tom moralizante. Assim, as personagens/atrizes de *Jogo de cena* “vão construindo paradigmas nas falas, essas coisas de: o homem é predador, a mãe sofredora, o pai ausente.” (COUTINHO, 2008, p. 194). Há também nessa cultura do melodrama uma exposição dos dramas íntimos e um grande apelo emocional.

Coutinho conta na faixa comentada que mesmo tendo escrito no anúncio (Imagem 09) convidando pessoas para o filme, a frase “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...” (JOGO, 2007), nenhuma das 83 mulheres que participaram da pesquisa contaram histórias que não fossem de suas próprias vidas. Este fato mostra uma forte

tendência na exploração dos dramas íntimos e privados. Ana Paula Spini (2010, p. 170) lembra que:

Surgido no século XVIII, o melodrama atendia a uma demanda da sociedade burguesa por um tipo de ficção que cumpria um papel regulador, oferecendo o conflito entre bem e mal para definir matrizes morais claras em um mundo instável. [...] Lidando com dramas que envolvem os sentimentos considerados universais o melodrama tornou-se o gênero dramático hegemônico da produção cinematográfica hollywoodiana, também hegemônica no mercado mundial de filmes no decorrer do século XX até os dias de hoje.

Uma cultura do melodrama ultrapassa, porém, tanto o momento do cinema clássico, permanecendo nos filmes hollywoodianos até hoje como forma narrativa predominante, como também ultrapassa a esfera do cinema criando uma “forma canônica de um tipo de imaginação própria da modernidade”. (SPINI, 2010, p. 171). Ismail Xavier comenta a respeito da tradição do melodrama:

Flexível, capaz de rápidas adaptações o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (XAVIER, 2003, p.91)

Diante da tela de cinema e da televisão, como espectadores, aprendemos a nos relacionar com a estrutura do melodrama, quando diante da câmera como personagens de um filme documentário, esta estrutura se manifesta em nossa forma de narrar e significar nossos próprios dramas. Mas como nos fala Coutinho, não devemos pensar que se trata de uma reprodução automática dos mecanismos da ficção cinematográfica, literária e televisiva. As pessoas vivem os melodramas que narram, é uma cultura que integra o próprio cotidiano.

Aqui está inserida a questão da narrativa, podemos analisá-la do ponto de vista dos testemunhos das personagens/atrizes, pensando-as como narradoras, mas esta é apenas uma face da questão, pois temos ainda a presença do melodrama enquanto forma narrativa, a constituição do documentário enquanto narrativa e a relação de todos os pontos levantados com o debate em torno do estatuto da narrativa no âmbito da historiografia.

A relação entre cinema e narrativa foi discutida por diversos teóricos, levantando polêmicas diversas, a principal delas criando uma oposição entre o cinema clássico visto como narrativo e o cinema moderno como não-narrativo. Entretanto, André Parente (2000),

em seu livro *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*, contesta essa ideia mostrando como “a oposição narrativo/não-narrativo, tal como colocada pelos semiólogos e por seus críticos (natureza lingüística/natureza não-lingüística), é um falso problema.” (PARENTE, 2000, p. 14).

Para André Parente o problema está na forma de tratar os conceitos de cinema e narrativa. Assim, em grande parte dos estudos, parte-se do princípio de que o único cinema narrativo é o clássico, pois o cinema moderno teria rompido com a forma narrativa. A ruptura, no entanto, segundo Parente, não se dá com a narrativa, mas com a forma da mesma no cinema clássico. Dessa maneira, o autor divide, baseando-se nas reflexões de Blanchot, as narrativas em verídicas e não verídicas, devir verídico e devir falsificante.

Dissemos que a narrativa é uma função pela qual é criado o que é contado. Seja ela fictícia ou não, a narrativa verídica é uma função que cria processos – anteriores, ao menos em direito, aos componentes que a constituem: as imagens, os enunciados etc. – pelos quais o que é contado torna-se uno. [...] Ao contrário da narrativa verídica, a narrativa não-verídica exprime um devir múltiplo do mundo, que afeta tudo o que se torna nele, mesmo aquele que a conta e aquele que a escuta ou vê. Na narrativa verídica sabemos quem somos, quem fala e quem conta, ao passo que, na narrativa não-verídica, essa comodidade, que se exprime pela forma de identidade eu = eu (= unidade sintética fundamental responsável pela totalidade temporal do mundo e de seu sentido), é profundamente transformada, pois eu torna-se um outro (PARENTE, 2000, p. 37).

O cinema direto ou cinema-verdade, correntes do documentário que surgiram nas décadas de 1950/60 e das quais Coutinho pode ser considerado um herdeiro, é incluído por Parente em uma das formas do cinema moderno em que, há tendências realistas voltadas para o estilo da reportagem e que buscam captar o real, mas há também cineastas que vão além dessa fórmula e produzem um cinema que na verdade poderia ser chamado de indireto: “o que diferencia o cinema direto do cinema indireto é que, neste último, o presente é fundado na imagem.” (PARENTE, 2000, p.120).

O autor propõe que pensemos, assim, uma separação, pois o termo cinema direto não seria adequado para explicar os processos narrativos de cineastas como Jean Rouch, este faria um cinema mais indireto, ou seja, voltado para a forma do discurso indireto livre e de uma narrativa não-verídica ou falsificante.

Os filmes de Coutinho são herdeiros de Rouch e dessa tradição em que o verdadeiro acontecimento é o próprio documentário. Um tipo de cinema em que “os acontecimentos e as personagens não preexistem ao filme. O filme não consiste em mostrar ou em reportar o acontecimento, a situação etc. o filme torna-se o próprio acontecimento.” (PARENTE, 2000,

p. 121). Assim, toda essa reflexão sobre a narrativa no cinema buscada em André Parente nos serve para olhar o cinema de Coutinho, inclusive *Jogo de cena*, como um cinema narrativo, desde que a noção de narrativa seja considerada para além do realismo e das formas do cinema clássico.

A ideia do documentário como encontro, “no cinema indireto, o acontecimento é um encontro por meio do qual as personagens e o autor se intercedem” (PARENTE, 2000, p. 122), é também utilizada por Consuelo Lins, Carlos Alberto Mattos e grande parte dos estudiosos do cinema de Coutinho (conforme discussão do capítulo 1). Assim, lendo a definição de cinema indireto proposta por Parente, parece em vários momentos estarmos diante de uma reflexão sobre os filmes de Coutinho.

Jogo de cena, mais ainda do que os outros filmes do diretor, potencializa a ideia do encontro, dos devires múltiplos do mundo e da instabilidade do eu que se transforma em outro. A relação tecida entre as histórias das personagens e a indiscernibilidade entre as falas de atrizes e personagens faz com que os lugares normalmente estáveis do documentário, diretor, personagem, espectador se mesquem.

Assim, Coutinho é diretor, mas é também ator e personagem de seu próprio filme, isso porque com as atrizes ele teve de atuar fazendo as perguntas nos momentos certos, repetindo um roteiro de acordo com seu contato com as personagens. As atrizes são também personagens do filme contando suas próprias histórias ou falando da dificuldade de atuar, por vezes, como é o caso de Fernanda Torres, sua fala e a da personagem se imiscuem de tal forma que é de fato impossível discernir quem está falando. As personagens são também atrizes interpretando a si mesmas, encenando suas histórias diante da câmera. O público é espectador de um documentário, mas também de um teatro e de uma ficção (ou ficções). Todos os lugares confortáveis são deslocados várias vezes e as certezas associadas ao documentário desmobilizadas.

Em *Jogo de cena* o documentário se constrói na forma de um jogo de fato que brinca com a cena, as personagens/atrizes, o espectador, o diretor e o documentário, este jogo faz com que o filme esteja além da dicotomia entre cinema de ficção e cinema documentário, indagando as fronteiras. Parente nos fala sobre a improvisação no cinema indireto:

A verdadeira improvisação é a do “jogo de máscara” e dos parâmetros que fazem do filme uma contestação dos modelos preestabelecidos, e a expressão de um devir. [...] É no jogo de máscara que o filme afirma a indiscernibilidade da autenticidade, qualquer que seja seu nível de organização do filme. É pelo jogo de máscara que a imagem fascinante da experiência presente é destruída, liberando o acontecimento de sua

realização espaço-temporal, e as personagens da situação. É por meio do jogo de máscara (= potência do falso) que a fronteira entre real e imaginário se torna indiscernível. A verdadeira improvisação é a do teatro que afirma a vida (PARENTE, 2000, p. 125).

Se a questão da narrativa mobiliza debates no âmbito do cinema, na história não é diferente, sendo acirradas as discussões sobre o estatuto narrativo da história e a relação entre o texto historiográfico e outras formas narrativas ficcionais como o romance (histórico). A ideia de crise da história é constantemente evocada em referência aos questionamentos provocados à história estruturalista, a partir dos anos 1970/80 pela micro-história, pela nova história cultural e pelo *linguistic turn*.

Além do combate aos sujeitos sempre coletivos, engendrado principalmente pela micro-história, gerando uma preferência por recortes individuais e um olhar para a transformação na história, “uma segunda razão, mais profunda, abalou as antigas certezas: a tomada de consciência dos historiadores de que seu discurso, seja qual for sua forma, é sempre uma narrativa.” (CHARTIER, 2002, p. 85). A história estrutural dos *Annales*, a “nova história” estava toda fundada em contraposição a história factual e positivista do século XIX que era pensada como uma história narrativa, assim:

A constatação [de que a o discurso histórico é sempre uma narrativa] não era evidente para aqueles que, rejeitando a história factual em proveito de uma história estrutural e quantificada, pensavam ter acabado com os simulacros da narração e com a demasiado longa e muito duvidosa proximidade entre a história e a fábula. [...] Em *Temps et récit*, Paul Ricoeur mostrou o quanto era ilusório essa cesura proclamada. Com efeito, toda história, mesmo a menos narrativa, mesmo a mais estrutural, é sempre construída a partir das fórmulas que governam a produção das narrativas (CHARTIER, 2002, p. 86).

Na historiografia a questão da história narrativa em oposição a uma história-problema (modelo proposto pela “nova história”) também é construída em torno de uma falsa questão, já que todo discurso histórico é necessariamente narrativo, assim a forma positivista/factual predominante no século XIX, especialmente na França, é apenas uma das formas narrativas assumidas pela história. A partir da constatação do caráter narrativo da historiografia, surgem desdobramentos, de acordo com Chartier (2002, p. 87) e, o principal deles seria “a necessidade de determinar as propriedades específicas da narrativa de história em relação a todas as outras”. Algumas correntes da historiografia acabaram por reduzir a história a seu aspecto narrativo, é o caso dos adeptos da corrente surgida nos Estados Unidos denominada *linguistic turn* – incluídas aqui as reflexões de Hayden White sobre a meta-história – “que, em

estrita ortodoxia saussureana, considera a linguagem como um sistema fechado de signos. [...] A realidade não deve mais ser pensada como uma referência objetiva, externa ao discurso, mas como constituída pela e na linguagem.” (CHARTIER, 2002, p. 88).

Foram formuladas, também, respostas aos questionamentos colocados pelos defensores de uma redução da história ao seu aspecto narrativo. Ricoeur (2007) não adere às “teses narrativistas”, mas defende a necessidade de recolocar a questão da narrativa, pensando seu lugar na operação historiográfica. O autor afirma:

Direi, portanto, primeiramente, o que não se deve esperar da narratividade: que ela preencha uma lacuna da explicação/compreensão. Nesta linha de combate que proponho ultrapassar estão curiosamente reunidos os historiadores de língua francesa que resumiram suas queixas na oposição provisória entre história-narrativa e história-problema e os autores de língua inglesa que elevaram o ato de configuração da composição da narrativa à posição de explicação exclusiva das explicações causais, ou até finais. Criou-se, assim, uma alternativa aparente que faz da narratividade ora um obstáculo, ora um substituto para a explicação (RICOEUR, 2007, p. 251).

Chartier também se coloca na defesa de uma historiografia que não ceda nem ao narrativismo por um lado, nem por outro a uma história positivista ou mesmo ao estruturalismo. Para o autor, é preciso diferenciar os mecanismos que regem as práticas daqueles que constroem o discurso, indiscerníveis entre si para o *linguistic turn*, ou seja:

Reconhecer que a realidade passada não é acessível (na maioria das vezes) senão através dos textos que pretendiam organizá-la, submetê-la ou representá-la não é postular, contudo, a identidade entre duas lógicas: a lógica logocêntrica e hermenêutica que governa a produção dos discursos; de outro, a lógica prática que regula as condutas e as ações. [...] Manter a distinção entre ambas é o único meio de evitar de “dar para o princípio da prática dos agentes a teoria que se deve construir para justificá-la”, segundo a fórmula de Pierre Bourdieu (CHARTIER, 2002, p. 91).

A narrativa histórica traz, assim especificidades próprias, nos fala Chartier e Ricoeur. Este último propõe pensar a narrativa no interior da “operação historiográfica” dividida nas três fases acima citadas, a fase documental, a fase da explicação/compreensão e a fase da representação historiadora. A reflexão sobre a narrativa se coloca mais nesta última fase, mas Ricoeur (2007, p. 251) lembra que a “operação de configuração narrativa entra em composição com todas as modalidades de explicação/compreensão”.

Durval Muniz de Albuquerque Jr. traz uma postura um pouco diferente, mas também se volta para as regras específicas da narrativa histórica. Para ele, são formas narrativas distintas a ficção literária e a historiografia, o que não garante a esta última um realismo ou

uma verdade maiores. O historiador busca a verdade e para isso se atém aos documentos do passado e a uma série de regras implícitas ao campo da historiografia, estas são apontadas e estudadas por Michel de Certeau (1982) em *A escrita da história*. A ameaça diante da perda do estatuto da história em decorrência do reconhecimento do caráter narrativo do discurso do historiador é questionada por Albuquerque Jr.:

A dimensão poética e ficcional da história, seu caráter tropológico teria que ser negado sob pena desta perder a sua especificidade como conhecimento. Não partilho destes temores, porque o que garante a especificidade da história como discurso não é porque seja um discurso mais realista, ou seja, um discurso mais verdadeiro do que o da literatura, mas porque segue regras distintas das que presidem o discurso literário, e entre elas está, justamente, a de se buscar dizer a verdade e se ater àquilo que a documentação vinda do passado permite dizer. [...] A busca da verdade é um imperativo ético para o historiador, não uma garantia epistemológica. Creio que a compreensão da noção de ficção ou de poética ainda remete às formulações positivistas do século XIX, que procurou separar radicalmente fato e ficção, ciência e arte (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 15-17).

Afirmar, assim, o caráter narrativo da história, não implica necessariamente aderir às teses narrativistas ou, no extremo oposto, a um modelo de história acontecimental. Da mesma forma, dizer que o cinema é em praticamente todas as suas manifestações narrativo²⁴, não significa retirar a especificidade do suporte imagético ou aproximar de um modelo clássico de narrativa cinematográfica. Assim, *Jogo de cena* pode ser analisado a partir da ideia de narrativa, mesmo que esta adquira uma forma não clássica, “não verídica”. Será que as formas hoje utilizadas pela historiografia também não se encaixam nessa ideia de uma narrativa “não verídica”?

No lugar das estáveis narrativas factuais do século XIX e das também estáveis formas do estruturalismo do século XX, viu-se proliferar na historiografia das últimas décadas uma série de novas abordagens, objetos, formas de olhar, sujeitos. Não mais numa perspectiva totalizadora, historiadores abriram mão dos recortes macro e “quiseram restaurar o papel dos indivíduos na construção das relações sociais. De onde vários deslocamentos fundamentais: das estruturas às redes, dos sistemas de posições às situações vividas, das normas coletivas às estratégias singulares.” (CHARTIER, 2002, p. 83).

Este movimento em direção ao singular não se viu apenas na historiografia, ele se relaciona de forma ampla à queda do muro de Berlim (1889) e da URSS (1991), e a ideia de

²⁴ André Parente afirma que apenas duas das correntes do cinema moderno podem ser considerada não-narrativas, o cinema “disnarrativo” e uma vertente do cinema experiencial conhecida como “cine-olho” ou “cinema-matéria”. Para maiores detalhes ver PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000, 156 p.

crise dos paradigmas ou das utopias também está relacionada aos debates em torno da crise da modernidade e ao polêmico conceito de pós-modernidade.

No caso do cinema documentário, brasileiro pelo menos, há uma clara mudança nas formas de filmar e nas relações travadas com os personagens, também uma profusão de novas formas e a presença de influências da videoarte. O olhar para as singularidades e a busca de sujeitos mais individualizados, não tentando enquadrá-los em nenhuma categoria prévia, pode ser notado no cinema de Coutinho, representante do documentário brasileiro contemporâneo.

O documentário constitui alternativas próprias e mecanismos específicos de lidar com o mundo e produzir imagens, mesmo em *Jogo de cena*, a permeabilidade pela ficção não implica na dissolução do filme como documentário. Coutinho vai, por outro lado, além das definições do cinema documentário como espelho do real, fortemente arraigadas a uma concepção realista que só foi predominante, em termos conceituais e de definição por parte dos pensadores do cinema, durante um período de 1930 a 1960. Em referência ao filme *Jogo de cena* e outros três documentários brasileiros lançados em 2007, Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2008, p. 81) afirmam:

Já um certo tipo de cinema faz da incerteza e da oscilação entre a crença e a descrença a condição essencial do espectador. Uma instabilidade que o obriga a se confrontar com os seus limites e perceber que “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida”. [...] Os quatro filmes aqui em questão produzem experiências e reflexões através da forma como são montados. É na articulação das imagens no tempo da projeção que oscilações, incertezas, sensações reflexões e aprendizados se dão; [...] São filmes que levam o espectador a se perguntar: o que vejo nessa tela? Realidade, verdade, simulacro, manipulação, ficção, tudo ao mesmo tempo? Questões que, segundo Comolli, pertenciam apenas ao cinema, mas que, diante de um mundo-espetáculo, se transformaram em questões que dizem respeito a todos nós.

3.2 Documentário e História: um compromisso ético

João Moreira Salles (2005) propõe tratar a relação entre documentário e ficção a partir de uma questão ética. Para o autor, que é também documentarista, a diferença entre os dois campos estaria na relação travada com os personagens que, no documentário, seria composto por pessoas reais, cuja existência fora das telas implicaria num compromisso ético diverso do caso dos personagens do cinema de ficção. O mesmo raciocínio poderia ser aplicado à história, tendo em vista que sua especificidade se define principalmente por um compromisso ético definidor do olhar para o passado (e para a documentação).

É preciso evitar as oposições simplistas entre história/documentário e discursos ficcionais. A ideia de uma verdade imanente ao documentário e à história coloca mais dificuldades ao trabalho do que proporciona soluções aos problemas epistemológicos enfrentados por documentaristas e historiadores. Coutinho nos provoca ao colocar a questão: o que é ser verdadeiro (diante de uma câmera)?

A ideia de verdade, também deve ser assim pensada, afinal este é um conceito construído historicamente. É preciso lembrar que “a verdade não é o simples reflexo do objeto no espírito do sujeito” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 14), a verdade é resultado de disputas e de convenções que se modificam ao longo do tempo. Coutinho nos mostra como é possível ser verdadeiro contando a história de outra pessoa, evidenciando como nossas crenças nas imagens de um documentário são fruto de pré-conceitos, concepções que desconhecem a própria história do gênero.

Em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Fernão Ramos (2008) coloca uma série de perguntas comuns suscitadas diante dos filmes documentários, mostrando como o campo é muito mais amplo do que o concebemos no senso comum. O autor faz lembrar que a encenação e a manipulação não são estranhos ao documentário, assim, muitas vezes cristalizamos uma ou outra corrente como modelo para definir todo um conjunto de filmes que é na verdade heterogêneo. Ramos (2008) e Da-Rin (2006) nos mostram que documentário desde seu início faz uso dos recursos cinematográficos para emitir asserções sobre o mundo, portanto não se sustenta a ideia do documentário como espelho do real.

Bill Nichols nos mostra a importância da questão ética no documentário, diferentes posturas éticas geram variadas combinações das relações entre cineasta/diretor/equipe, tema/personagens e público/espectadores. Segundo Nichols (2005, p. 40), “um modo convincente de pensar essa interação consiste na formulação verbal dessa relação tripolar: *Eu falo deles para você*”, nessa forma os três pólos são distintos e se encontram separados, mas esta é apenas uma das configurações das relações entre os três principais elementos do documentário. Nichols aponta outras possibilidades como “ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós” e “eu falo – ou nós falamos – de nós para vocês”. (NICHOLS, 2005, p. 44-46). Assim, da separação total dos elementos, diretor, personagem e público como elementos distintos, chegamos em duas outras configurações, a última delas traz, pela primeira vez, uma proximidade entre personagem e diretor, caracterizada pelo encontro.

A fórmula “eu falo – ou nós falamos – de nós para vocês” é a que se encontra nos documentários de Coutinho, em que o diretor, mesmo filmando pessoas de contextos sociais distintos dos seus, busca uma aproximação com as personagens, construindo uma espécie de

unidade nesse nós provisório, só possível na ideia do documentário como encontro. Coutinho comenta a esse respeito: “a partir disso, você pode estabelecer uma igualdade – temporária, utópica, e nesse sentido não ilusório porque só é temporária –, e que gera um troço que se pode construir, porque a pessoa não vai ser julgada...” (COUTINHO, 2008, p. 108).

Parte desses filmes, é o caso de *Jogo de cena* e dos outros documentários de Coutinho, se pautam por uma postura ética do encontro e de explicitar as condições da filmagem, expor seu próprio dispositivo, o que possibilita essa igualdade provisória de que falava Coutinho. João Moreira Salles destaca estas tendências que o cinema documentário tem adquirido nos últimos anos de revelar seus próprios mistérios constituindo-se como obras reflexivas, não que isso seja garantia de qualidade, mas quando há uma junção entre as duas coisas constituem verdadeiros ensaios sobre a ética e a estética do documentário. Transcrevo aqui suas palavras:

Mas nesse ponto é preciso fazer uma observação importante: nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e ele falamos de nós para vocês*. Desse encontro nasce talvez uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo (SALLES, 2005, p.132).

Schorske pensa o encontro da história com outras disciplinas, mostrando como hoje a disciplina se libertou tanto de uma posição submissa como da ideia de uma superioridade em relação aos outros saberes, hoje os historiadores estariam em busca de novas parcerias com outros campos, a partir das quais a historiografia se abre para poucos ou inexplorados caminhos:

Apenas recentemente, os historiadores que trabalham com literatura, artes e até psicologia impuseram exigências semelhantes a si mesmos. Antes, seguros da centralidade de seu relato social a político, os historiadores simplesmente coavam a nata ideológica do pensamento artístico de que se apropriavam. O advento da análise formal nas artes apresentou exigências de rigor que acabaram com essa abordagem impressionista. [...] Olhando para a história hoje, é possível falar de *glasnost*. A ordem hierárquica das disciplinas foi totalmente abalada em nosso século. Pela primeira vez em sua longa vida, Clio está participando do jogo dos encontros em seus próprios termos. Ela perdeu a ilusão de ser rainha, monarca de tudo o que investiga na cena erudita. Não está mais submetida ao serviço da teologia ou do direito, nem está casada com a filosofia a fim de realizar com sua parceira projetos

liberais burgueses do mundo da política. Agora ela escolhe seus parceiros com liberdade (SCHORSKE, 2000, p. 254-255).

A “operação historiográfica” é permeada por encontros, do testemunho ao arquivamento, do contato do historiador com os documentos nos arquivos, das formas explicativas a constituição da representação historiadora. Sem esse encontro do historiador com os documentos (no arquivo) não é possível conceber a história. Pensar a história enquanto operação é falar de uma relação, de um encontro, como afirma Certeau:

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura) (CERTEAU, 1982, p. 57).

Também certa historiografia, em que se encontram as reflexões de Certeau, Ricoeur, Chartier, Ginzburg, para citar apenas alguns nomes, herdeira e contemporânea de Foucault, abriu mão da “ambição de conhecer tudo” (SALLES, 2002, p.132), o que não implica abrir mão da capacidade ou da busca por conhecer (ou da referencialidade do conhecimento histórico em relação ao passado). Luiz Costa Lima, no texto *Clio em questão: a narrativa na escrita da história*, argumenta em favor do caráter específico da história enquanto saber, que, a partir do destaque da questão da narrativa, pode ser visto como não restrito a uma forma científica, nem a uma forma ficcional. Assim, Costa Lima parece nos fornecer um caminho para (re)colocar o lugar do conhecimento histórico:

Não é exagero declarar que o realce da narrativa, através das retificações e acréscimos que não deixam de crescer, constitui uma das mais importantes contribuições contemporâneas para, afastando o clássico modelo nomológico, definir-se o estatuto da historiografia e melhor esclarecer-se sua relação com a literatura. [...] o aparato significativo da história, i.e; a autenticação das fontes, a validação dos conceitos, o teste das hipóteses, a explicitação do arcabouço bibliográfico, e, por outro lado, seu caráter narrativo, sua disposição configuracional e o papel desempenhado pelas quase-causas determinam para a história outro estatuto, distinto tanto do da ciência, quanto do da ficção. Estabelecer um compromisso seja com a ciência, seja com o ficcional parece-nos diluir o que há de mais ousado e fecundo na reflexão contemporânea. [...] Uma das questões decisivas para os envolvidos nesta discussão consiste em caracterizar melhor, e não só de forma negativa, a positividade do saber não científico (LIMA, 1988, p. 86-87).

Nessa pesquisa buscou-se mostrar como os documentários de Eduardo Coutinho, especialmente *Jogo de cena* e *Moscovo* marcam um momento reflexivo e poético do cinema

documentário brasileiro, e aproximar esta abordagem do exercício de alguns historiadores que buscam evidenciar o quanto há de construção e escolha em seu trabalho. Longe de significar uma dissolução do campo historiográfico, estas posturas possibilitam uma abertura da história para uma diversidade de objetos e para o estabelecimento de cruzamentos com o campo da cultura e da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da monografia interessou-me aproximar o campo do documentário e da historiografia no seu “limite”, imposto pela subjetividade, e no reconhecimento desses limites, ou seja, nas posições de certa historiografia – desde a década de 1970, penso aqui nas reflexões da “micro-história”, da História Cultural, do *linguistic turn* – e certo documentário – no caso do Brasil o que se convencionou chamar de documentário contemporâneo reunindo obras da década de 1980 até hoje – que assumem a impossibilidade de recuperar o passado como acontecido, a impossibilidade de reproduzir o real.

O reconhecimento do impasse que funda as duas atividades pode, então, surgir como impulso criador e figurar como personagem, como elemento central do texto historiográfico e do cinema documentário. Esse movimento é encontrado no cinema de Eduardo Coutinho, especialmente a partir de *Jogo de cena*, em que o diretor exacerba a idéia da fala como encenação e do documentário como encontro.

As imagens e sons do documentário surgem a partir do desejo do cineasta em filmar determinado objeto, o testemunho, o depoimento, a conversa gravada não existe senão a partir do momento da filmagem, da mesma forma, o documento histórico só figura enquanto tal, a partir das perguntas colocadas pelo historiador. Assim, o documentário também é uma forma de indexar, de arquivar a memória e a palavra. Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 189), “os testemunhos orais só se constituem em documentos depois de gravados”.

Embora, como sublinha Karla Holanda (2006), os objetivos do historiador e do documentarista ao lidar com os mesmos materiais sejam diferentes, é possível pensar o gesto do documentarista que, como Eduardo Coutinho, filma a fala de outros, como uma tentativa de registro do depoimento que se aproxima do que faz o historiador, principalmente aquele que lida com testemunhos orais.

É preciso também lembrar que história e documentário são conceitos, construções humanas dotadas de temporalidade, o que significa que é preciso pensá-los em sua historicidade. Lembrar que ambos sofrem modificações nos seus significados ao longo do tempo. O termo documentário sofre modificações na sua definição; segundo Silvio Da-Rin, a cada época “novos movimentos e escolas aí se confrontam, dando lugar a sucessivas configurações do documentário” (Da-Rin, 2006, p. 19).

A história também passa por diferentes definições desde sua instituição enquanto disciplina no século XIX. Certa historiografia recente desconfia do documento e da

objetividade do historiador, mas nem sempre o movimento foi este. Ao estabelecer novas tendências para a historiografia ou para o documentário, as correntes atuais resgatam determinados elementos da tradição histórica e cinematográfica e eliminam outros, construindo novos significados para suas práticas.

A atividade da escrita, assim como a pesquisa, não atende totalmente aos nossos planejamentos, assim, no encontro e organização das idéias, textos, surgem novos elementos, relações, fazendo com que o que fora planejado inicialmente possa sofrer pequenas ou grandes alterações. Acredito, no entanto, que consegui, ao longo da monografia alcançar ao menos em parte os objetivos do projeto de desenvolver uma reflexão sobre as relações entre história e documentário a partir do filme *Jogo de cena*, privilegiando os temas: representação e narrativa.

Como em todo trabalho, ficaram lacunas, questões não abordadas ou não exploradas na suas potencialidades. No contato com a historiografia, reflexões e autores importantes certamente foram deixados de fora, como Rancière e Hayden White nas discussões sobre narrativa, entre outros. Devido tanto ao tempo como ao espaço, além da especificidade dos objetivos do trabalho, não seria possível contemplar toda a discussão – nem a maioria dela – em torno da representação e menos ainda da narrativa. Neste último caso, fiz uma opção por centrar-me na relação da narrativa com o testemunho, no que as reflexões de Paul Ricoeur (2007) foram essenciais, assim como a obra de Certeau (1982).

Procurei também incorporar uma bibliografia específica da área de cinema, para aprofundar as análises e respeitar as definições dos termos técnicos propostas por críticos, estudiosos e cineastas. Espero que este trabalho possa ser considerado um passo em direção a uma abertura maior do campo da história para o cinema, abrindo para a possibilidade de novas abordagens. Robert A. Rosenstone (2010) alerta para o fato de que:

Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. Deixá-los de forma da equação quando pensamos o sentido do passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história. (ROSENSTONE, 2010, p.17)

O cinema e o vídeo em suas várias formas ganham cada vez mais espaço em uma cultura histórica que passa a ser também visual e sonora, ou seja, nossa relação com a história é, e cada vez mais será, mediada pelas imagens. O alerta de Rosenstone serve, assim, para que

consigamos enxergar a importância de refletir sobre o cinema. Dessa maneira, este trabalho pretendeu abordar o documentário, além da ideia da proximidade da historiografia por lidar com o “real”, evidenciando o quanto a história e o documentário, vem mostrando nos últimos anos que as relações entre a verdade, o real e a ficção são mais complexas do que poderiam parecer à primeira vista.

FONTES

FILMES

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia: Edgar Moura (1981) e Fernando Duarte (1964). Assistência de fotografia e segunda câmara: Nonato Estrela. Som direto: Jorge Saldanha. Montagem: Eduardo Scorel. Música: Rogério Rossini. Produção executiva: Zelito Vianna. Produção associada: Joaquim Pedro de Andrade e Vladimir Carvalho. Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho. 1964-1984. 119 min., son., color., película, 35 mm (1 VCD).

.JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Edição: Jordana Berg. Intépretes: Marília Pêra, Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Aleta Gomes Vieira, Claudilêa Cerqueira de Lemos, Gisele Alves Moura, Jackie Brown, Lana Guelero, Maria de Fátima Barbosa, Marina D'Elia, Mary Sheyla, Sarita Houli Brumer. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2007. 105 min, son., color., película, 35 mm 91 (1 DVD).

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: João Moreira Salles, Maurício Ramos e Guilherme Cezar Coelho. Direção de produção: Beth Pessoa. Coordenação de produção: Carol Benevides. Direção de fotografia: Jacques Cheuiche. Câmera: Jacques Cheuiche e Alberto Bellezia. Montagem: Jordana Berg. Som: Valéria Ferro e Gustavo Campos. Edição de som: Denílson Campos. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Videofilmes e Matizar, 2009. Aprox. 78 min, son., color., digital (1 DVD).

TEXTOS, ARTIGOS E LIVROS

COUTINHO, Eduardo. **Encontros - Eduardo Coutinho**. Org. Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 224 p.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 208 p.

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho**: o homem que caiu na real. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003. 120 p.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Catálogo da Mostra Diretores Brasileiros** – Eduardo Coutinho: cinema do encontro. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p. 51-59.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, 168 p.

AIMEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007. 136 p.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. O historiador naif ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In: GUIMARÃES, Manoel Salgado (Org.). **Estudos sobre a escrita da história**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 192-215.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: EDUSC, 2007. 256 p.

ANDRADE, Fábio. No escuro. **Cinética**, abr. 2009. Ensaio: especial Moscou. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/moscoufabio.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2007. 336 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1999. 168 p.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 320 p.

BRUNO, Fernanda. **Jogo de cena**. Disponível em: <<http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/11/jogo-de-cena.html>>. Acesso em: 14 jun. 2010.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água: uma tragédia brasileira**. São Paulo: Civilização Brasileira, 199, 176 p.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia: Edgar Moura (1981) e Fernando Duarte (1964). Assistência de fotografia e segunda câmara: Nonato Estrela. Som direto: Jorge Saldanha. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Rogério Rossini. Produção executiva: Zelito Vianna. Produção associada: Joaquim Pedro de Andrade e Vladimir Carvalho. Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho. 1964-1984. 119 min., son., color., película, 35 mm.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, 352 p.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n.11, p. 173-191, abr. 1991.

_____. Poderes e limites da representação Marin, o discurso e a imagem. In: _____. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. p. 163-180.

_____. A nova história cultural existe? In: LOPES, Antonio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Monica Pimenta. **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 29-43.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida, cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, 373 p.

COUTINHO, Eduardo. **Encontros - Eduardo Coutinho**. Org. Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. 224 p.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 248 p.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007. 338 p.

ESCOREL, Eduardo. Coutinho não sabe o que fazer: o compromisso da reinvenção periódica leva Moscou a um impasse. **Piauí**, São Paulo, p. 62-63, ago. 2009. Disponível em: <http://www.revistapiaui.com.br/edicao_35/artigo_1105/Coutinho_ao_sabe_o_que_fazer.as_px>. Acesso em: 16 jun. 2010.

FELDMAN, Ilana. Do inacabamento ao filme que não acabou. **Cinética**, abr. 2009a. Ensaio: especial Moscou. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/moscoulana.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

FELDMAN, Ilana. **Discurso sobre o método: aproximações entre os ensaios documentais Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho**. In: XVIII ENCONTRO COMPÔS, 18, 2009b, PUC-MG, Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.compos.org.br>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. 238 p.

GOMBRICH, Ernst Hans. Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística. In: _____. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p.1-11.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

GUIMARÃES, César. Documentário, testemunha do presente. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** São Paulo: Hedra, 2009. v. I, p. 33-49.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação**, v. 6, ago. 2006.

Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 3, n. 1, jan./fev./mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/artigos6.php>>. Acesso em: 20 jul. 2009.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Edição: Jordana Berg. Intépretes: Marília Pêra, Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Aleta Gomes Vieira, Claudiléa Cerqueira de Lemos, Gisele Alves Moura, Jeckie Brown, Lana Guelero, Maria de Fátima Barbosa, Marina D'Elia, Mary Sheyla, Sarita Houli Brumer. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2007. 105 min, son., color., película, 35 mm.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006. 128 p.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. v. 1 (Memória-história), p. 95-106.

LIMA, Luiz Costa. Clio em questão: a narrativa na escrita da história. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1988, 63-87.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 208 p.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 96 p.

MARIN, Louis. Ler um quadro em 1639 segundo uma carta de Poussin. In: _____. **Sublime Poussin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 19-37. (Clássicos 20).

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho**: o homem que caiu na real. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003. 120 p.

MIGLIORIN, Cezar. **Jogo de cena de Eduardo Coutinho (2)**. 13 out. 2007. Disponível em: <<http://a8000.blogspot.com/2007/10/jogo-de-cena-de-eduardo-coutinho-2.html>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: João Moreira Salles, Maurício Ramos e Guilherme Cezar Coelho. Direção de produção: Beth Pessoa. Coordenação de produção: Carol Benevides. Direção de fotografia: Jacques Cheuiche. Câmera: Jacques Cheuiche e Alberto Bellezia. Montagem: Jordana Berg. Som: Valéria Ferro e Gustavo Campos. Edição de som: Denílson Campos. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Videofilmes e Matizar, 2009. Aprox. 78 min, son., color., digital.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005. 270 p.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papirus, 2000, 156 p.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. v.1 (Memória-história), p. 51-86.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. Campinas, SP: Papirus, 2009. 144 p. (Coleção Campo Imagético).

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008. 448 p.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. 536 p.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 264 p.

SALLES, João Moreira. Prefácio. In: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p.7-10.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Cauiby (Org.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru-SP: EDUSC, 2005. p.57-71.

SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Assistência de direção e segunda câmera: Cristiana Grumbach. Direção de fotografia e câmera: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert. Som direto: Valéria Ferro e Paulo Ricardo Nunes. Montagem: Jordana Berg. Pesquisa e consultoria: Patrícia Guimarães. Pesquisa de personagem: Cristiano Grumbach, Daniel Coutinho, Patrícia Guimarães e Vera Dutra dos Santos. Direção de produção: Cláudia Braga. Produção executiva: Claudius Ceccon, Dinah Frotté e Elcimar de Oliveira. Produção de finalização: Ricardo Mehedff. Apoio: Itaú Cultural – Rumos Cinema e Vídeo. Produção: CECIP. Finalização e distribuição: RioFilme. 1999. 80 min., color., película, 35 mm.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a história**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 288 p.

SPINI, Ana Paula. O cinema na pesquisa e no ensino da História: dos dilemas às possibilidades. In: LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto; PARANHOS, Kátia Rodrigues (orgs.) **História e imagens**: textos visuais e práticas de leituras. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010, p.165-184.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Catálogo da Mostra Diretores Brasileiros** – Eduardo Coutinho: cinema do encontro. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p 51-59.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008, 216 p.

_____. **O olhar e a cena**: melodrama, hollywood, cinema novo, nelson rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 384 p.

ANEXOS

ANEXO A - FILMOGRAFIA DE EDUARDO COUTINHO²⁵

Filmes em que atuou como roteirista ou co-roteirista

A falecida. Direção: Leon Hirszman. Co-roteirista: Eduardo Coutinho. 1965.

Garota de Ipanema. Direção: Leon Hirszman. Roteiro: Eduardo Coutinho e outros. 1967.

Os Condenados. Direção: Zelito Viana. Co-roteirista: Eduardo Coutinho. 1974.

Lição de amor. Direção: Eduardo Escorel. Co-roteirista: Eduardo Coutinho. 1975.

Dona Flor e seus Dois Maridos. Direção: Bruno Barreto. Co-roteirista: Eduardo Coutinho. 1976.

Filmes em que atuou como diretor

Episódio O Pacto do longa-metragem ABC do Amor. Direção: Eduardo Coutinho (em substituição a Nelson Pereira dos Santos). Roteiro: Eduardo Coutinho. 1966.

O Homem que comprou o mundo. Direção: Eduardo Coutinho (em substituição a Luiz Carlos Maciel). 1967-68.

Entre 1975 e 1984 trabalhou na equipe do Globo Repórter atuando como editor e dirigindo seis documentários:

1. SEIS Dias de Ouricuri. Direção: Eduardo Coutinho. 1976.

2. SUPERSTIÇÃO. Direção: Eduardo Coutinho. 1976.

3. O pistoleiro de Serra Talhada. Direção: Eduardo Coutinho. 1977

4. EXU, uma Tragédia Sertaneja. Direção: Eduardo Coutinho. 1979.

5. PORTINARI, o Menino de Brodósqui. Direção: Eduardo Coutinho. 1980.

6. THEODORICO, imperador do sertão. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Dib Luft. Som direto: Jair Duarte. Montagem: Waldir Barreto e Wilson Bruno. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1978. 49 min., son., color., película, 16 mm.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia: Edgar Moura (1981) e Fernando Duarte (1964). Assistência de fotografia e segunda câmara: Nonato Estrela. Som direto: Jorge Saldanha. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Rogério Rossini. Produção executiva: Zelito Vianna. Produção associada: Joaquim Pedro de Andrade e Vladimir Carvalho. Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho. Premiações: Tucano de

²⁵ Dados pesquisados nos livros O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo de Consuelo Lins e Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real de Carlos Alberto Mattos e nos Dvds dos filmes.

Ouro (Melhor Filme), Prêmio da Crítica, Prêmio OCIC e Prêmio D. Quixote, I Festival de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro – FestRio, 1984; Grande Prêmio, Cinéma du Réel, Festival Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico de Paris, 1985; Prêmio do Júri Evangélico, da Crítica Internacional e da Associação Internacional de Cinemas de Arte, XXXV Festival de Berlim, 1985; Golfinho de Ouro do Cinema, Governo do Estado do Rio de Janeiro; Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana (Melhor Documentário), 1984; Grande Premio, Festival Internacional de Cinema de Tróia, Portugal, 1985; Prêmio Especial do Júri, Festival de Salso, Itália; Prêmio Air France (1985). Mapa Filmes, 1964-1984. 119 min., son., color., película, 35 mm.

SANTA Marta, duas semanas no morro. Direção: Eduardo Coutinho. Assistência de direção e edição: Sérgio Goldenberg. Direção de fotografia: Breno Silveira. Fotografia adicional: Guilherme Fassheber. Som direto: Jorge Saldanha. Som adicional: Flávio Ceccom. Assistência de som: Bruno Fernandes. Edição: Pablo Pessanha. Direção de produção: Frederico Moraes. Produção Executiva: Bruno Kuperman. Rio de Janeiro: Iser Vídeo, 1987. 54 min., vídeo.

VOLTA Redonda – memorial da greve. Direção: Eduardo Coutinho e Sérgio Goldenberg. Direção de fotografia: Mário Ferreira. Assistência de câmara: Marcondes B. Barbosa. Fotografia adicional: Miguel Angel Gomes. Som direto: Antônio Gomes. Edição: Alice Grisoli Costa. Narração: Francisco Milani. Produção: Iser Vídeo e Diocese de Volta Redonda. 1989. 42 min., vídeo.

BOCA de lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia: Breno Silveira. Fotografia adicional: Luiz Augusto Tigu, Estevão Pantoja. Som direto: Flávio Protásio Ceccon. Som adicional: Aloysio Compasso, Antônio Gomes. Edição: Pablo Pessanha e Thereza Jessouroun. Produção executiva: Thereza Jessouroun. Produção de campo: Alvarina Souza Silva. Música: Tim Rescala. Produção: Cecip. Premiação: Grand Prix V Encontro de Cinema da América Latina de Toulouse (França), 1993; um dos quatro vídeos brasileiros selecionados para o Input – International Network of Public Television, Bristol (Reino Unido), 1993; Vídeo-Fil-Vídeo de Guadalajara, México (Melhor Documentário), 1993; Festival de Leipzig (Prêmio Produção Jornalística), 1993; Margarida de Prata, CNBB (Melhor Documentário), 1993. Finalização: Iser Vídeo. 1992. 50 min., vídeo.

O fio da memória. Direção: Eduardo Coutinho. Assistência de direção: Sérgio Goldenberg. Direção de fotografia: Adrian Cooper. Som direto: Cristiano Maciel. Montagem: Gilberto Santeiro. Música: Tim Rescala. Pesquisa: Sérgio Goldenberg. Pesquisa sobre Gabriel Joaquim dos Santos: Amélia Zaluar. Produção executiva: Eduardo Escorel e Lauro Escorel Filho. Patrocínio: Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro. Co-produção: Television Española S.A. Produção associada: Channel 4, La Sept, Tropicolor INC., E.C. Filmes, Cinefilmes. Distribuição em Vídeo: Riofilme e Sagres Vídeo. Premiação: XX Festival Cinematográfico Internacional de Montevideu (Melhor Documentário Ibero-Americano), 1992. Produção: Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro – Funarj, 1991. 115 min., película, 16 mm.

OS romeiros de Padre Cícero. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia: Mario Ferreira, Nilton Pereira. Som direto: Paulo Ricardo Nunes, Alan Schmidtbauer. Assistência de câmara: Marcio Bredariol, Francisco Torres. Edição: Pablo Pessanha. Still: Jarbas de Oliveira. Música: Tim Rescala. Produção executiva: Thereza Jessouroun. Produção: Cecip, ZDF. Co-produção: TV Zero, Ibase, TV Viva, Arte. 1994. 38 min., vídeo.

SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Assistência de direção e segunda câmera: Cristiana Grumbach. Direção de fotografia e câmera: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert. Som direto: Valéria Ferro e Paulo Ricardo Nunes. Montagem: Jordana Berg. Pesquisa e consultoria: Patrícia Guimarães. Pesquisa de personagem: Cristiano Grumbach, Daniel Coutinho, Patrícia Guimarães e Vera Dutra dos Santos. Direção de produção: Cláudia Braga. Produção executiva: Claudius Cecon, Dinah Frotté e Elcimar de Oliveira. Produção de finalização: Ricardo Mehedff. Apoio: Itaú Cultural – Rumos Cinema e Vídeo. Produção: CECIP. Premiação: Prêmio (Finalização de Produção) Office Catholique du Cinéma – OCIC; Prêmio Margarida de Prata, 1999 CNBB; Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA (Melhor Filme Brasileiro de 1999); Prêmio Especial do Júri, XXVII Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, 1999; Prêmio do XXXII Festival de Cinema Brasileiro de Brasília (Melhor Filme, Roteiro, Montagem e Prêmio da Crítica) 1999. Finalização e distribuição: RioFilme. 1999. 80 min., color., película, 35 mm.

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Assistência de direção: Cristiana Grumbach. Direção de fotografia: Jacques Cheuiche. Câmera: Jacques Cheuiche, José Rafael Mamigonian, Ricardo Mehedff, Sergio Sbragia. Câmera e Som direto: Paulo Ricardo Nunes e Ivanildo da Silva. Montagem: Jordana Berg. Direção de filmagem: Consuelo Lins, Eduardo Coutinho, Daniel Coutinho, Geraldo Pereira. Still: Zeca Guimarães. Direção de produção: Beth Formaggini. Produção executiva: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. Produção associada: Cristiana Grumbach e Sergio Sbragia. Produção: VideoFilmes, Cecip, Donald K. Ranvaud e Eduardo Coutinho. Apoio: TV Zero. Premiação: Prêmio da Associação Brasileira de Documentaristas – ABD, Festival É Tudo Verdade, 2001; V Festival de Cinema de Recife (Melhor Fotografia e Melhor Som), 2001; Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA (Melhor Documentário), 2001; II Festival de Cinéma Brésilien de Paris – França (Melhor Filme por voto popular), 2001. Finalização e distribuição: RioFilme. 2000. 80 min., color., película, 35 mm.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho, inspirado em uma idéia de Consuelo Lins. Assistência de direção: Cristiana Grumbach. Direção de fotografia e câmera: Jacques Cheuiche. Câmeras adicionais: Cristiana Grumbach, Geraldo Pereira, Marcio Bredariol e Eliska Altman. Som direto: Valéria Ferro. Montagem: Jordana Berg. Pesquisa: Consuelo Lins, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho, Eliska Altman e Geraldo Pereira. Still: Cristiana Grumbach e Marcio Bredariol. Direção de produção: Beth Formaggini. Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos e João Moreira Salles. Produção: VideoFilmes. Premiação: Kikito (Melhor Documentário), XXX Festival de Cinema Brasileiro de Gramado-RS, 2002; Prêmio da Crítica (Melhor Documentário), Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2002. Finalização e distribuição: RioFilme. 2002. 110 min., color., película, 35 mm.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Assistência de direção: Cristiana Grumbach. Direção de fotografia e câmera: Jacques Cheuiche. Câmera adicional: Lauro Escorel. Segunda câmera: Cristiana Grumbach e Antônio Venâncio. Som Câmera adicional: Cristiana Grumbach. Som direto: Márcio Câmara. Montagem: Jordana Berg. Pesquisa: Antônio Venâncio, Cláudia Mesquita, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho e Leandro Saraiva. Still: Cristiana Grumbach e Marcio Bredariol. Direção de produção: Beth Formaggini. Produção executiva: Maurício Andrade Ramos. Produção: Videofilmes. 2004, película, 35 mm.

O fim e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Assistência de direção: Cristiana Grumbach. Direção de fotografia: Jacques Cheuiche, a.b.c. Som: Bruno Fernandes. Montagem: Jordana

Berg. Direção de produção: Raquel Freire Zangrandi. Produtor associado: Eduardo Coutinho. Produção executiva: Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Produção: Videofilmes. 2005. 110 min., color.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Edição: Jordana Berg. Intépretes: Marília Pêra, Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Aleta Gomes Vieira, Claudiléa Cerqueira de Lemos, Gisele Alves Moura, Jeckie Brown, Lana Guelero, Maria de Fátima Barbosa, Marina D'Elia, Mary Sheyla, Sarita Houli Brumer. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2007. 105 min, son., color., película, 35 mm.

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: João Moreira Salles, Maurício Ramos e Guilherme Cezar Coelho. Direção de produção: Beth Pessoa. Coordenação de produção: Carol Benevides. Direção de fotografia: Jacques Cheuiche. Câmera: Jacques Cheuiche e Alberto Bellezia. Montagem: Jordana Berg. Som: Valéria Ferro e Gustavo Campos. Edição de som: Denílson Campos. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Videofilmes e Matizar, 2009. Aprox. 78 min, son., color., digital.

ANEXO B – Dvd do filme *Jogo de cena*

ANEXO C – Dvd do filme *Moscou*.