

VERDADES E MEIAS-VERDADES: O ENCONTRO NO JOGO DE CENA DE EDUARDO COUTINHO

Truths and half-truths: the meeting in Jogo de Cena, by Eduardo Coutinho

Verdades e medias-verdades: el encuentro en Juego de Cena de Eduardo Coutinho

Alberto da Silva

Doutor em Comunicação e professor da Université Paris Sorbonne (Paris IV)
E-mail: alberto1789@yahoo.fr

Gabriela Freitas

Mestre em Comunicação e professora da Universidade de Brasília - UnB
E-mail: gabriela.freitas@gmail.com

Resumo

Neste artigo procuramos transitar entre as verdades e meias-verdades que se constroem no filme Jogo de Cena (2007), dirigido por Eduardo Coutinho. Mesmo mantendo o dispositivo até então utilizado nos seus filmes anteriores, neste documentário Coutinho introduz atrizes conhecidas e desconhecidas, que se misturam aos depoimentos dados pelas mulheres que aparecem em frente à câmara. Assim, ele promove encontros entre o diretor, as personagens e as atrizes que revelam a tênue fronteira entre real e ficção, reforçando uma dialética sempre presente em seus filmes.

Palavras-chave: Cinema; Documentário; Coutinho; Verdade; Realidade.

Abstract

In this paper we seek to transit between the truths and half-truths that build themselves in the movie Jogo de Cena (2007), directed by Eduardo Coutinho. Even keeping the device used until then in his previous films, in this documentary Coutinho introduces well-known and unknown actresses that blend in with testimonials given by the interviewed women. Thus, he promotes encounters between the director, the characters and the actresses which reveal the thin line between reality and fiction, strengthening a dialectic always present on his films.

Key words: Cinema; Documentary; Coutinho; Truth; Realityliquid poetics

Resumen

El presente artículo busca transitar entre las verdades y las medias-verdades que se construyen en la película Juego de cena (2007), dirigida por Eduardo Coutinho. Mis-mo manteniendo el dispositivo utilizado en sus películas anteriores, en este documental Coutinho introduce las actrices conocidas y desconocidas, que se mezclan con los testimonios de mujeres que aparecen en la parte delantera de la cámara. Por lo tanto, organiza el encuentro entre el director, los personajes y las actrices que ponen de manifiesto la tenue frontera entre lo real y la ficción, lo que refuerza la dialéctica siempre presente en sus películas.

Palabras-clave: Cine; Documental; Coutinho; Verdad; Realidad.

Introdução

Ao final dos anos 1970, a sociedade brasileira começa um processo de abertura de uma ditadura civil-militar que começara em 1964 e iniciara sua fase mais difícil com o Ato Institucional número 5, colocado em vigor a partir de 1968. Fruto da lei da anistia para os exilados políticos (1979) e da revogação do tal AI-5, o cinema brasileiro começa a tratar de questões que até então foram censuradas durante os anos de chumbo da ditadura. Caracterizado por uma estética naturalista, principalmente nos filmes policiais e políticos como *Lúcio Flávio* (1977) e *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco; *Prá Frente Brasil* (1981), de Roberto Faria e *Eles Não Usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman, engendra-se um gênero cinematográfico que marca a abertura política e que, segundo Ismail Xavier, procurava retratar uma verdade em oposição às mentiras destiladas na imprensa oficial e pela televisão¹.

Se o cinema de ficção brasileiro se inscreve neste contexto, o cinema documentário também trilha esse caminho como podemos citar em *Braços cruzados*, *Máquinas paradas* (1979) e *Greve de Março* (1979), de Renato Tapajós; *Jango* (1981-1984), de Silvio Tender ou ainda *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho. Entre os documentários citados, este último ocupa um lugar especial na história do cinema brasileiro pois, para além de uma busca das verdades pós-anos-de-chumbo, o documentário de Coutinho propõe uma mudança importante na maneira de fazer documentário, principalmente em relação às propostas realizadas entre os anos 1960 e 1970, se distanciando assim do chamado modelo sociológico de documentário (Bernadet), no qual o engajamento romântico revolucionário destes documentaristas impunha aos registros documentais uma “interpretação unívoca e exterior, encanada numa voz onisciente e impessoal” (Gervaiseau, 2011, p.221).

Na verdade, *Cabra Marcado para Morrer* é o resultado da retomada de um projeto abandonado devido à repressão militar. Em 1962, Eduardo Coutinho, trabalhando no projeto do CPC da UNE (Centro de Produção de Cultura da União Nacional dos Estudantes), através de uma caravana volante estudantil que percorreu o

Brasil, conhece a história da família de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas, assassinado em uma emboscada no Estado da Paraíba. Em 1964 começam as gravações de um filme contando a história da morte de João Pedro, no qual os próprios camponeses e a família do líder político iam interpretar seus próprios papéis. Obrigado a interromper as gravações devido à repressão militar, Coutinho volta à cidade de Galileia em Pernambuco, lugar das gravações, buscando saber o que aconteceu com os participantes do filme durante a ditadura, anos depois de interrompidas as filmagens. Seguindo este objetivo, podemos perceber que várias verdades afloram do documentário: seja a experiência da filmagem interrompida, seja a história de João Pedro ou o que aconteceu com cada participante do filme - principalmente Elizabeth Teixeira, esposa do líder assassinado que foi presa e em seguida entrou na clandestinidade, levando consigo apenas um de seus onze filhos.

Não apenas a própria temática do documentário conduz à exposição de vários níveis de verdades, mas o dispositivo adotado pelo cineasta, a maneira como ele constrói sua narrativa filmica propõem uma constante dialética quando o documentário se estrutura e coloca em evidência o próprio ato de documentar. Neste contexto, não apenas câmeras, microfones e as imperfeições das filmagens são mostrados, mas também a presença do cineasta que entra no quadro, pergunta, discute, estabelece uma relação com a pessoa que fala, elaborando o que Bill Nichols nomeou como documentário participativo, no qual, segundo ele, « Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera » (Nichols, 2005, p.155).

Todos estes dispositivos, já presentes no clássico *Cabra Marcado para Morrer*, vão estar presentes nos outros filmes do diretor, seja no depoimento de pessoas sobre a religião, em *Santo forte* (2002), ou nos diferentes depoimentos dos moradores de um prédio em Copacabana no Rio de Janeiro, em *Edifício Master* (2002), ou ainda, nos depoimentos de antigos sindicalista que acompanharam os primeiros anos da vida política do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva, em *Peões* (2004). Uma filmografia onde a verdade se encontra no momento da filmagem e no encontro, um « encontro do mundo do cineasta e da sua

¹Entre esses filmes, também podemos citar *Memórias do Cárcere* de Nelson Pereira dos Santos (1984) e *Patriamada* de Tizuka Yamazaki (1985). Ver Xavier:102-103.

equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera », como diria o próprio Eduardo Coutinho (in FIGERÔA et al, 2003, p. 216)².

Especialmente, neste artigo, propomos nos debruçar sobre o filme *Jogo de Cena*, dirigido em 2007 pelo cineasta. Mesmo mantendo o dispositivo até então utilizado nos seus filmes anteriores, neste documentário Coutinho introduz atrizes conhecidas e desconhecidas, que se misturam aos depoimentos dados pelas mulheres que aparecem em frente à câmera. Com isto, o documentarista sugere uma reflexão sobre as fragilidades da elaboração do ato de documentar, propondo um meta-cinema através do qual ele desestabiliza as certezas do espectador sobre as verdades das personagens do filme, estabelecendo e reforçando uma dialética sempre presente em todos os seus filmes.

Jogo de Cena: verdades e meias-verdades

O documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, começa mostrando a chamada à participação: « Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos ». Logo no início, o diretor já deixa claro a postura que adotará, revelando detalhes da etapa de pré-produção. Como vimos, isso não é uma surpresa, visto que o cineasta se aproxima das formas de se pensar o documentário moderno e contemporâneo, em que a narrativa se constrói da forma direta, argumentativa-reflexiva (Ramos, 2008).

Por várias vezes, ao longo do documentário, Coutinho deixa à mostra também a estrutura de produção: equipe técnica, aparelhos, fios, spots de luz, entre outros. Algumas personagens, ao entrarem em cena, começam a ser acompanhadas desde a chegada, subindo as escadas escuras para alcançar o palco. Uma delas chega a se impressionar com a quantidade de gente presente no set. A interferência não é apenas assumida, mas desejada. Tanto do diretor, que aparece algumas vezes em cena, fazendo perguntas diretas às personagens, quanto da câmera. Essa, por sua vez, coincide com a visão do espectador do documentário e se coloca como o dispositivo transformador do discurso.

²Podemos citar outros documentários nos quais o cineasta estabelece os mesmos dispositivos: *Boca do Lixo* (1993), *Babilônia* (2000), *O fim e o princípio* (2005), *As canções* (2011).

O espectador é convidado, nesse tipo de documentário, a completar a narrativa. A estrutura de montagem não é linear e, assim, o diretor abre mão do controle sobre a interpretação de sua obra. A cada espectador, essa interpretação pode variar. No caso específico de *Jogo de Cena*, a proposta se torna ainda mais evidente e intrigante. Começemos por observar a fotografia do documentário. O enquadramento da câmera muda muito pouco, variando entre um plano fechado e um close da personagem que está em cena. Em alguns momentos, o plano abre um pouco mais, mostrando o diretor sentado muito próximo à personagem. Ambos estão acomodados em cadeiras sobre o palco, estando o diretor de frente e a personagem de costas para a plateia, que está vazia. As cadeiras vazias parecem querer lembrar o tempo todo ao espectador que, ao assistir ao documentário, sua participação é ativa e não passiva. Ele se encontra ao lado da câmera e observa, junto ao dispositivo, o desenrolar de uma trama ambígua sobre a qual é levado a se questionar a cada momento.

Ao problematizar a questão da interpretação teatral, envolvendo personagens reais e fictícios, dentre as quais reconhecemos algumas atrizes famosas, Coutinho brinca, nos discursos das mulheres em cena, com a relação dialética entre verdade e representação, ou realidade e interpretação. A narrativa fragmentada, a explícita presença da câmera e do diretor nos levam constantemente a refletir se a fala de cada personagem é, também, real ou fictícia. Procuraremos entender melhor tais escolhas do diretor a partir dos estudos brechtianos sobre o teatro, principalmente do recurso do distanciamento, tendo em vista que o documentário provoca esses momentos de estranhamento com intuito de levar à reflexão.

Coutinho gosta de chamar a interação com os personagens de seus documentários de conversa, não de entrevista ou depoimento.

Se há uma coisa que acho que aprendi, por razões obscuras, é conversar com os outros. Com câmera, porque sem câmera eu não falo com ninguém. A maioria dos que fazem documentários fazem, efetivamente, entrevistas. As entrevistas têm um lado jornalístico e de depoimento. Entrevistas e depoimentos são coisas para a História. São coisas que se fazem com especialistas. E eu trabalho com pessoas comuns. A pessoa conta um fato histórico e, se ele é verdadeiro ou não, deixa de ter importância. (In: Frochtengarten, 2009, p. 128)

A partir dessa fala, vemos que a busca pela verdade documental, tão perseguida nos documentários clássicos de cunho social da década de 1960 e 1970, por exemplo, não constituem o objetivo de Coutinho. Pelo contrário, ele procura distender o espaço da passagem, oscilando entre verdade e representação. Em *Jogo de Cena*, a primeira personagem que aparece se senta em frente ao diretor e começa uma conversa sobre seu sonho de ser atriz e como o grupo de teatro *Nós do Morro* tornou isso possível. Coutinho faz poucas intervenções durante o diálogo. Ela finaliza sua fala encenando um trecho da peça em que está atuando no momento, *Gota d'água*, de Chico Buarque, como se isso representasse o ponto final de seu discurso, legitimando-a como atriz na vida real e também como personagem do documentário.

Em seguida, conhecemos outra personagem, Gisele, que também se senta e começa a contar histórias da sua vida. Inicialmente acreditamos que assim se estruturará o documentário: uma sequência de conversas, como denomina Coutinho. No entanto, essa segunda conversa é cortada repentinamente. O plano e enquadramento da câmera permanecem os mesmos, porém a personagem muda. No palco, vemos agora uma atriz famosa de TV, teatro e cinema, Andréa Beltrão. Ela repete a última frase pronunciada pela personagem anterior e dá continuidade a sua história. Claramente percebemos que a conhecida atriz interpreta a personagem antecedente. Ela busca imprimir, na atuação, seu jeito de falar e gestos. Esse é o primeiro momento de ruptura na narrativa, que causa um certo estranhamento, intensificado ainda mais pela repetição, por Andréa Beltrão, da fala final da primeira personagem. Ainda assim, continuamos atentos ao desenrolar do documentário, buscando compreender a proposta do diretor.

Nos minutos seguintes as duas conversas se intercalam, uma dando sequência a outra até um momento dramático do discurso em que, no trecho interpretado pela atriz de renome, ela faz pausas, chora e pede desculpas. Pensamos se tratar, num primeiro momento, da interpretação da personagem, no entanto, quando voltamos a Gisele, observamos que ela permanece serena. Dá-se, aí, outro momento de estranhamento. Começamos a perceber a proposta de Coutinho quando escutamos sua voz, fora de campo, perguntando à atriz a respeito do choro: “O

que você sentiu?”. Nesse instante a ruptura é assumida e encontramos uma característica do teatro épico, tão difundido na obra de Bertolt Brecht, por exemplo, para promover o distanciamento ou estranhamento da cena e provocar o espectador.

Segundo Brecht (Brecht, 1978, p.56), no teatro épico, o artista é espectador de si próprio e, nesse processo, por vezes olha para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: “Não é assim mesmo?”. Coutinho, portanto, ao introduzir a pergunta a Andréa Beltrão, impõe esse questionamento e proporciona à atriz o desejo de se aproximar da verdade da personagem, levando-a a um instante catártico no qual ela olha para si mesma. Um olhar incômodo que já se mostra presente no momento da pausa, antes mesmo da intervenção do diretor. Naquele minuto, diante das feições da atriz, apreendemos sua reflexão sobre o próprio atuar. A proximidade entre as cadeiras do diretor e da atriz, a presença da câmera e de toda a estrutura da equipe de filmagem fazem a situação se colocar como uma espécie de teste, como afirmará outra atriz de renome adiante.

Ao responder à pergunta de Coutinho, Andréa Beltrão afirma que não havia preparado choro algum, e complementa: «Mas eu não aguento. Não sei o que eu senti não. Tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude». O documentário continua mostrando seu processo de reflexão, em que ela reconhece que quando interpretava o texto mecanicamente o resultado era completamente diferente de quando ela tentava se aproximar da serenidade de Gisele, quando, então, se emocionava. Interessante observar que sua reflexão acaba por questionar crenças pessoais, adentrando uma esfera íntima que extrapola o âmbito da atuação. De acordo com Brecht:

o ator, habitualmente, não consegue por muito tempo sentir-se como se na realidade fosse outro; começa logo, extenuado a copiar apenas certos aspectos superficiais da atitude e da entonação do outro [...]. A razão de tal ocorrência deve atribuir-se, sem dúvida, ao fato de a criação do outro ter sido um ato 'intuitivo' e, portanto, obscuro que ocorreu no subconsciente; ora o subconsciente é demasiado débil para poder ser controlado [...] (op. cit., p.59)

Apesar do desconforto causado pela ruptura da

narrativa, o jogo proposto por Coutinho ainda não se desvela completamente, pois a atriz que interpreta a personagem é famosa e já estamos habituados ao seu status de atriz.

Nilza é a próxima personagem que se apresenta no documentário. Sua participação instala o espectador no campo da dúvida e da indagação constantes. Ela se diz babá, de pouca instrução, e conta como teve sua primeira filha: em uma viagem para São Paulo, acabou por se perder pela cidade e pegou um ônibus errado. Assim conheceu o fiscal da empresa de ônibus e em apenas uma relação sexual com o homem ficou grávida. De imediato, a personagem em questão estabelece uma empatia com o espectador, mostrando sua personalidade de forma espontânea, através de seus gestos e da maneira como está vestida, constituindo, também, uma relação entre ela e o cineasta - o que dá um efeito de ainda mais veracidade à história que conta. Somos levados a acreditar que se trata de mais uma personagem que veio falar sobre sua vida, convidada pelo anúncio do jornal divulgado pela produção do documentário. No entanto, ao término de sua fala, ela provoca claramente o distanciamento, ao desviar seu olhar do diretor. Ela olha para a câmera e diz: « Foi isso que ela disse ». Essa frase fora de contexto provoca a quebra com o compromisso de uma suposta veracidade estabelecida até então, construída pelo dispositivo fílmico e pela interpretação da provável atriz. Quebra e distanciamento brechtiano que desestabiliza o público, propondo o questionamento e uma dialética sobre o que é « verdade ou mentira » dos encontros até então apresentados no documentário.

Brecht afirma que o efeito do distanciamento depende da facilidade e da naturalidade do desempenho do ator (op. cit. p.61). Essa mulher, presumivelmente, é uma atriz, porém não conhecida do grande público. A personagem que ela interpreta não aparece em nenhum outro momento do documentário. Com essa escolha, Coutinho tece um discurso dialético que permanece na tensão entre a realidade e a interpretação. Enquanto havíamos tido contato apenas com a atriz reconhecida, ainda não nos questionávamos sobre as outras mulheres que apareceram em cena. Serão todas atrizes? Quem fala a verdade, quem encena? Não há como saber e, como vimos anteriormente em entrevista com o próprio Coutinho, isso não tem importância. Ele está interessado na história em si, no momento em que ela

é contada e na relação que se estabelece ali: « a memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo. O que não quer dizer que não seja verdadeira » (In: Frochtengarten, 2009, p. 128).

Coutinho não mantém uma linearidade lógica ou de qualquer outro tipo na montagem e nem mesmo na narrativa. Segundo Brecht (op. cit, p. 46), uma característica da epopeia seria a possibilidade de ser retalhada em pedaços e ainda assim permanecer com inteira vitalidade. Outras duas personagens aparecem apenas uma vez, sem que nenhuma outra mulher interprete sua fala. Uma delas afirma ser designer de sobancelhas e discorre sobre sua vida pessoal. Não sabemos em nenhum momento se ela é atriz ou não. A interrogação permanece. A outra assume já de início ser atriz e conta ter cortado relações com o pai até a morte dele, história aparentemente pessoal, trágica e que ela conta mantendo o rosto inexpressivo. Não conseguimos saber se as memórias que expõe são suas ou não. E se forem, estará encenando, pelo fato de ser atriz? Ou realmente ela consegue lidar com questões tão delicadas sustentando um certo distanciamento? Em um momento de corte na montagem, durante sua fala, logo após afirmar novamente ser atriz, ela dá uma breve olhada pra câmera, como se quisesse mostrar que aquilo é uma atuação, mas não temos como saber.

Marília Pêra, outra atriz de renome que aparece no documentário, interpreta a personagem de Sarita, que afirma ter vindo contar sua história a respeito do desejo de fazer as pazes com a filha, que mora nos Estados Unidos. A montagem é intercalada entre as falas de Sarita e Marília Pêra que, em um dado momento, é questionada por Coutinho sobre sua própria atuação. Em sua interpretação, a atriz acaba dando um ar mais dramático à personagem que, por sua vez, oscila entre o trágico e o cômico em sua conversa. Marília Pêra afirma que também se emociona ao desempenhar o papel, pois acaba buscando em suas próprias memórias referências semelhantes à da personagem. Diferente da personagem de Sarita, que chora durante sua fala, a atriz explica que buscou não chorar, pois, segundo ela, quando alguém conta uma história diante da câmera e o choro é verdadeiro, ela procura esconder as lágrimas, enquanto o ator, hoje em dia, procura mostrá-las. Essa afirmação nos soa como legítima, pois parte de uma atriz já consagrada e, assim, a partir daí, passamos a

usar tal constatação para observar e questionar cada mulher que conta sua história, na tentativa de descobrir se ela é ou não atriz, se seu discurso é real ou fictício, o que acaba nos levando a criar mais perguntas do que obter respostas, permanecendo na dúvida.

Eduardo Coutinho nos propõe ainda outras situações de incerteza. Em uma delas, em momentos separados, nos mostra duas mulheres desconhecidas do grande público contando a mesma história, sobre a morte do filho. A conversa é a mesma, ou seja, o diretor faz as mesmas perguntas, nas duas vezes. Uma delas deixa o choro aparente e a outra não. Qual delas diz a verdade e qual delas representa? Qual é atriz e qual não é? Ou seriam as duas atrizes?

Em uma segunda situação, ele conversa com uma mulher que complementa a história da primeira personagem que aparece no documentário. O espaçamento de tempo entre a aparição de uma e outra por si só já nos provoca um estranhamento, pois reconhecemos uma semelhança do discurso que, no entanto, não é imediata. Essa segunda mulher que aparece neste momento, depois de já estarmos inseridos no jogo proposto por Coutinho, nos leva a acreditar que ela talvez seja a personagem verdadeira, enquanto a outra, a representacional, pois essa última fornece mais detalhes sobre a sua vida pessoal. No entanto, mais uma vez, não é possível ter certeza.

O propósito da reflexão, presente ao longo de todo documentário parece ganhar mais força com a terceira atriz de renome apresentada, Fernanda Torres. Em sua primeira aparição ela conta uma história que não temos como saber, ao término do filme, se trata-se de uma interpretação de uma personagem ou se constitui uma memória pessoal. Um trecho semelhante se passa com a atriz Andréa Beltrão. Ambas contam histórias que nos dão pistas de serem pessoais. No entanto, diante do discurso dialético no qual estamos inseridos e de tantas oscilações, não nos sentimos seguros para assumir uma posição.

Fernanda Torres, em seguida, alterna a sua fala com a da personagem que interpreta, por vezes repetindo alguma frase, por vezes dando continuidade. Em um dado momento, a atriz faz uma pausa repentina e diz: « Tão engraçado isso... ». Por alguns segundos não sabemos se a fala está ligada ao seu papel ou não. Quando, enfim, ela diz:

« Vamos do início de novo » e, olhando para Coutinho, complementa: « Parece que estou mentindo pra você. Eu não tive essa sensação sozinha [ensaiando em casa]. Engraçado... ». Ela começa a falar sobre como vê a personagem que interpreta e as características que a ajudaram a construir sua interpretação e diz estar com vergonha diante do diretor: « Representar dá vergonha... E aqui tem um ar de teste ». Ela retoma a interpretação mas em seguida faz outra pausa: « Que loucura... que dificuldade estou passando ». Pausa dela ou da personagem? Segundos depois ela olha para o diretor e diz: « Que loucura, Coutinho » e permanece em silêncio.

Apesar de ter ensaiado em casa, o momento do encontro com o diretor faz aflorar outras verdades específicas do instante da filmagem. O dispositivo estabelecido, que se mostra visivelmente mediante a presença da câmera, a proximidade do diretor, e o « ar de teste » a desestabiliza, deixando aflorar outras verdades, que ganham sentido naquele momento. Esse sentimento talvez seja compartilhado por outras participantes do filme, até mesmo Aleta, personagem interpretada pela atriz, cujo nome deriva da palavra alétheia, que em grego antigo quer dizer verdade. Diante da câmera, essa personagem, cujo nome ganha uma dimensão simbólica ainda maior no contexto do documentário, conta suas histórias sem se preocupar em esconder as lágrimas. Seria ela também uma atriz ou não? E, se for atriz, não a inquietariam as mesmas questões levantadas por Fernanda Torres?

A presença ostensiva da câmera, tão criticada quando se fala sobre a imparcialidade e verdade em um documentário, principalmente no modelo de documentário clássico, parece não incomodar Coutinho. É claro que ela interfere no ambiente onde está e não é imparcial, tanto no cinema como na fotografia. No entanto, ele a assume como parte da sua metodologia:

E tem uma questão ridícula que muita gente fala: “Você põe a câmera e a pessoa muda”. O [Jean] Rouch dizia há trinta ou quarenta anos, contra o cinema direto americano, que a presença da câmera não era escondida e produz um ‘efeito câmera’ em que a pessoa se constrói, faz uma performance, e que isso é tão importante quanto o fato dela não fazer essa performance. Por isso não dá para julgar se é mentira. A pessoa se reinventa a partir do que ela acredita. (In: Frochtengarten, 2009, p.129)

Como vimos, a busca por uma suposta verdade não é o objetivo de Eduardo Coutinho. Ele deixa brechas na narrativa não linear para serem complementadas pelo espectador, levado à participação. O dispositivo elaborado pelo cineasta privilegia a câmera fixa. Esse não movimento, que dialoga com o enquadramento fixo da linguagem fotográfica, pode tanto colaborar para deixar à vontade as personagens como intimidá-las, intensificando, uma vez mais, a importância do encontro e da relação estabelecida entre diretor e personagem, deixando aflorar as verdades daquele instante. Relação essa que se completa com o espectador que, por sua vez, também constrói uma verdade no momento em que assiste ao documentário.

A concepção de uma montagem híbrida entre princípios do cinema, da fotografia e do teatro tornam possível o jogo entre realidade e ficção proposto pelo diretor, tendo em vista que o hibridismo proporciona um diálogo de linguagens que se sustenta no entre, nas passagens de uma linguagem a outra. É dessa forma que se abre o espaço para participação do observador – espaço que Raymond Bellour chama de entre-imagens (1997). Assim, segundo Bellour, não faz mais sentido pensar cada meio individualmente, mas sim nas relações que se estabelecem nessas passagens entre um e outro. É na passagem que podemos compreender melhor as tensões e ambiguidades que se dão entre o movimento e a imobilidade, antes restritos às manifestações puristas de um determinado tipo de linguagem, respectivamente.

Encontramos essa tensão em *Jogo de Cena*. As aparentes contradições que surgem do encontro dessas diferentes linguagens também provocam rupturas na estrutura do documentário, levando ao questionamento. O cenário escolhido é um palco de teatro, com atrizes e não-atrizes em cena, mas não se trata de uma peça. Também não temos um filme no sentido clássico, pois a câmera praticamente não se mexe. São escolhidos poucos enquadramentos, como se o objetivo fosse dar ênfase ao instante, assim como, num primeiro olhar, acreditamos fazer a *Fotografia*. Coutinho, portanto, reforça seu discurso ao jogar não apenas com a narrativa, mas também com os recursos híbridos e dialéticos de diferentes linguagens, tanto ao elaborar, quanto ao rodar e montar seu filme, deixando espaço para

o encontro. Essas brechas chamam à participação, tanto da atriz e da personagem, no momento da filmagem, quanto do espectador, quando assiste ao documentário. Assim, a compreensão das histórias contadas aí permanece em fluxo, ou seja, em movimento, transitando entre várias possibilidades. A cada momento de encontro, estabelece-se uma versão, dentre tantas possíveis. Essa, talvez, seja a única verdade que podemos apreender de *Jogo de Cena*.

Coutinho afirma que busca trabalhar na ignorância: « O acaso, a surpresa e a incerteza do resultado é que me interessam » (In: Frochtengarten, 2009, p.130). E, justamente por isso, ele diz que o espectador acaba passando pelo que ela passa, ou seja, permanece no campo da dúvida, do suspense.

Ao final do documentário, a personagem interpretada por Marília Pêra volta, pois acredita que sua fala inicial tenha ficado muito trágica e gostaria de cantar uma música para alegrar um pouco mais sua participação. No diálogo com Coutinho, ela acaba se lembrando das músicas de ninar, que ela escutava de seu pai e cantava para sua filha. Ela canta a música emocionada, segurando as lágrimas, a voz embargada, chegando a fechar os olhos. Mesmo decidindo reescrever de outra maneira suas verdades, o momento do encontro, novamente, mostra-se mais forte, fazendo aflorar, no contexto daquele instante, os mesmos sentimentos anteriores, guardados em sua memória.

Ao final da música cantada por Sarita, o documentário corta para a última cena. Vemos o palco, vazio, apenas com as duas cadeiras que supostamente foram usadas pelo diretor e pelas personagens ao longo das filmagens. Pela primeira vez ocupamos, como espectadores, o lugar de observadores não ativos, sentados diante do palco. No entanto, a reflexão já foi proposta e não há mais como assumir uma postura passiva, pois o documentário termina mas os questionamentos permanecem, transitando entre verdades e meias-verdades.

Referências

- BELLOUR, Raymond, 1997. *Entre-Imagens: Foto, Cinema, Video*. Campinas, Papyrus, 392p.
BERNADET, Jean-Claude, 2003. *Cineastas e imagens do*

povo, São Paulo, Companhia das Letras, 318p.
BRECHT, Bertolt, 1978. Estudos sobre o teatro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 255p.
FIGERÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana, outubro 2003, «O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho», Galáxia, 6. São Paulo, 213-229
FROCHTENGARTEN, Fernando, janeiro/março 2009, «A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho», Psicologia USP [online], São Paulo, vol.20, n.1, 125-138. ISSN 0103-6564. Em: <www.scielo.br/pdf/pusp/v20n1/v20n1a08.pdf >
Acessado em 26/12/2013.
GERVAISEAU, Henri Arras, 2011, «Entrelaçamentos dos pontos Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho» in CAPELATO, Maria Helena et al., História e Cinema, São Paulo, Alameda, 221-238.
NICHOLS, Bill, 2005. Introdução ao Documentário. Campinas, Papirus, 270p.
RAMOS, Fernão Pessoa, 2008. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo, Editora Senac, 448p.
XAVIER, Ismail. Ismail, 2001. O cinema moderno brasileiro, São Paulo, Paz e Terra, 156p.

Outras publicações dos autores:

FREITAS, G. P. “A experiência do fluxo na artemídia brasileira contemporânea: em direção ao transcinema”. In: Avança cinema internacional conference, 2013. Avança: Edições Cine-Clube Avança, 2013. p. 1064-107
FREITAS, G. P. “Dos bancos de imagem às comunidades virtuais: novos padrões estéticos?”. Rastros (Joinville), v. 1, p. 167-179, 2012.
FREITAS, G. P. “Entre Moholy-Nagy, McCall e imagens contemporâneas: a luz como vetor de uma imagem híbrida na passagem de uma estética da forma a uma estética do fluxo”. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife - PE. Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011.
FREITAS, G. P. “A fotografia em comunidades virtuais como forma de inclusão social e divulgação de visibilidades periféricas”. In: MOURA, Dione et alli.. (Org.). Comunicação e Cidadania: Conceitos e Processos. Brasília:

Francis, 2011. p.
FREITAS, G. P. “O diálogo e a contemplação como mecanismos de fortalecimento da linguagem fotográfica na internet”. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010, Caxias do Sul. Anais do Congresso Nacional, 2010.
SILVA, Alberto. « Transgressions et représentations du genre dans l’adaptation cinématographique de Onde Andará Dulce Veiga ? de Caio Fernando Abreu ». In: Société des Langues Néo-Latines, n° 365, juin 2013, pp. 69-85.
SILVA, Alberto. « Sônia Braga : la beauté latine de la ‘vraie femme brésilienne’ des années de la dictature ». In: LE GRAS, Gwénaëlle ; JULLIER, Laurent (orgs). Mise au Point “Quoi de neuf sur les stars ?” , n° 6, 2013. (à paraître)
SILVA, Alberto. « Uma personagem de muitas faces: um olhar sobre o filme Madame Satã de Karim Ainouz ». In: DIAS, Alfrancio Ferreira ; PACHECO, Ana Cláudia Lemos (orgs.). Gênero Trans e Multidisciplinar. Jundiaí : Paco Editorial, 2013, pp. 37-46.
SILVA, Alberto. « Les personnages féminins, miroirs de la réalisatrice Ana Carolina», in BRÉMARD, Bénédicte ; MICHOT, Julie ; VETTERS, Carl (orgs.). Les Cahiers du Littoral, « Narcisse à l’écran », Université du Littoral Côte d’Opale, I/n° 15, 2012, pp. 163-175.
SILVA, Alberto. « Quando as mulheres filmam ». In: VALIM, Alexandre Busko (org.). Revista Esboços, « Dossiê História e Cinema », Florianópolis, v. 19, n. 12, ago. 2012, pp. 14-31.