

A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS NOS LIMITES DA FICÇÃO E DO DOCUMENTÁRIO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O FILME *A FALTA QUE NOS MOVE* E A PEÇA *SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR*¹

The construction of characters within the limits of fiction and non-fiction: a comparative study between the film A falta que nos move and the play Seis personagens à procura de um autor

La construcción de personajes en los límites de la ficción y el documental: un estudio comparativo entre la película A falta que nos move y la obra de teatro Seis personajes à procura de um autor

Marília Xavier de Lima²
Jamer Guterres de Mello³

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14258

Resumo: Neste artigo buscamos desenvolver um estudo sobre a construção de personagens no âmbito de obras que interseccionam a ficção e o documentário a partir da performance e de artifícios cênicos. Com foco na similaridade dos personagens do filme *A falta que nos move* (Christiane Jatahy, 2011) e da peça *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, notamos que a suposta liberdade do dispositivo empregado no filme se iguala à dos personagens da peça: todos ainda são reféns de um autor.

Palavras-chave: Personagem. Ficção. Documentário. Autoria. Encenação.

Abstract: This paper aims to develop a study on the construction of characters within the scope of works that intersect fiction and documentary based on performance and scenic artifices. Focusing on the similarity of the characters in the film *A falta que nos move* (Christiane Jatahy, 2011) and the play *Seis personagens à procura de um autor*, by Luigi Pirandello, we note that the supposed freedom of the device used in the film is like that of the characters in play: all are still hostages of an author.

Keywords: Character. Fiction. Documentary. Authorship. Staging.

Resumen: En este artículo buscamos desarrollar un estudio sobre la construcción de personajes en el ámbito de obras que cruzan la ficción y el documental a partir de la performance y los artificios escénicos. Centrándonos en la similitud de los personajes de la película *A falta que nos move* (Christiane Jatahy, 2011) y la obra de teatro *Seis personajes à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, notamos que la supuesta libertad del dispositivo utilizado en la película es igual a la de los personajes en la pieza: todos siguen siendo rehenes de un autor.

Palabras-clave: Personaje. Ficción. Documental. Autoría. Puesta en escena.

¹ Uma versão prévia deste artigo foi apresentada ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do 31º Encontro Anual da Compós, realizado em 2022. O texto foi reformulado para a presente versão.

² Doutora, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo – SP, Brasil. mariliaxlima@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-5113-1014>

³ Doutor, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo – SP, Brasil. jamermello@gmail.com | <http://orcid.org/0000-0003-1771-204X>

Introdução

Os estudos teóricos em torno do personagem são comuns nos domínios da ficção, seja na literatura, no teatro ou no audiovisual. Propomos aqui um estudo do personagem no âmbito de obras que interseccionam os limites da arte e da vida a partir da performance do ator/personagem. Nosso estudo parte do questionamento acerca da construção do personagem no filme *A falta que nos move* (Christiane Jatahy, 2011), baseado na peça⁴ de autoria da própria diretora. A trama do filme mostra a reunião de amigos em uma casa para comemorar o Natal. A festa é formada por cinco amigos, além de um sexto que é aguardado para dar início ao jantar, porém essa pessoa desconhecida (pois eles não sabem quem é o aguardado) nunca chegará. É como se eles esperassem por esse personagem para dar início ao filme. Na peça, a premissa é a mesma, eles aguardam a chegada da personagem desconhecida para dar início à peça. O título do filme remete a essa ausência do sexto convidado, movendo o filme como um dispositivo, pois aguardar sua chegada criou diversos acontecimentos no decorrer das gravações, ou seja, a falta do convidado os moveu em direção ao desenrolar da trama.

Nossa primeira indagação diz respeito à aplicação do termo *personagem* em um filme cujos atores encenam a si mesmos seguindo um roteiro sem falas demarcadas porém com uma linha narrativa determinada. Em razão disso, o filme é, em sua maior parte, improvisado, traçando uma linha tênue entre o estilo ficcional e documental já que deixa a ver seu processo de construção, compondo um registro da encenação dos atores a partir de um roteiro prévio.

⁴ A peça *A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção* ficou em cartaz de 2005 a 2009 no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Falar em personagem no documentário implica expressar um processo de composição que o afasta de sua atribuição teórica tradicional que o liga à representação, ao registro do real ou à noção de documento. Francisco Elinaldo Teixeira (2012) identifica uma proliferação de estilísticas no âmbito do documentário a partir dos anos 1980 que fez seu domínio atravessar o campo ficcional e experimental no cinema. Não obstante, não nos interessa tanto traçar o que pertence a cada formato ou estilo adotado nas obras e sim os atravessamentos que tornam visíveis elementos que demonstram, sobretudo, a maneira como o cinema constrói encontros com o outro. Buscamos, portanto, um estudo do personagem em um filme híbrido que apreende, nas especificidades do dispositivo instaurado, a composição do personagem em cena. Se no cinema ficcional o personagem é classificado e tipificado a partir de modelos narrativos como o roteiro clássico (personagens esféricos/planos, a jornada do herói), ou personagens ambíguos em narrativas do tipo realista, como é possível traçar uma proposição de análise nessa linha para os tipos de personagem no cinema com influência dos dois estilos?

Por meio da interlocução do filme com a peça *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, comparamos os personagens buscando refletir sobre a similaridade dos artifícios cênicos. Com isso, compreendemos de que forma o dispositivo empregado acaba criando uma *mise-en-abyme* por meio da qual o filme pode nunca se encerrar pois, atrás da câmera, haverá uma outra câmera.

Por uma noção de personagem

Parece um exercício simples reconhecer um personagem ou algo que apresenta algum tipo de participação em obras literárias, teatrais, pictóricas ou audiovisuais. Para Renata Pallottini, o

personagem no teatro “é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator. Às vezes, [...] esses dois artistas se confundem; temos, então, as peças que não têm, ou quase não têm, texto previamente determinado” (1989, p. 11). Essa definição vai ao encontro do filme de *A falta que nos move* já que os atores não apresentam um texto determinado. Veremos que, mesmo sem um texto, os atores apresentam um papel definido na trama do filme.

Dialogamos aqui com o artigo de João Vitor Leal (2021) sobre os modos de análise dos personagens⁵ no cinema ficcional, no entanto, aplicando ao cinema documental e sua forma de construir encontros. Leal apresenta um entendimento sobre o personagem pertinente quando se filma o outro, que seria uma “criatura dotada de intencionalidade e possibilidades de agência” (2021, p. 2). Indagamos inicialmente se essa noção de personagem é válida para entender sua aparição em qualquer mídia ou obra artística. Ou seja, podemos falar em personagem no formato ficcional no cinema, no teatro, na literatura, em séries e telenovelas; podemos ainda analisar personagens em obras pictóricas, esculturais e fotográficas. Há personagens no jornalismo, no fotojornalismo, em programas de reality shows, nas mídias sociais. Uma das possibilidades então de nomear alguém ou alguma coisa de personagem está na identificação do papel que cumpre naquilo que foi inserido. É possível nomear um figurante, em um filme qualquer, de personagem? Se o figurante apresenta intencionalidade e possibilidade de agência, sim. No entanto, quais papéis representam Alfred Hitchcock quando aparece em seus filmes?

⁵ O autor parte do efeito de personagem, de Patrice Pavis, para analisar três tipos de personagens: personagem-figura, personagem-pessoa, personagem-presença.

Leal identificou um tipo de personagem como personagem-figura que não necessariamente cria uma “possibilidade de identificação com o que representa, mas a emergência de um afeto por meio da representação” (2021, p. 12). O autor associa a figura à sensação de Gilles Deleuze e Félix Guattari que o compreendem como algo que nos afeta. Possivelmente, então, Hitchcock pode entoar uma personagem-figura, pois desperta afetos e mobiliza energias na obra, diferente da aparição de um figurante qualquer.

O que parece chave na identificação do personagem é a maneira como o espectador o apreende. Leal neste ponto mencionou os experimentos de psicologia cognitiva que observaram o investimento do espectador ao interpretar movimentos aleatórios como gestos intencionais. Outro entendimento possível é o de Josette Féral acerca da teatralidade que se forma com o “simples exercício do olhar” (2013, p. 88). A partir da proposição de três cenários, Féral reflete sobre a teatralidade para além do teatro, analisando como ela atravessa os eventos do cotidiano. O primeiro cenário seria do próprio espaço teatral onde o espectador está ciente do que vai acontecer naquele local. O segundo cenário seria de uma performance em local público, ou seja, fora do espaço do teatro, podendo a princípio não dar a vista que se trata de uma encenação, porém, ao se encerrar, denuncia sua intenção de teatro. Saber que a performance foi intencional muda o olhar do espectador que antes achava que via um evento do cotidiano e agora entende que viu um espetáculo:

Esse saber modificou seu olhar e forçou-o a ver o espetacular onde até então só havia o especular, ou seja, o evento. Ele transformou em ficção o que pensava surgir do cotidiano; semiotizou o espaço, deslocou os signos e pode lê-los em seguida de modo diferente, fazendo emergir o simulacro nos corpos dos performers e a ilusão onde, supostamente, ela não estaria próxima, ou seja, em seu espaço cotidiano. Nesse caso, a teatralidade surge a partir do performer e de sua intenção expressa de teatro. Mas é

uma intenção que o espectador deve conhecer, necessariamente, sem o que não consegue notá-la, e a teatralidade lhe escapa (Féral, 2013, p. 87).

Por fim, o terceiro cenário retoma a noção de teatralidade que nos interessa aqui. Féral dá um exemplo simples: observar pessoas na rua pela janela do terraço. As pessoas que passam não apresentam uma intenção teatral, não sabem que estão não sendo observadas. Não obstante, o olhar de quem observa lhes garante a teatralidade ao ler uma gestualidade em seus corpos e ao recortar esse olhar no espaço e no tempo, transformando-o em um “espaço especular” (2013, p. 88). A conclusão que chega, portanto, é que:

[...] a teatralidade não parece relacionar-se à natureza do objeto que investe – o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção, já que podemos apreendê-la em situações cotidianas. Mais que uma propriedade, cujas características seriam possível analisar, é um processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção.

Esse olhar pela janela pode ser registrado e aquilo que antes estava ausente de intencionalidade, agora é acrescido de teatralidade derivado do recorte. Um exemplo inspirador e com o título conveniente é o filme *Da janela do meu quarto* (2004), de Cao Guimarães. Nele, de ângulo plongée, vemos duas crianças brincando na chuva, na rua, com o chão cheio de lama. A câmera acompanha os movimentos de seus corpos, eles brincam lutando um contra o outro. Captado em Super 8, com trilha sonora d’O Grivo, o curta apresenta uma narrativa rarefeita com uma imagem poética que faz dos corpos daquelas duas crianças uma abertura para o imaginário, seja por meio da criação de uma narrativa ou pela contemplação que engendra relações de ordem mais afetiva do que discursiva. Seja para qual lado for, o filme expressa a teatralidade que o olhar instaura em uma cena.

Voltando aos tipos de personagens analisados por Leal, as crianças podem atuar tanto como personagem-figura, voltado para a sensação, como personagens-pessoa ao estimular a construção de uma narrativa e a instauração do drama. E ainda, serem personagens-presença já que propiciam a contemplação dos gestos e dos movimentos de seus corpos.

Parece-nos já sedimentado que ocorre um estado de teatralidade no cinema documental. Ismail Xavier (2014), ao analisar a teatralidade em *Jogo de cena*, recupera a reflexão sobre o efeito-câmera que introduz um estado exibicionista em certas situações e, em alguma medida, um jogo de papéis sociais. Com isso, ele aponta para o emprego de um mínimo de teatralidade que as filmagens envolvem. Xavier nota ainda como o audiovisual atualmente utiliza esse efeito-câmera para compor personagens, chamando-os, por exemplo, para participar do filme:

O cinema tem tematizado esta lógica das novas relações de distintas formas, notadamente nos documentários, quando busca alternativas para lidar com o efeito-câmera e direcioná-lo para a construção de sujeitos-personagens (aqui, a ambiguidade se impõe) sem os constrangimentos trazidos pelo protocolo do espetáculo e seu voyeurismo, embora a cena montada pelo cineasta não dissolva esta teatralidade constitutiva implicada em seu dispositivo (Xavier, 2014, p. 35).

O método de Eduardo Coutinho para selecionar os participantes de seus filmes, como entrevistas prévias, não invalida a performance pela qual os personagens narram a si mesmos, tal como Xavier observa. Ou seja, ainda que se tenha um pré-roteiro, a cena apresenta contingências que podem ou não ser incorporadas na montagem final do filme.

Vamos chorar a dor de todos

O filme não apresentou um roteiro tradicional com divisão de cenas e diálogos demarcados. Os atores improvisaram a maior parte do tempo seguindo um direcionamento que foi dado em papéis

colados na parede e por mensagens enviadas pela diretora. Logo, as imagens e sons foram decupadas a partir da movimentação dos atores em cena, como se fosse um documentário registrando os acontecimentos provocados pelos próprios atores. A primeira cena mostra uma sala com televisores exibindo imagens de partes de uma casa; há algumas pessoas ali, algumas sentadas, outras andando. Em voz *off*, (embora não saibamos de quem é a voz, mas aparentemente vem de alguém da sala) é dito para a equipe testar o celular de todos os atores para saber se vão receber corretamente os torpedos (mensagens de textos) da direção. É uma fala que indica a proposta do filme de deixar evidente que se trata de uma filmagem. Essa fala expressa o dispositivo criado pelo filme: a encenação dos atores a partir de mensagens encaminhadas a eles pela equipe.

Vemos, então, um homem subindo as escadas seguido por uma câmera, quando ele entra em outra sala a imagem é cortada para uma outra câmera. A cena parece contínua, embora não saibamos se houve mais de uma tomada. No início, vimos televisores com imagens de partes de uma casa, logo há várias câmeras na casa. Assim que ele entra na sala, pergunta, olhando para a câmera, se não havia chegado mais alguém, deixando evidente que as câmeras fazem parte da interação (um *Big Brother?*). Ele segue em direção à cozinha onde há outra câmera e novamente ele interage com a equipe.

As imagens vão sendo gravadas por diversas câmeras, isso é explicitamente marcado pela montagem que mostra os cinegrafistas em cena. As câmeras ficam expostas, bem como os monitores de vídeo assist. Portanto, nesse momento do filme, fica mais claro que aquela sala mostrada na primeira cena é um espaço improvisado para ser uma *switcher* e é onde está alocada uma parte da equipe. Aqui já fica delimitado o espaço do antecampo, logo, sabemos que há uma separação aparente.

Diferente do documentário de Coutinho, a proposta segue em direção à construção de um *Big Brother*, pois há um claro direcionamento de Jatahy, que vai compondo os conflitos e as ações a partir do que ela visualiza nos monitores. Portanto, sua presença está menos interessada em performar do que dirigir os atores. Além do envio de mensagens para os celulares dos atores e atrizes, foram colados também, nas paredes, papéis com indicações de ações. Isso é mostrado e falado pelos atores nas cenas. Logo, as câmeras controlam os acontecimentos das cenas. Não obstante, a montagem do filme é repleta de elipses, ou seja, a montagem final não foi produzida no calor das gravações como normalmente ocorre nas filmagens televisivas ao vivo.

Os(as) personagens/atores-atrizes são Daniela (Daniela Fortes), Kiko (Kiko Mascarenhas), Cristina (Cristina Amadeo), Marina (Marina Viana) e Pedro (Pedro Bricio), eles mantêm o uso de seus próprios nomes artísticos. Eles mesmos preparam o jantar. Entre a preparação de alguma coisa do jantar e outra, eles tomam alguns drinks e conversam sobre assuntos quaisquer, como as crises de idade e de relacionamentos, e contam histórias cômicas. O começo aparenta um tom leve, mas já apresenta alguns diálogos que ironizam ou provocam algum personagem. Quando um assunto incomoda alguém, a câmera focaliza esse personagem, indicando as relações problemáticas, assim como os temas polêmicos que poderão criar conflitos.

Essa é bem a tônica do filme que vai nos levando como quem não quer nada, como se representasse nós mesmos reunidos com nossos amigos ou familiares. No entanto, é um filme baseado em um texto teatral dramático, os conflitos serão criados eminentemente. E quem vai provocar isso é a nossa Grande Irmã, a diretora do filme. Os diálogos são improvisados, cada um sabe seu papel na trama, no entanto, os acontecimentos vão sendo ditados por Jatahy. Não há um roteiro prévio, como um filme de ficção; a interpretação de alguns atores é um tanto afetada, um tom

acima de uma encenação mais naturalista (digo naturalista como próxima de uma performance rotineira).

A forma como falam e abordam seus dramas, esquecendo-se da presença da câmera, sublinha a encenação ficcional. A câmera é próxima, chamando a atenção para o assunto mostrado, o que oblitera a maneira como está sendo mostrada. Há uma marcação estabelecendo o limite de um real fora do filme e o construído para o filme. A equipe aparece no início, é o dispositivo dando a sua cara. A diferença vai se dar primeiro no antecampo que fica bem separado e segundo pela afetação da interpretação presente nos diálogos improvisados, muito mais teatral, destacando a ficção em torno da cena. Avaliamos assim porque eles não estão propriamente em um palco e tampouco estão preparando uma peça. Ou estariam?

Este parece ser um filme cujo potencial está em ver os(as) atores-atrizes explorando seu trabalho de improvisação. As sequências vão ficando cada vez mais dramáticas. Claro que essas provocações e conflitos foram arquitetados por eles mesmos e incitados pela direção. Logo, pode ser interessante analisar o filme sob a perspectiva da teatralidade: eles estão se preparando para a peça como uma pesquisa para a construção de seus personagens, fazendo dessa preparação a própria peça.

Mesmo que se trate de caminhos narrativos percorridos a partir da improvisação, o filme parece buscar o conflito o tempo todo. A ficcionalização, desse modo, não se confunde com um real, ela já está imersa no real criado pelo dispositivo. Eles separam o filme de um mundo fora dali em algumas falas, como quando Pedro pergunta sobre o irmão de Kiko, se ele vende *ipod*, Kiko se irrita com a pergunta (não sabemos o porquê, tampouco os outros personagens), e diz não querer falar sobre o irmão “naquele filme”.

Em outro momento, Cris machuca sua cabeça enquanto brincava com o cachorro, a diretora envia uma mensagem para o celular dos atores perguntando se está tudo bem e se precisam parar as filmagens, a câmera focaliza a mensagem. Esses momentos parecem quebrar a ficcionalização, porém, só chamam mais atenção para o jogo da encenação. O que se passa ali é da ordem da ficção, como o título da peça alude: todas as histórias são ficção. Como um *mise-en-abyme*: atrás de uma câmera, há outra câmera; a vida sendo vigiada, colocada em um constante estado-de-performance.

Os conflitos entre eles vão ficando cada vez mais intensos marcando as características de cada um: Kiko quer seguir o roteiro do filme e preparar o jantar como programado, ele é o mais pragmático e entra em conflito com Pedro; Pedro é aquele que não faz nada, o folgado; Daniela parece ser namorada de Pedro, é a mais introspectiva deles e tenta conversar com Pedro sobre a relação; Marina é a divertida, a extrovertida e Cris é um pouco dramática. Repentinamente alguém muda o comportamento, chora, começa a jogar coisas no chão, assumindo um tom sarcástico. O roteiro fica exposto em uma dispensa para consulta, em alguns momentos eles precisam retomar ou parar alguma cena por erro, porém, o erro pode ser parte do roteiro. Além disso, eles não saem do personagem ao passo que não foi traçado um limite determinando alguma base para ser quebrada entre uma encenação e um fora de cena.

A falta que nos move se mostra importante para entendermos em que medida é possível pensar em um outro modo de trabalhar com o personagem que se volta para a abertura em relação à encenação. Seria um tipo de atuação que podemos chamar de devir-personagem, que se forma enquanto performa na imagem. Esse personagem encontra-se no seio da discussão de performance, compondo-se a partir de um devir, possível a partir da encenação para alguma coisa, apresentando a potência de agir e de existir, construído pelo e durante o filme. É o caso de diversos documentários

que permitem a fabulação do personagem, como *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Nesse caso, os filmes partem de uma indeterminação sobre o personagem, apresentando-o em uma multiplicidade de formas de ser. Contudo, em *A falta que nos move*, os personagens já estão prontos, eles foram colocados para encenar, como fantoches em um jogo guiado pela direção. Logo, escapam de uma possível abertura que ocorre no caso do devir-personagem.

O filme nos remete, por outro lado, a uma peça de Luigi Pirandello chamada *Seis personagens à procura de um autor* (peça que estreou em 1921). A forma como a peça apresenta seus personagens traz reflexões para entender a maneira como Jatahy construiu o dispositivo do filme.

É uma comédia na qual seis personagens interrompem um ensaio de um grupo teatral para apresentar sua história e tentar, enfim, encená-la. Os personagens tinham suas caracterizações, seus perfis traçados, suas relações recíprocas; foram criados para uma peça, diferente dos outros personagens dali. O autor, segundo eles, não deu conta de terminar a peça, não sendo, por fim, encenada. Por isso, eles vão em busca de alguém para concretizá-la. O personagem do Diretor (os nomes dos personagens apresentam sua função dentro da peça), ao ouvir as histórias daquelas figuras estranhas e seus conflitos tão intensos e dramáticos, aceita dirigir a peça, porém, usando seu próprio grupo de atores e atrizes no elenco. Isso estabelece o conflito da peça, pois os seis personagens só existem para este fim: encenar sua própria história.

Ao verem a companhia de atores ensaiando as cenas de suas vidas, o Pai e a Enteada julgam o tipo de performance realizada pelo grupo como não “autêntico”. É um conflito que a atriz Fernanda Torres expõe para Coutinho, em *Jogo de cena* (2007), quando fala sobre a dificuldade de encenar um depoimento dado por uma pessoa que vivenciou o acontecimento narrado no filme. A noção de performance, nesse caso, vai em direção a avaliação da forma como o ato se assemelha a um

modelo, a consciência que o ator ou atriz tem de que há uma maneira de se executar aquilo. Carlson inclusive recupera a definição da linguística de performance feita por Richard Bauman (1989) para expor essa noção de semelhança com o modelo: “toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação” (Carlson, 2010, p. 16).

O interessante dessa peça é que os seis personagens foram criados por um autor para uma determinada finalidade. Eles seguem um roteiro, desempenham um tipo de perfil de papel bem caracterizado, tanto que seus nomes representam o que são, como disse. Eles foram assim chamados: o Pai, a Mãe, o Filho, a Enteada, o Rapaz e a Menina. Durante a peça, no entanto, eles ganham uma certa autonomia no embate com o Diretor, como se conseguissem pensar fora de seus papéis determinados. O Pai é tão articulado que chega a questionar o Diretor sobre a ilusão de sua própria existência. O grupo de teatro segue também um tipo de caracterização, um perfil clichê, como a Primeira Atriz, que é arrogante e prepotente, chegando com seu cãozinho, tratando os outros como empregados; o Galã do grupo como o típico galanteador e o Diretor com sua arrogância de autoridade mor do teatro.

O Pai, para convencer o Diretor que apenas eles mesmos conseguiriam encenar sua própria história, desafia-o a sair do “jogo da arte” que cria uma ilusão de realidade. Pois, ao colocar seus atores para atuar em uma história que não os pertencem, cria isso: a ilusão de uma realidade. No entanto, para os seis personagens, não há ilusão, aquela história faz parte de sua realidade. Ele diz: “Agora, se o senhor considerar que nós, como somos [indicando a si próprio e, vagamente, aos outras cinco Personagens], não temos outra realidade fora dessa ilusão!” (Pirandello, 2004, p.76).

O Pai sublinha ainda uma diferença fundamental entre sua realidade e a do Diretor: a sua não muda, é imutável, está determinada; a do Diretor, pode se renovar, o ontem torna-se uma ilusão, por outro lado, o presente se abre para novos rumos. Já os seis personagens estão fadados a serem sempre parte da criação de seu autor. Assim o Pai responde sobre sua autonomia:

[...] os autores costumam esconder os tormentos de sua criação. Quando os personagens são vivos, realmente vivos, diante de seu autor, este não faz outra coisa senão segui-los, nas palavras, nos gestos que, precisamente, eles lhes propõem. E é preciso que ele os queira como eles querem ser; e ai dele se não fizer isso! Quando uma personagem nasce, adquire logo tal independência, mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginado por todos, em outras várias situações, nas quais o autor nem pensou colocá-lo, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor nunca sonhou dar-lhe! (Pirandello, 2004, p. 76).

Em relação ao filme *A falta que nos move*, não estariam os personagens presos em suas caracterizações, seguindo uma lógica traçada por seus perfis, dando vida a um jogo? Assim como todos ali, a equipe e a diretora? A suposta autonomia que lhes foi dada não está submetida a predeterminações de seus personagens e de um modo de se construir uma narrativa baseada no drama e nas instaurações de conflitos? Penso se os outros filmes também assim seguem esse mesmo jogo de ventríloquos.

A autonomia dos personagens de Pirandello seria do mesmo tipo dos personagens do filme de Jatahy? Há falas que envolvem a família dos personagens que poderia ser dos atores, ou de algum outro ator, então, entramos no *Jogo de Cena* de Coutinho: importaria mais a expressividade daquele drama do que a autenticidade de quem a viveu? A estratégia do filme é outra, pois ele não revela quando o acontecimento faz parte ou não da vida daqueles atores. Se de fato a atriz-Cris não teve por perto a presença do pai, como a personagem-Cris afirma em uma cena de brinde ou se Pedro e Dani de fato vivem um relacionamento, não sabemos. Nesses momentos de revelação íntima,

os personagens escapam de seus papéis beirando suas vidas fora dali? Ou estão tão presos em seus dramas como os seis personagens⁶ de Pirandello? A atuação teatral se vale de uma técnica, uma desenvoltura que está presente na encenação desses personagens de Jathay. Os seis personagens de Pirandello tampouco saem do seu papel, pois nasceram para isso, é nato, portanto, o modo como atuam. Porém, eles ganharam autonomia, eles saíram das amarras do autor, do seu controle.

A autoria sobre a qual nos fala o Pai cria personagens vivos e os tornam sombras desse autor. Esse poderia ser o caso desses atores e atrizes que não saem do papel, nem mesmo quando aludem ao filme e a sua realização. Como são personagens⁷ vivos, compartilham sua autoria com Jatahy. Eles fazem uma *auto-mise-en-scène*⁸ na qual esboçam seus personagens a partir de improvisos e dos encontros provocados pela singularidade de cada um. Para Comolli (2008, p. 85) a *auto-mise-en-scène*:

seria a combinação de dois movimentos. Um vem do habitus e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a “profilmia” de Souriau), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se

⁶ Além disso, os seis personagens de Pirandello estão fadados a ficarem juntos para sempre, enlaçados pela peça, assim como os personagens de Jatahy, que não parecem se dar bem, parecem presos na casa, eles brigam a maior parte do tempo, questiono-me do porquê deles se considerarem amigos? Por que foram passar o Natal juntos? O Filho na peça de Pirandello não suporta ninguém da família, mas ele não consegue ir embora. Todos eles então estão presos na sua própria encenação.

⁷ Em um artigo ensaístico de Evaldo Mocarzel (2014), ele diz algo interessante sobre essa presença na cena: “Quando nos colocamos em cena, seja em um filme ou em uma peça de teatro, imediatamente criamos uma ‘alteridade’ de nós mesmos, um personagem além, mas, ao mesmo tempo, a partir de nós mesmos, que acaba adquirindo vida própria como em uma assumida obra de ficção” (Mocarzel, 2014, p. 177). É um artigo sobre o que ele chamou de “documentário cênico” no qual discute a peça *Conversas com Meu Pai* (2014, Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo), encenado e dirigido por Janaina Leite, em diálogo com o campo documental.

⁸ Essa noção é “essencial em cinematografia documentária, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado” (Comolli, 2008, p. 330).

impregna dele, se ajusta a operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria mise-en-scène, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena) (Comolli, 2008, p. 85).

Por fim, os personagens explodem no final, expõem-se, questionam a própria exposição e as barreiras da intimidade, agora, exteriorizada. Cruzaram os rumos dos reality shows e das redes sociais que encenam suas vidas para o olhar do outro. Como uma ironia final, eles, juntos, choram a dor de todos. A representação entoa a imitação da vida comum, como a *pseudovida* apresentada nos programas de confinamento. No entanto, estão ali confrontando as fronteiras entre a ficção e o documental, presos como personagens de si mesmos.

Os consumidores desses conflitos, agora, são as estrelas da sua própria vida, dirigem seu próprio espetáculo. Incitados pelo mercado, baseado no slogan do seja você mesmo, vivem e tornam autêntica sua vida, ratificando-a através do olhar externo. A auto-mise-en-scène está aí e se intensifica com uma banalização das câmeras portáteis:

Há em todo mundo um saber inconsciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura. A cinematografia fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa postura e, ao mesmo tempo, porque registra, nele inscreve sua marca. O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro (Comolli, 2008, p. 81).

A *auto-mise-en-scène* escapa ao controle da direção e pode expor ainda traços e gestos que podem escapar a si mesmos. O risco do real é criado pelo jogo da presença da câmera, transformando tudo em evento filmável. A montagem se encarrega de dar o sentido para os acontecimentos criados na cena, traçando, com isso, umas das diferenças fundamentais da adaptação da peça para o filme.

Os filmes estudados aqui permitiram que os atores pudessem atuar como personagens de si mesmos, colocando-se em cena sem um modelo prévio para construção de um personagem. Esse tipo de encenação dialoga diretamente com a prática performática, na qual, segundo Carlson, há um entendimento entre os praticantes que:

não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência (Carlson, 2010, p. 17).

No filme, portanto, a representação é colocada em suspenso, pois como poderia representar algo que se constrói durante a própria encenação? Como representar a si mesmo?

As questões que esse filme desperta como a construção da cena em relação ao ator/atriz/personagem perpassam os debates feitos no campo das artes cênicas, tanto acerca da performance como do teatro. Há um diálogo dos artifícios cinematográficos elencados nos filmes com o teatro pós-dramático⁹ discutido por Hans-Thies Lehmann. No seu ensaio sobre certas práticas teatrais do período dos anos 1970 a 1990, ele observa um outro modo de encenar o drama, em congruência com o uso do prefixo pós que aponta para uma certa superação do modelo dramático calcado na mimese, no texto e na ação, e até mesmo pós-brechtiano que ainda se valia do enredo para a construção da peça. Segundo Lehmann (2007, p. 51), o teatro pós-dramático “está situado

⁹ É uma referência ao teatro dramático cunhado por Brecht para opor o seu teatro épico científico. Para Lehmann o teatro dramático “está subordinado ao primado do texto”. (2007, p. 25) É o que conjuga a totalidade de todos os elementos cênicos como música, declamação, cenografia e figurino. Segundo ele, o teatro dramático: “pretendia erguer um cosmos fictício e fazer que o ‘palco que significa o mundo’ aparecesse como um palco que representa o mundo – abstraindo, mas pressupondo, que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da ilusão. Para tal uma ilusão não se requer a integridade e nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido a um ‘mundo’, isto é, a um conjunto” (2007, p. 26).

em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’”.

Para ele, o drama apresenta um universo ficcional que abrange “a totalidade, ilusão e representação do mundo” (2017, p. 26). Ao romper com essa forma convencional do teatro dramático, o teatro pós-dramático atua para além do drama, portanto, não como uma negação ao drama¹⁰, contudo, como uma lembrança, uma irrupção que atua na estrutura da peça. Deixa assim de ser uma cópia de um mundo, uma representação de algo preexistente; a ação¹¹ dos atores em cena perde a centralidade de sua constituição. No entanto, o teatro pós-dramático não renúncia ao drama, à ação, e sim, quebra o modelo de representação mimético baseado na imitação da vida.

Lehman (2007, p. 91) contextualiza essa passagem do teatro dramático para o pós-dramático a partir da expansão da “intermedialidade, civilização das imagens e ceticismo quanto às grandes teorias e metanarrativas”. Para ele, ocorre uma inversão da encenação teatral que deixa de se construir apenas em torno do discurso literário; o texto, por sua vez, é colocado como parte de sua composição, deixando de ser seu centro. Essa desierarquização dos elementos textuais destitui a totalidade estética do teatro, tornando-se fragmentado e lacunar.

Considerações finais

Este trabalho buscou um estudo acerca do modo de construção do personagem em um filme que, à princípio, parece sublimar as fronteiras entre vida e obra. O dispositivo em *A falta que nos*

¹⁰ Lehmann usa o prefixo pós para indicar uma continuidade das formas tradicionais do teatro, contudo, sob uma nova forma: “‘teatro pós-dramático’ supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a idéia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores” (2007, p.34).

¹¹ A palavra drama em grego significa *ação*.

move promove uma encenação a partir de um roteiro repleto de ações dramáticas como descrevemos na análise. Os atores e atrizes confundem-se com seus personagens apenas em seus nomes, pois, mesmo livres para a improvisação, seguem um script que direcionam um modo de agir e falar na cena. Com isso, a suposta liberdade de performarem a si mesmos se iguala à dos personagens de Pirandello: todos ainda são reféns de um autor.

O personagem que faltava para o filme/peça começar talvez estivesse sempre presente. A ausência física da diretora Christiane Jatahy não impediu o filme de acontecer e foi sua autoria que tornou o espetáculo possível, assim como a peça de Pirandello. Logo, o personagem que aguardavam poderia ser a própria diretora. Ao não encontrar sua autora, os personagens encenaram a si mesmos, tal como os personagens de Pirandello. Filme e peça encenaram um jogo previsto no roteiro e em suas caracterizações tudo delineado para criar uma trama que nos manteria ligados no desenrolar dos dramas.

Logo, em relação à nossa indagação no início, podemos dizer que houve a construção de personagens que podemos identificar como personagens-pessoa de acordo com a classificação de Leal. Resta entender em que medida conseguiram em certos momentos escapar das amarras do drama, abrindo-se para a possibilidade de ser outro, fora da caracterização prevista no roteiro e caminhando para a fabulação.

Referências

Carlson, M. (2010). *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Cohen, R. (2007). *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Comolli, J-L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Féral, J. (2008). *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, n. 8, pp. 197-210.

Féral, J. (2013). *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Mocarzel, E. (2014). Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea. *Sala Preta*, v. 14, n. 2, pp. 171-181.

Nichols, Bill. (2016). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus.

Pirandello, L. (2004). *Seis personagens à procura de autor*. São Paulo: Peixoto Neto.

Teixeira, F. E. (2007). *Documentário expandido: Reinvenções do documentário na contemporaneidade*. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural.

Teixeira, F. E. (2012). *Cinemas “não narrativos”*: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda.