



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
DOUTORADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Alba Valéria Aparecida Durães

**MULHERES, MEMÓRIAS, AFETOS:
O talento de Eduardo Coutinho para ouvir narrativas em *Jogo de cena***

Belo Horizonte
2019



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
DOUTORADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Alba Valéria Aparecida Durães

MULHERES, MEMÓRIAS, AFETOS:

O talento de Eduardo Coutinho para ouvir narrativas em *Jogo de cena*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

Orientador: Prof. Dr. Wagner José Moreira

Belo Horizonte
2019

Durães, Alba Valéria Aparecida.

D947m Mulheres, memórias, afetos: o talento de Eduardo Coutinho para ouvir narrativas em Jogo de cena / Alba Valéria Aparecida Durães. - 2019.

189 f. : il.

Orientador: Wagner José Moreira.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2019.

Bibliografia.

1. Afeto (Psicologia). 2. Memória. 3. Documentário (Cinema). I. Coutinho, Eduardo, 1933-2014. II. Moreira, Wagner José. III. Título.

CDD: 791.43



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
DOUTORADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

COMPOSIÇÃO DA BANCA

Tese intitulada *MULHERES, MEMÓRIAS, AFETOS: O talento de Eduardo Coutinho para ouvir narrativas em *Jogo de cena, de autoria da doutoranda Alba Valéria Aparecida Durães, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:**

Prof. Dr. Wagner José Moreira – Orientador
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof^a Dr^a Anna Karina Castanheira Bartolomeu
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof^a Dr^a Cláudia Cristina Maia
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Belo Horizonte, 17 de dezembro de 2019.

A Maria-João,
amigos em todos os tempos.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Wagner José Moreira, por ser mais que um orientador: por ser uma criatura para quem não encontro, em língua portuguesa, palavras para adjetivar.

Ao CEFET-MG, por me conceder afastamento do trabalho para me dedicar aos estudos desta pesquisa.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida no período do meu Doutorado-sanduíche.

À Universidade do Algarve (UALg)/Portugal, por me receber como pesquisadora de parte de minha pesquisa.

À Professora Doutora Marina Estela Graça, pela recepção cordial com que me orientou no período em que estive na UAlg.

Ao Professor Doutor João Batista Santiago Sobrinho, pela contribuição para direcionar meu olhar como pesquisadora.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem do CEFET-MG, cuja competência muito contribuiu para a realização deste trabalho.

Ao Eduardo Coutinho, pelo legado extenso de produção cinematográfica inspiradora.

Aos Professores Dr. Eduardo Antonio de Jesus e Dr. Rogério Barbosa da Silva, pelas contribuições para o desenvolvimento deste trabalho, a partir da banca de qualificação.

Aos Amigos Eduardo, Jean, Jefferson, Vitor e Lídia, pela amizade que ultrapassa os corretores cefetianos.

Aos amigos do CEJN e CPJ pela alegria constante do encontro.

Aos amigos Rodrigo e Ronaldo, pela permanência em minha vida ao longo dos anos.

À amiga Letícia, por todo nosso amor de almas.

Às minhas irmãs, Ana, Alexandra e Édna, por terem composto comigo e mamãe uma casa de mulheres.

Às minhas sobrinhas Alexsandra, Skarlet, Alícia, Lívia, Maria Clara, e ao meu sobrinho Júnior, por serem sementes da casa dessas mulheres.

Especialmente, ao meu pai Edino, à minha mãe Clélia, por serem ponto de partida-chegada nesta existência.

Mais especialmente ainda, ao meu filho Alexander, pela parceria de vida.

*O que a memória ama fica eterno.
Te amo com a memória, imperecível.
(Adélia Prado)*

RESUMO

Neste texto, estudaremos como o afeto e a memória permeiam as narrativas representadas no documentário *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho. Reconhecido como maior documentarista brasileiro de sua geração, o cineasta Coutinho dedicou-se ao campo do documentário, fazendo filmes a partir da fala de pessoas comuns e daquilo que elas têm a contar sobre suas vivências e estar no mundo. Com a intenção de conseguirmos delimitar quais elementos são usados para a criação do documentário do nosso interesse neste estudo, percorreremos alguns caminhos de criação da obra coutiniana para estabelecermos os processos de criação em *Jogo de cena*. Este documentário correlaciona, pelo uso da técnica de Coutinho, o relato das personagens por meio do afeto e da memória, compondo, por isso, uma ficção da realidade. Há ainda um jogo de interpretação entre a participação de mulheres comuns que se propõem a contarem suas histórias com a interpretação de atrizes profissionais – que também parecem contar histórias de si mesmas, bem como dialogam com o diretor sobre as estratégias de interpretação, seja para melhor representação, seja pela dificuldade de interpretar mulheres reais. Percorreremos, ainda, alguns desses jogos para buscarmos estabelecer diálogo com reflexões sobre os processos criativos de Eduardo Coutinho, a fim de abordar tanto as contribuições coutinianas, incluindo os debates sobre a memória na elaboração dos relatos no cinema, bem como a potência individual nas relações de afeto.

PALAVRAS-CHAVE: Afeto. Memória. Documentário. Eduardo Coutinho.

ABSTRACT

In this text, we will be studying how affection and memory permeate the narratives represented in Eduardo Coutinho's documentary *Game of Scene* (2006). Recognized as the greatest Brazilian documentarist and filmmaker of his generation, he dedicated himself to the field of documentary, making films based on the talk of ordinary people and what they have to tell about their experiences and being in the world. He had the intention of delimiting what elements are used for the creation of the documentary of our interest in this study, we will follow some ways of creating the coutiana work to establish the processes of creation in Scene Game. This documentary correlates, through Coutinho's technique use, the story of the characters through affection and memory, thus composing a fiction of reality. There is also a game of interpretation between the participation of ordinary women who propose to tell their stories with the interpretation of professional actresses - who also seem to tell stories of themselves, as well as dialogue with the director about the strategies of interpretation, or for the better or the difficulty of interpreting real women. We will also go through some of these games to try to establish a dialogue with reflections on the creative processes of Eduardo Coutinho, in order to address both the contributions of the coutiana, including the debates about memory in the elaboration of the stories in the cinema, as well as the individual power in the relations of affection.

KEYWORDS: Affection. Memory. Documentary. Eduardo Coutinho.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Enquadramento da primeira cena de <i>Jogo de cena</i>	44
Figura 2– Conjunto de enquadramento em plano geral da primeira cena, em plano-sequência	47
Figura 3 – Enquadramento em plano médio de Marília Pêra	48
Figura 4 – Enquadramento em primeiro plano de Andréa Beltrão	48
Figura 5 – Enquadramento em close de Gisele	48
Figura 6 – Enquadramento em super close de Débora Almeida interpretando Nilza	49
Figura 7 – Encarte da frente do DVD de <i>Jogo de cena</i> (2006)	55
Figura 8 – Encarte de trás do DVD de <i>Jogo de cena</i> (2006)	55
Figura 9 – Conjunto de enquadramentos de Lana Guelero	71
Figura 10 – Conjunto de enquadramentos de Claudiléa	71
Figura 11 – Conjunto de enquadramentos do cenário	72
Figura 12 – Enquadramento de Jackie Brown em primeiro plano, em início de fala	74
Figura 13 – Palco do Teatro Glauce Rocha — última imagem de <i>Jogo de Cena</i>	77
Figura 14 – Enquadramento de Jackie Brown, em “Eu sou uma menina”.....	82
Figura 15 – Conjunto de enquadramentos de Sarita e Marília Pêra	83
Figura 16 – Sarita em momento de lágrimas pelo afastamento da filha	84
Figura 17 – Coutinho em momento de intimidade com Marília Pêra	84
Figura 18 – Conjunto de enquadramentos de Débora Almeida interpretando Nilza	86
Figura 19 – Enquadramento de Débora Almeida em “Eu me amo tanto”	87
Figura 20 – Conjunto de enquadramentos de Maria de Fátima	88
Figura 21 – Conjunto de planos, mostrando progressão do zoom dramático	88
Figura 22 – Maria de Fátima em “Mãe é anjo”	93
Figura 23 – Conjunto de enquadramentos de Aleta	97
Figura 24 – Conjunto de enquadramentos de Aleta, em “ideias”	99
Figura 25 – Enquadramentos de imagens do cenário	112
Figura 26 – Enquadramento de Sarita retornando ao palco	119
Figura 27 – Enquadramento de Sarita cantando “Se essa rua fosse minha”	119
Figura 28 – Enquadramento de Claudiléa em “vida normal”	123
Figura 29 – Conjunto de enquadramentos da entrada de Mary Sheyla	139
Figura 30 – Conjunto de enquadramentos de Mary Sheyla	141

Figura 31– Conjunto de enquadramentos alternados de Gisele e Andréa Beltrão	145
Figura 32 – Conjunto de enquadramentos de Fernanda Torres em “eu perdi”	154
Figura 33 – Enquadramento de Fernanda Torres em “que loucura”	163
Figura 34 – Enquadramento de Fernanda Torres em “não vi”	165
Figura 35 – Enquadramento de Marina em close	171
Figura 36 – Enquadramento de Marina em “alegria pela reconciliação”	173

LISTA DE TABELA

Tabela 1 – Informações sequenciais das entrevistas e atrizes 57

SUMÁRIO

TEAR: O COSER PELA LINHA DE PALAVRAS	14
1 CAMINHOS DE COUTINHO: DOCUMENTÁRIOS E JOGOS	27
1.1 Documentários: um recorte biográfico	27
1.2 Jogos: um documentário em cenas	44
1.2.1 Das questões técnicas: montagem e recursos de enquadramento.....	45
1.2.2 Da organização: narração, tempo e sequência	54
1.2.3 Da composição: forma e conteúdo temático	58
1.2.4 Dos relatos: narrativas e interpretações.....	65
2 AFETO E MEMÓRIA: FIOS CONDUTORES	79
2.1 Afeto: um fio	79
2.2 Memória: outro fio	109
3 UMA ANÁLISE: JOGOS EM CENAS	127
3.1 Tessitura: costuras com afeto e memória	127
3.1.1 Mary Sheyla: de coadjuvante da vida a protagonista no palco	140
3.1.2 Gisele Alves Moura: de aparente serenidade a fortaleza para Andrea Beltrão	146
3.1.3 Fernanda Torres: de uma a duas	154
3.1.4 Marina D'elia: de aspirante a início de prática	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS	184

TEAR: O COSER PELA LINHA DE PALAVRAS

E aqui estou, cantando.

*Um poeta é sempre irmão do vento e da água:
deixa seu ritmo por onde passa.*

(MEIRELES, Cecília. **Discurso**. In: **Viagem & Vaga música**. 2006, p. 15)

Uma passagem. O rito de defesa de uma tese é um encontro para além de provas documentais e conversação sobre saberes. De um lado, estão estudiosos já reconhecidamente produtores de conhecimento e colaborativos para a academia, ainda tradicional e robusta, ávida por mais uma contribuição acerca do que pode ser estudado. Do outro lado, está o pesquisador. Inicialmente, assim sem adjetivos, como os merecem os membros reunidos da banca para avaliação deste trabalho.

Talvez o início desta escrita esteja errado, pois a tradição orienta o não uso de qualitativos, porque o pesquisador deve se distanciar do objeto para evitar a subjetividade com o intuito de melhor analisá-lo. E, ao afirmar que esta pesquisadora, a princípio, é sem adjetivos, já o faço. Então, ampliá-los-ei. Outro talvez que ponha em risco a qualidade da estudiosa, mas nunca a qualidade do objeto desta pesquisa.

Antes de ser pesquisadora, sou professora; antes de ser professora, sou mulher. Esta condição de gênero me possibilita escutar e enxergar o mundo de uma forma peculiar, uterina mesmo. Em um primeiro momento, é sob este aspecto de designação que eu me coloco para conversar acerca do que aqui proponho: analisar como o afeto e a memória marcam as narrativas das mulheres entrevistadas no documentário *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho. Em certa medida, pode parecer contraditória esta apresentação para tratar de um documentarista homem, uma vez que quem dirigiu as narrativas, selecionou-as e as montou é o oposto do “útero” capaz de compreender o universo de mulheres. Visto assim, a teoria do *Lugar de fala*¹ encaminharia a análise deste estudo por outro viés, mas minha intenção é mostrar como Coutinho extrapolou² sua técnica para montar o documentário com as mulheres com as quais conversou. Neste sentido, posso afirmar que o escutar coutiano é um ouvir digno da confiança. Ele mesmo afirma, no seminário intitulado *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade* (1997), que há dois momentos para o documentarista demonstrar sua reponsabilidade profissional:

¹ Amplamente divulgada e discutida pela filósofa Djamilia Ribeiro.

² Trateremos desse extrapolar no capítulo 2.

O que se pode fazer, o que procuro fazer sempre, até onde posso, é devolver a imagem que captei dessas pessoas a elas mesmas, durante ou depois da filmagem [...] tento ser digno da confiança que essa comunidade depositou em mim, quer dizer, eu me sinto responsável diante dessa comunidade [...]. O segundo momento de corresponder a essa confiança é a montagem. Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção. (COUTINHO, *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. IN: OHATA, 2013, p. 27).

Devo ainda lembrar que as condições para a entrevista, no documentário, implicaram a conversa única com Coutinho. Diante de um desconhecido, um senhor que parece não perguntar, mas sim fazer intervenções para conseguir fluidez na narrativa. Assim, podemos ver uma técnica particular do interlocutor-entrevistador, sem a prática de *manterrupting* tão criticada pelo movimento feminista acerca da sociedade machista que dificulta a mulher de falar, interrompendo-a, impedindo-a de finalizar um raciocínio. Sem levantar bandeira, Coutinho praticava, em suas conversações, a empatia – algo tão caro aos movimentos sociais atuais.

Quem assiste a entrevistas de Eduardo Coutinho depara-se com um senhor de semblante pouco amistoso, voz desgastada pelo excesso de tabaco e já meio impaciente para falar sobre assuntos que ele respondeu. Assim, fica parecendo até mesmo contraditório que ele seja capaz de fazer as pessoas lhe contarem suas histórias e memórias. Como o próprio Eduardo Coutinho afirma, o produto resultado de seu trabalho é uma verdade circunstancial. Portanto, para cada filme, o documentarista vai montar uma realidade compatível com as pessoas daquele núcleo de interesse.

A nossa escolha por *Jogo de cena* deve-se, em primeiro lugar, ao fato de as personagens serem todas mulheres. É uma possibilidade de eu me enxergar em algumas vivências do universo feminino, sem necessariamente me identificar com todas elas. É uma oportunidade de mergulhar em mim mesma, pela fala do alheio, mas que também existe em mim. Além desse aspecto, esse filme radicaliza o resultado do método utilizado por Coutinho, partindo exatamente do ponto em que seus documentários haviam chegado até então. Se os procedimentos dos quais ele se utilizava (dispositivo, pesquisa, recuo) serviam para alcançar as personagens de seus documentários, em *Jogo de cena* ele parte do resultado e trabalha-o diretamente no filme. E a radicalização desse período só poderia ter como locação o palco de um teatro.

Nesse sentido, podemos nos remeter à contribuição do cineasta e documentarista russo Dziga Vertov. No texto *Resolução do conselho de três*, Vertov declarou, em 1923, que se

considerava um construtor, ou um “cine-olho”, que criara um homem mais perfeito do que Adão: “De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, de outro eu tomo as pernas, mais bem feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um homem novo, um homem perfeito.” (VERTOV, 2008, p. 256). O homem perfeito a que se refere Vertov é o almejado pelo movimento modernista. É a soma do olhar do documentarista com a potência de atração da filmadora que formará o contato direto do olho da câmera com o evento filmado, a verdadeira realidade.

Já para a obra coutiana, não há busca pelo homem perfeito, mas sim pelo homem comum e o modo de se apresentar espontaneamente na vontade de contar a própria história. Portanto, o resultado do homem personagem no documentário coutiano é específico da verdade que ele conta, sendo analogamente o “homem perfeito” de Vertov, mas às avessas. Nesse contexto, o homem comum é interessante por ter vivências aparentemente rotineiras, mas repletas de humanidades e enfrentamentos de vida. Assim, é importante destacar que há algo político nos perfis escolhidos por Coutinho, pois ele trabalha com indivíduos invisíveis socialmente, por isso mesmo de grande valor pelo seu potencial de despertar interesse para esta pesquisa, exatamente por serem comuns, imperfeitos.

Para o diretor, a pessoa anônima, em geral, invisível socialmente – e mulheres ainda o somos –, é essencial para o seu documentário porque não teme se expor. Além disso, tende a evitar aborrecimentos e lhe dá mais autonomia na hora da montagem:

Por que as pessoas anônimas são tão fantásticas? Porque elas têm muito menos a perder do que qualquer um de nós. Eu, por exemplo, odeio ser entrevistado. Porque eu tenho consciência do que é esse processo, do que pode virar... Não que eles sejam inocentes, mas estão muito mais desprotegidos. E, por isso, eu tenho a obrigação de protegê-los na montagem. (COUTINHO, 1999, p. 25).

Outra condição para o ser personagem no documentário de Coutinho é a de ter grande expressividade oral, ou seja, não ser uma pessoa monossilábica, direta, objetiva e sucinta ao falar, como as que aparecem nas reportagens televisivas, por exemplo. No entanto, não se trata de pessoas do tipo que falam por falar ou dizem coisas consideradas importantes na ótica do senso comum – as obviedades inerentes aos clichês sociais. São, acima de tudo, pessoas que sabem “contar” uma história de um jeito especial. Mas não são os que relatam grandes acontecimentos dramáticos que têm mais chance de se tornarem personagens coutinianas, e sim quem sabe narrar uma história simples de maneira pessoal, criativa, sensível, mergulhando fundo no próprio ato de narrar.

Após esses talvezes, sigo para o que o roteiro exige de um texto acadêmico, porém, não sem antes insistir no fato de que sou uma criatura necessitada de adjetivar – em excesso? – tudo com que me identifico e tudo que admiro. Neste trabalho: mulheres e o estilo coutiano.

A tese

O século XXI é marcado por mudanças profundas dos aparatos tecnológicos e, por consequência, atingem de forma contundente a produção artística – seus objetivos e procedimentos. É inegável que a criação da supra realidade decorre das práxis sociais, econômicas, políticas e culturais e tange, a todo momento, as estruturas do poder. Portanto, se o dinamismo e simultaneidade dos suportes atuais exigem novas estratégias e concepções da produção das manifestações estéticas, o que dirá dos desafios a serem trabalhados pelo gênero documentário, que não é escrito ou planejado, e sim construído processualmente, por várias etapas de seleção e comandado por escolhas subjetivas do realizador de forma criativa e nem sempre fidedigna à realidade. A reflexão de todo esse processo é o foco inicial do tema abordado.

O teórico e crítico de cinema Bill Nicols, no livro *Introdução ao documentário* (2005), afirma que “os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que o exploremos e o compreendamos”. O autor ressalta que o conceito de documentário é “vago”, afinal há um percurso gradual do que é ulterior – a posse da realidade e sua remodelação – enquanto a ficção prevê, desde o início, gestão e domínio do universo da representação. Além disso,

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam um conjunto de formas de estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas. (NICHOLS, 2012, p. 48).

O autor afirma que todo documentário é um filme. Os roteiros, no entanto, podem seguir projetos distintos. Há os que se deslocam para a subjetividade da satisfação, do desejo, mais conhecidos como ficção, pois é neles que os efeitos sensíveis, oníricos ou mesmo sinestésicos. Já o documentário de representação social, ou não-ficção, é mais “orgânico”, afinal, há nele o inesperado em coexistência com o drama humano já tão reconhecido, percebido, enquadrado e decifrado, pelos indivíduos. Aparentemente distintos, a fronteira entre o que é ficção e

documentário não existe, pois pode-se realizar um filme com elementos dos dois campos teóricos. Assim, “Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e as compreendamos” (NICHOLS, 2005, p. 27). Nesse sentido, os documentários de Eduardo Coutinho apresentam mundos múltiplos pela variação de grupos sociais representados nos filmes. Além disso, o modo de operar a criação fílmica abre espaço para que as personagens, espaços e vivências nos tragam um complexo mundo de possibilidades.

De maneira geral, nos documentários, os sujeitos narradores filmados são atores sociais. Há uma demanda – eles são convidados a contar as histórias que os habitam. Dessa forma, frente às câmeras, os discursos revelados não possuem uma trama contínua ou condensada. Recortes, lapsos, memórias fragmentadas, constituem a espontaneidade que transita entre as lentes e o cotidiano que vivem de fato. A tessitura de sua identidade tange dois universos enredados. Entre a direção e o ator social se estabelece o contato. Diferentemente, nas ficções, as personagens possuem uma relação de contrato com os diretores. Atores e atrizes são responsáveis por interpretar um papel para a filmagem – suscitar uma imagem estética. O desenvolvimento sequencial das cenas tem como objetivo assegurar o entendimento e emoções do espectador, o que torna imprescindível uma interpretação manipulativa por parte dos atores, ao seguirem o *script* que acaba por limitar a subjetividade – esta, caráter potencial dos atores sociais nos documentários.

É por meio do documentário que é possível dar voz ao outro, mostrar o lado do desconhecido. Segundo as documentaristas Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, no livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, 2008, essa característica foi agregada ao cinema documental brasileiro, após a década de 1960, na qual as produções adquiriram um tom mais social, crítico e independente no Brasil. As autoras explicam que “dar voz a esse ‘outro’ desconhecido torna-se questão importante para os cineastas, e a entrevista – possibilitada pelo advento da técnica de gravação de som direto – torna-se um procedimento privilegiado” (CONSUELO & LINS, 2008, p. 21).

As invenções e avanços tecnológicos, ao longo dos séculos, provocaram transformações profundas em todas as áreas do processo produtivo mundial. A arte não foge a esse preceito. Os documentários também, naturalmente, foram afetados pelas inúmeras possibilidades de se fazer, renovar e conceber novos conceitos. Dessa forma, análises e teorias surgiram, tendo em vista, um novo olhar sobre as perspectivas e procedimentos que envolvem as criações dos cineastas.

Diante do recente panorama, Nichols (2005) registra tipologias para as modalidades diferenciadas que foram surgindo desse gênero do cinema. A constituição de sua teoria explora as características dos documentários que foram se transformando a partir de então. No entanto, é necessário evidenciar que não há delimitação deliberada entre os tipos. O documentário não perde sua convergência entre realidade e ficção, narrativas e imagens. Simplesmente, Nichols define nomenclaturas de acordo com as vertentes e seus aspectos mais marcantes que são oriundos das pretensões e das metas dos cineastas. Assim, ele segue assinalando o mais contundente em cada tipo de documentário. Denomina, por exemplo, de modo poético aquele mais envolvido com a questão da fragmentação, da valorização da estética sobre a temática. As imagens não lineares são fundamentais em detrimento a uma montagem preestabelecida que desestabilizaria o valor da expressão visual e as sensações por ela causadas. Nesse contexto, é interessante a diferença entre esse modo e o performático. O centro das atenções passa a ser a figura do cineasta. Seu ego, sua subjetividade, sua atuação – tudo é canalizado para a sua figura de protagonista que toma todos os demais componentes do documentário. Ele desempenha todos os papéis, iniciando e fechando o ciclo sobre si próprio. Portanto, o tema é fundamental – encontra-se ele no cineasta.

Outros dois modos que se distinguem bastante são o expositivo do reflexivo. Enquanto o primeiro se pauta na objetividade, já que pretende narrar os fatos com a falsa impressão para o público de imparcialidade e encontrar-se muito presente na programação televisiva, o segundo, objetiva a participação de todos os envolvidos – dos profissionais realizadores da obra ao público. O cerne não é o cineasta, mas a reflexão de todos os envolvidos na montagem e exibição do documentário sobre o que está sendo evidenciado.

Há ainda, nas classificações de Nichols, os modos observativo e participativo. Como as próprias terminologias já incitam nosso raciocínio sobre as condições de criação do documentário, no modo observativo não há interferência alguma sobre os fatos. Estes são expostos de forma fidedigna, e, cabe ao espectador interpretar o que lhe foi apresentado. O modo participativo, no entanto, encontra-se sob total controle do cineasta, que realiza suas entrevistas, deixando explícita sua atuação e intenção de que o público reconheça sua intencional ingerência.

Portanto, há, na verdade, uma linha tênue na tentativa de diferir o cinema documentário do ficcional, à medida que ambos mantêm um diálogo ao formular proposições sobre o mundo. As produções contemporâneas têm sido potencializadas pelo hibridismo e o espectador passa a ser observado quanto a sua capacidade de perceber códigos e convenções que perpassam o

universo cinematográfico. A constância do hibridismo transforma também o público, que renova suas ideias, experiências e questionamentos sobre o discurso fílmico.

O professor de cinema Fernão Pessoa Ramos, na obra *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008), também nos ajuda a entender o que seja documentário:

É uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserções sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22).

Ramos deixa visível que a arte de retratar o mundo perpassa pela intenção autoral e estilo de ambos os gêneros, ao distinguir ficção de documentário. Sua concepção situa a ficção no universo-entretenimento do espectador, que aceita o que foi estabelecido com relação ao enredo e as tramas interpretadas pelos personagens. O documentário, por sua vez, prioriza o mundo que é exterior ao público; as pessoas e as coisas que nele habitam.

O autor entende que na narrativa ficcional há toda uma previsão por parte do cineasta com relação à plateia. As imagens expostas na tela afloram a memória, os conhecimentos prévios dessa, que, prontamente responde aos estímulos que lhe fornecem poder de inferência sobre a história contada. Já o documentário, por outro lado, caracteriza-se pela tradução e envolvimento do diretor com as questões do mundo histórico. Há um engajamento da voz que transmite seu ponto de vista social e cabe às personagens o consentimento para expressar o poder de representação como um discurso.

Para Ramos, a permuta que possa vir a existir entre os dois gêneros não extrai dos mesmos as peculiaridades e particularidades de cada um. Assim, em termos característicos, a ficção se expressa por meio de diferentes mecanismos (literários, teatrais, pictóricos, fotográficos, cinematográficos) que se valem de portadores e aspectos particulares de imersão no universo ficcional criado. O documentário, por sua vez, oferece ao público o cuidado do cineasta, sua sensibilidade, o tema abordado, bem como não é pretensão mostrar a vida no mundo, ao contrário, a construção da vida no mundo ocorre mediante relatos, entrevistas. A abordagem é mais sutil, pois não basta capturar a vivência do sujeito filmado, mas acolhê-la de forma a contemplar a responsabilidade social deste ato.

Em meio a todas as definições e categorizações, percebe-se, no entanto, que a discussão sobre os critérios conceituais acerca dos requisitos que separam a ficção do documentário acaba

por minimizar a autoridade de algumas obras cinematográficas que transcendem, na visão de alguns teóricos, o espaço de categorização, na tentativa de submetê-las a um dos gêneros.

Segundo Noberto Machado (2009), no livro *Deleuze, a arte e a filosofia*, “O cinema não é para mim um pretexto ou um domínio de aplicação. A filosofia não está em estado de reflexão externa sobre outros domínios, mas em estado de aliança ativa e interna entre eles, e ela não é nem mais abstrata, nem mais difícil” (DELEUZE apud MACHADO, 2009, p. 12).

Deleuze entende, assim, que a demarcação não atende à subversão existente na tendência que a arte, o cinema e a literatura possuem de atuar em forma de um arranjo de agregação, enquanto a filosofia, por outro lado, pauta-se na construção firme de conceitos e de rigorosa lógica interna de seus próprios argumentos.

Segundo explica Machado,

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

É evidente que para Deleuze o cinema não é lugar comum, visto que qualquer tentativa de o aprisionar em classificações extrai de sua essência o poder de suplantar a imobilidade, afinal, o cinema não tem como alvo ser cativo de modelos, tampouco enunciar-se como uma identidade única – ideia que serve tanto à ficção quanto ao documentário diante da força de expressão que ambos contêm.

A análise de Deleuze sobre o documentário baseia-se, primeiramente, na comparação entre o gênero no período Moderno e Clássico, sendo que considera as inovações que o primeiro apresenta um processo de rompimento com os aspectos do anterior. Segundo o teórico, a demarcação das atribuições a cada engrenagem do modelo no período Clássico preestabelece uma fórmula de valor identitário – a linguagem é resultante de um fronteiro de regularidades. Câmera, personagens, plateia – toda uma organização que prevê a “filmagem da verdade”.

O modelo identitário, portanto, refere-se a uma narrativa do tipo verdadeira³, isso significa que tanto o cineasta quanto a personagem cumprem determinadas funções e têm papéis

³ Entendemos o termo *verdade*, bem como suas possíveis variações, como sendo a condição com a qual as personagens apresentam suas histórias. Por serem narrativas pessoais, perpassadas pela memória, são registradas afetivamente, o que pode impulsionar e ou modificar a vida de cada indivíduo. Assim, vemos o relato como sendo o único ponto de vista a ser considerado, a partir da encenação apresentada.

distintos dentro de um filme. Pelas palavras do próprio Coutinho, durante o seminário *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*, 1996:

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

No tocante a essa perspectiva, as personagens e a narrativa do filme se mostravam enganadoras e corrompidas, o que lhes drenava o domínio de serem um processo em transformação – reduziam-se a si próprias e nada mais.

Hoje, a personagem de ficção há muito abandonou os protótipos e estereótipos. Se antes essa figura existia sob uma forma determinada – do mentiroso ou traidor –, agora ela ganha uma extensão ampliada que se propaga durante a sessão. É como se ganhasse vida própria na visão do espectador.

Percebemos que os documentários de Eduardo Coutinho têm investido na porção e posição ocupada pelo corpo da personagem na dinâmica da filmagem, atribuindo-lhe o centramento em seu sujeito diante da câmara, esta, em um exercício de quase paralisada. O também professor Ismail Xavier, no ensaio *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna esclarece:*

Aí se define uma identidade radical entre construção de personagem e conversa, outros recursos sendo descartados, como é o caso do próprio Coutinho. No centro do seu método está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmara, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (XAVIER, 2010, p. 67).

Esses documentários de entrevistas apresenta ao espectador uma substituição da realidade, uma alegoria, já que a personagem vai crescendo à medida que a princípio se apresenta como um ser social que é, mas, ao longo da interlocução, começa se envolvendo com sua própria realidade e transpõe para a câmara suas histórias, crenças, lendas. Esse novo projetar-se constrói a verossimilhança a partir do que chamaríamos de ficção. Nesse ínterim, de passagem de estados do entrevistado, o cineasta adentra com suas fabulações que permitem a ele o jogo de interagir e modificar as ficções do seu objeto de filmagem.

Nesse cenário, a imobilidade da câmera é uma das perspectivas de formação de personagens – sujeitos da fala. Em *Jogo de Cena*, as estratégias utilizadas por Eduardo Coutinho, reveladas por Xavier, são o engenho, cerne do embaralhado intimista que o cineasta deseja revelar. A outra, suas palavras, são o interesse de Coutinho – o que prima seu compromisso com a escuta. Mas ele segue além; a meio a todos os aparatos da filmagem, sua pouca voz se faz presente por meio de conversas com a personagem. Sua aparição, sua imagem, não são necessárias, visto que ao se colocar no lugar do outro, do desconhecido conhecido, ao longo do exercício de recriação, faz surgir um projeto de alteridade que não desloca o princípio fundamental de que a voz não lhe pertence – ela é posse do entrevistado.

Segundo o diretor de cinema e escritor Jean-Louis Comolli, no livro *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção e documentário* (2008),

Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escutá-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem, então a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles. Posso dizê-las de novo no lugar deles, mas são deles, e quanto a isso ninguém se engana. [...] Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas próprias palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera. Tomada de imagens, sim, que é vivida como uma tomada de linguagem. (COMOLLI, 2008, p. 55).

Outra característica peculiar do filme documentário relaciona-se com a ênfase dada ao interesse pelo ser humano. O ensaísta e pesquisador Cezar Migliorin, no ensaio *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*, 2010, apresenta-nos uma delimitação desse interesse:

O que esse homem comum faz, como aquela mulher ganha a vida, como conta seu passado, como mobiliza a palavra e enfrenta os poderes, como exerce o poder, como afirma sua inteligência, como ocupa os espaços, como formula o futuro ou se livra do presente. O documentário que nos interessa é essa arte do humano. (MIGLIORIN, 2010, p. 10).

A atividade artesanal da memória e do afeto nos documentários de Eduardo Coutinho articula a tessitura da narrativa do que vem a parecer casual, mas que trata, na realidade, da arte humana concebida através do relato de pessoas personagens. O que contam, o que encenam, são a chave para que os rastros do passado não se apaguem, porém que recebam nova roupagem. O compromisso ético-social do cineasta, que escancara as intimidades do outro, abre as portas que proporcionam o encontro com a subjetividade por trás e à frente da lente.

Considerando que o cinema contemporâneo é entendido como uma arte capaz de rodear o espectador e fazer aflorar suas sensibilidades e empatias, percorreremos um trajeto a fim de promover uma reflexão sobre as subjetividades humanas e como elas se revelam nas produções de documentários. No artigo *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, 2007, Consuelo Lins afirma sobre a estética adotada por Coutinho, em termos de construção da narrativa:

O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que as palavras ditas por quem não costuma ser escutado. [...] Mas como fazer isso? Um espectador mais desatento talvez pense: é simples, basta apontar a câmera na direção de alguém e entabular uma conversa. O segredo parece ser o de não se deixar seduzir pela parafernália do cinema. Ao adotar uma espécie de franciscanismo cinematográfico, Coutinho teria descoberto as virtudes estéticas da escassez. (LINS, 2007, p.7).

Os discursos singulares das pessoas, por meio da memória, são um rebento que ocupa espaços emocionais na criação e no espectador. É de fundamental relevância refletirmos o despertar dos afetos nesse parecer despojamento que o documentário de Coutinho proporciona. As artimanhas de caráter simplista, a princípio, despontam o raro dos momentos das sensibilidades.

Mesmo sabendo como se opera o discurso fílmico do documentário, que pode fugir de estruturas convencionais da narrativa – ponto de vista, narrador, personagens, tempo, espaço, trama e sequência de ações – é necessária a pesquisa de como e quanto esses recursos também estabelecem relação com o afeto em sua construção, como ocorre com o afeto que ocupa as entranhas das personagens.

É essencialmente essa relação que pretendemos estabelecer neste estudo: utilizar de aparato teórico sobre os afetos e relações da memória na construção da narrativa para compreendermos algumas particularidades do documentário de Eduardo Coutinho.

A intenção deste trabalho é estabelecer uma contextualização teórica mediante uma série de elementos que podem auxiliar no entendimento do que é o documentário dentro do cenário da obra do cineasta Eduardo Coutinho. O documentário escolhido para esta investigação é *Jogo de cena* (2006). Portanto, a partir do método de filmagem coutiano, buscaremos compreender a presença da memória e do afeto em sua cinematografia e refletir sobre algumas oscilações e mudanças importantes que ocorreram na realização de *Jogo de cena*. Neste documentário, Coutinho misturou personagens femininas contando suas histórias com atrizes interpretando

alguns destes relatos, formando, assim, um jogo entre ficção, verdade, encenação e documentário.

Para atingir seus objetivos, esta pesquisa está estruturada em três capítulos. Após esta parte introdutória de apresentação dos elementos que são o objetivo de análise com justificativa para este estudo da obra coutiana, esboçamos algumas possibilidades de caminhos a percorrer pela produção desse documentarista. Assim, como instrumento de tecer os capítulos usamos o coser textual para formar o todo exigido em uma tese.

No primeiro capítulo, *Caminhos de Coutinho: documentários e jogos*, dividido em duas seções, como o próprio título revela, percorremos uma trilha de suporte teórico e localização no espaço e tempo acerca da produção de Coutinho, em linhas gerais. Partimos do conceito sobre documentário refletido pelo próprio Coutinho e alguns estudiosos da área para caracterizarmos a dimensão do trabalho de Eduardo Coutinho. Tratamos de um recorte histórico da obra coutiana até o documentário *Jogo de cena*, na seção 1.1; e de aspectos amplos e fundamentos teóricos acerca da produção extrapolamento do documentário *Jogo de cena*, na seção 1.2. A nossa intenção é mostrar que há uma mudança no modo de performances construídas pelas personagens nesse documentário de Coutinho como modos de contarem experiências em suas realidades.

No segundo capítulo, *Afeto e memória: fios condutores*, que também está dividido em duas seções, apresentamos um estudo sobre estes fios e analisamos fragmentos de *Jogo de cena* para iluminar a relação com os conceitos apresentados. Enfatizo que a escolha das personagens para iluminar esse capítulo justifica-se pelas narrativas que me afetaram pela diferença de história de vida.

Na seção 2.1, tratamos de um recorte conceitual sobre afeto, a partir dos estudos deleuzianos acerca do conceito de Spinoza. Na seção 2.2, percorremos um recorte caracterizador do uso da memória desenvolvido por Paul Ricoeur e Henri Bergson para circunscrevermos modos de as mulheres contarem suas histórias, bem como o conduzir das conversações por Eduardo Coutinho ao intercalar e misturar as vozes das entrevistadas com encenações de atrizes profissionais – famosas do grande público, ou não – em *Jogo de cena*. Assim como fizemos na subseção anterior, analisamos fragmentos de *Jogo de cena* para iluminar a relação com os conceitos apresentados

No terceiro capítulo, *Uma análise: jogos das cenas*, aplicamos as linhas conceituais trazidas nos capítulos anteriores para discutirmos a forma como as narrativas das mulheres de *Jogo de Cena* atuam na construção de um cenário no qual despontam lembranças, esquecimentos, fabulações e afetividade, num contexto no qual os diferentes perfis contribuem

para a formação de uma coleção de relatos. Torna-se necessário registrar que, para fazer esse recorte, segui a sugestão da banca de qualificação de recortar apenas quatro temáticas para conduzir minha análise. A sugestão justifica-se por buscar um meio de analisar verticalmente algumas dessas narrativas. Porém, para a seleção temática, a escolha é pessoal. Portanto, optei por analisar narrativas que me afetaram por semelhança. Nesse momento, retomo o primeiro parágrafo deste texto, no qual me apresentei como pesquisadora, sem adjetivos. Acrescento, agora, algumas características pessoais a que recorri para recortar e selecionar as cenas e mulheres sobre as quais abordo nas subseções do capítulo 3.

- Em 3.1.1, está Mary Sheila: o fragmento Alba nascida periférica e filha de pais semianalfabetos.
- Em 3.2.2 e 3.2.3 (parte 1) estão Gisele e Nanda: a parte Alba filha de doninha benzedeira de cidadezinha do interior e possuidora de uma fé alquebrada, sem nunca dispensar o afago da espiritualidade amiga.
- Em 3.2.2 e 3.2.3 (parte 2) estão Andrea Beltrão e Fernanda Torres: a partícula Alba pesquisadora, em busca de registrar em texto a genialidade coutiana.
- Em 3.2.4, está Marina: a complexidade Alba que também experimentou, a primeira vez, a depressão grave, esta morte em vida, após o desencarne paterno.

Assim, esta tese apresenta e analisa performances construídas pelas mulheres em *Jogo de cena* como forma de registrar parte de suas vivências. Para chegarmos a isso, elaboramos o percurso descrito acima com o intuito de situar mais adequadamente as personagens na produção coutiana, pela trajetória do afeto e da memória.

1 CAMINHOS DE COUTINHO: DOCUMENTÁRIOS E JOGOS

Neste capítulo, dividido em duas seções, apresentamos um processo teórico acerca de parte da produção cinematográfica de Eduardo Coutinho até o documentário *Jogo de cena*. Esse percurso tem como objetivo delimitar o estilo de produção fílmica de Eduardo Coutinho, bem como ele vai além, no próprio estilo, para a criação de *Jogo de cena*.

1.1 Documentários: um recorte biográfico

*O livro alucina o exegeta,
Como o grande moinho alucinou
o manchego quando o líamos
no seu primeiro sentido,
entre os quatro sentidos da Escritura.*

(BRANDÃO, Fiama. **O livro é um
moinho?** IN: **13 Poemas de amor pelos livros**,
2006, p. 383)

Estilo único. Assim podemos definir a produção cinematográfica do cineasta Eduardo Coutinho. O mundo criado pelo trabalho coutiano é um horizonte amplo para percorrer diversos caminhos que se desdobram e no qual se entrecruzam realidade, ficção, narrativa e imagem que o documentarista insiste em levar para as projeções.

O nome de Eduardo Coutinho está fortemente associado a uma série bem característica de documentários de entrevistas iniciadas em 1999, com *Santo forte*, e levados ao extremo em *Jogo de cena* (2007). Acrescidos de outros filmes: *Babilônia* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005), a produção coutiana destaca-se por filmar pessoas que contam histórias sobre o seu cotidiano e seu passado, em diferentes realidades e espaços.

É importante reforçar que o cerne da atividade cinematográfica para o próprio diretor revela ser uma engrenagem que não prevê a elaboração de um *script* definido, tampouco estipular um objeto temático em questão – poluição, religiosidade, trabalho – toda universalidade das ações e valores humanos são ponto de partida. Seu dispositivo, denominação dada por ele mesmo, parte da aproximação, abordagem de um universo exposto ao seu olhar – o ambiente. Favelas, sertão, lixões, nada lhe escapa de ser palco real para seus documentários baseados em depoimentos que dão voz aos indivíduos que habitam esses lugares. Também há de se observar que sua noção de enquadramento restringe imagens e

presença de personagens, que tendem a ocorrer em planos fechados. Quanto às narrativas, a estratégia é de ampliação, com prolongados registros das histórias relatadas pelos protagonistas.

Em entrevista a Consuelo Lins, registrada no livro *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*, 2004, Coutinho afirma serem diversas as opções de dispositivo, porém há um certo padrão: “filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (COUTINHO para LINS, 2004, p. 101). Anteriormente a essa fala de Coutinho, Lins (2004) pontua que:

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

Santo Forte é um documentário que propicia o entendimento coutiano de dispositivo de “passar através” do espaço e seus habitantes sem invadir ou avaliar os acontecimentos ali decorrentes. O Aterro do Flamengo e a diversidade de comunicação dos moradores com o sobrenatural é a origem do documentário, no entanto, a aproximação com os entrevistados é o processo que fomenta a criação. Há, portanto, o início da condição de tudo que existe a princípio, mas isso não significa de fato que dessa situação surgirá um filme e nem a possibilidade de mensurar seus atributos. Este é o relato de Lins sobre o que de fato pode ocorrer na visão do diretor: um começo.

O itinerário de Coutinho não tem início nos documentários, na verdade, a ficção foi o ponto de partida de sua carreira. Na década de 1960 e início de 1970, esteve na direção de filmes como *O Pacto*; em 1966, participou de um episódio do longa-metragem *ABC do amor e, em 1970, Faustão*. Além disso, *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967) foram co-roteiros trabalhados junto a Leon Hirszman, criador das obras. Essa trajetória proporciona ao cineasta experiências que ganharão novas modelagens no futuro.

Somente com mais de 40 anos, passou a realizar documentários. Em 1970, foi redator e editor do programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, junto à equipe formada por profissionais como Walter Lima Jr, João Batista de Andrade e Hermano Penna, que lhe proporcionaram a direção de alguns episódios do programa. Sem dúvida, essas experiências televisivas abriram caminho para seu ideário sobre pretensões de criação.

A tarefa de estar em atividade na televisão no período do regime militar, no entanto, mostrou-se *sui generis* diante do exercício de constante fiscalização da censura da época. Lins

revela que o domínio, a contenção do Estado sobre as programações, encontraram obstáculos de controle devido ao fato de que a montagem e produção das filmagens ocorriam em ambiente externo à sede da emissora. Dessa forma, o desempenho da tarefa de levar ao público temas de abordagem mais social revelou-se mais fácil do que o esperado.

Coutinho explica que desenvolveu o “conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente” (COUTINHO para LINS, 2004, p. 20). Ao dirigir alguns programas, entre eles *Seis dias em Ourucuri* (1976) até a filmagem de *O menino de Brodósqi* (1980), foi, aos poucos, percebendo, genericamente, a transgressão estética dos filmes com o planejamento demarcado dos programas. Estes se ambientavam com a presença do narrador e do apresentador. Não havia ainda a figura do repórter. O mesmo ocorria com o diretor e sua equipe nos episódios – estar em cena não fazia parte do contato com o público. Todo esse panorama, ao contrário de limitar a inspiração de Coutinho, levou-o a novos processos de conhecimento e reconhecimento de seus anseios referentes ao trabalho de cineasta.

Foi nessa época, inclusive, que surgiu a oportunidade de Coutinho se envolver com Theodorico, o imperador do sertão. O protagonista configura uma alegoria de grande significado social e histórico, já que no período da filmagem, este representante da elite rural brasileira já se empoderava dos artifícios políticos, há mais de 30 anos, no Rio Grande do Norte. Esta dinâmica foi impactante para que o diretor percebesse ser momento favorável de deixar suas marcas específicas e subjetivas de elaboração e técnicas nas tomadas.

O objetivo de apresentar *Theodorico* como representante do mal, segundo Lins, é uma inclinação dos profissionais ligados à área, seguidores do legado do Cinema Novo, dentre eles, Coutinho, que, a princípio, não poderia destituir a personagem de seus aspectos enraizados de machismo, tendido à corrupção, a desviar verbas públicas para seu benefício próprio, tudo isso conquistado graças a seu magnetismo pessoal para atrair as massas e controlá-las. Por outro lado, aí reside o *insight* de revelar a verdade grotesca que é inerente a Theodorico. Seus “pecados” devem ser denunciados não a partir da crítica direta a ele. Deixá-lo à vontade, dentro de sua própria lógica do que lhe interessa omitir e revelar é a grande jogada. Assim, por exemplo, ao expressar-se em suas relações com os trabalhadores da fazenda, delata a si mesmo, o que favorece ao diretor minimizar sua interferência no papel do ator.

O cineasta, a partir dessa estratégia, segundo Lins, nesse episódio de *Globo Repórter*, imprime os traços inerentes a sua obra, que permite às personagens “desenvolver suas visões de mundo no limite da capacidade de convencer, com uma intervenção pequena por parte do

diretor; pequena, pontual e absolutamente necessária para que a personagem aprofunde seu pensamento” (LINS, 2004, p. 26).

Podemos ainda citar *Duas semanas no morro* (1987) e *Boca de lixo* (1992) como exemplos da tendência coutiana de não centralizar sua direção. *Santa Maria* é fruto de um concurso promovido pelo Ministério da cultura, que tinha como objetivo desvelar a violência nas favelas do Rio de Janeiro. Com poucos recursos e pouco tempo, o cineasta filmou as cenas em um único morro tomado pelas favelas.

Devido aos fatores citados, tornou-se peculiar o modo fazer acontecer *Santa Maria*. Dentro das perspectivas reais de trabalho, cartazes foram espalhados pela comunidade e os residentes, simplesmente à deriva, chegavam até a equipe a fim de relatar a violência e discriminação a que estavam sujeitos. Acrescido a esse fato, há ainda nos informes a localidade do evento como sendo na associação dos moradores e a inusitada presença de Sérgio Goldenberg na assistência de direção. Ativista comunitário, levava ao público local às projeções de filmes brasileiros no cineclube que mantinha na comunidade. Lins relata que o dispositivo de Coutinho vem à tona devido à situação corrente. Sua opção por uma instalação exclusiva, aliada a todo esse panorama, configurou ainda mais legitimada a confiança dos participantes em deslocar-se neste viés social e se inscreverem na lista dos entrevistados. Outra estratégia que contemplou o fio condutor das ações foi a participação de um garoto e duas mulheres, viventes efetivos da favela. O laço criado estabeleceu uma certa intimidade ao movimento, assim, a relação entre a equipe de filmagens e os indivíduos ocorreu de modo mais espontâneo e interativo entre os corpos e suas forças gestoras.

Como em *Theodorico*, Coutinho foi preciso em suas ações quanto à abordagem dos entrevistados – não explorou aspectos que dessem a eles caricaturas “esperadas” pela sociedade – traficantes, prostitutas, empregadas domésticas, pedreiros – nem tampouco lhes abordou com perguntas que pudessem devolver com respostas idealizadas, planejadas sobre *Santa Marta*, que lhe conferissem o status de modelos de moradores da favela. Da mesma forma, as gravações não se centraram na associação dos moradores – todos os espaços tornaram-se locais de depoimentos – as ruas, as casas, lajes, lugares onde as vidas pulsam e ativam o dispositivo. A narrativa dos envolvidos, como ocorre nos momentos naturais da oralidade, não traziam obrigação com a lógica, já que o surgir das vozes não conta diretamente com linearidade e está sujeito a contradições. Segundo análise de Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva, no artigo *O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre o método e variações*, 2004, o objetivo do diretor, ao restringir seu campo de ação, é obrigar-se a aprofundar o olhar sobre aquele local, a aproximar-se daquele universo.

As múltiplas experimentações em *Santa Marta*, durante o período de filmagens, como diversidade de temas, inúmeras entrevistas trabalhadas na edição com formatação em diferentes níveis e ao mesmo tempo curto, aliadas ao corte de imagens durante o registro dos fatos, acabaram por deixar o documentário ainda no paradigma de tradicional. Se comparado a *Theodorico*, o aspecto de ganho deste nas oportunidades de criação, é fruto da centralização do tema.

Coutinho transcende, no entanto, a condição citada, ao realizar *Boca de Lixo*, quando materializou o seu intento de priorizar a subjetividade dos entrevistados ao valorizar com maior intensidade o modo como estes narram suas histórias do que as narrativas em si. Filmado no lixão de São Gonçalo, em Niterói, (RJ), o documentário não foi produzido em uma extensão fixa de tempo, e, sim, em três períodos distintos. É interessante salientar que o cineasta, em seu último encontro com os moradores do aterro sanitário, propiciou-lhes o contato com as imagens das quais eles participaram. Essa proximidade com o local e as pessoas marginalizadas e sujeitas a mazelas de toda espécie foi considerada por Coutinho uma preocupação quanto à exposição do material ao público. Ele temia que seu trabalho condicionasse a temática a um processo de vitimização social – o que acabaria por transformar as estratégias utilizadas às da imprensa marrom.

Ao contrário do ocorrido em *Santa Maria*, o contato corpo a corpo foi o *modus operandi* escolhido. A ausência de previsibilidade se dá exatamente por não haver nesse projeto pesquisa ou mesmo entrevistas antecedentes às filmagens. A sutileza foi necessária para a aproximação entre equipe e moradores. Timidez, afastamento, carência de locução, fizeram parte da conduta da comunidade, mesmo diante da generalização e caráter pouco incisivo das perguntas. A criação de laços, paulatina, passo a passo, torna-se, inclusive, forma de expressão compartilhada pelas câmeras.

O pacto da imprevisibilidade funcionou. Gradualmente, Coutinho caminha das perguntas sobre a rotina dos moradores, suas histórias, seus nomes e parentesco, o compartilhamento das fotos, até criar um fio condutor entre os residentes, o que leva a equipe as casas de algumas famílias.

A mudança de gerenciamento do trabalho recebeu desdobramentos até então inusitados. Apesar das visitas às casas e a seus familiares, *Boca de lixo* conta com a narrativa de apenas cinco protagonistas. Esse tipo de contato mais restrito foi responsável por conversas mais prolongadas e com edição com um número menor de cortes – trajetória que veio a ser veia criadora de Coutinho – o entrevistado dá início à interpretação que transgride a simples narrativa. É o que nos apresentam Mesquita e Saraiva (2004):

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

Esse processo delicado, que presume perseverança, persistência, que foi o dispositivo utilizado nas filmagens, apesar de potencializar o novo, ser uma tendência à ampliação da essência do que é revelado, trouxe, por outro lado, desgaste, riscos, que Coutinho não quis correr, a princípio, em seus documentários subsequentes.

Após esse evento, no entanto, o diretor percebe que, na realidade, as entrevistas antecipadas podem dar apuro à técnica da linguagem, ou seja, dispor a ouvir os entrevistados por mais tempo, como um exercício de compreensão do outro, favorece a narrativa. Assim, no momento da gravação, o documentário passa a contar com personagens hábeis a narrar suas histórias por terem vivenciado a composição e perceberem o seu papel dentro da ação diante à câmera e ao diretor, como também revelarem-se mais abertos a mostrar-se. Novamente, o dispositivo é força motriz que permeia o encontro do olhar de Coutinho sobre a realidade próxima e conduz sua busca por protagonistas vigorosos e mais aptos a revelar suas memórias.

O pesquisador Ismail Xavier, em 2010, escreveu um artigo sobre uma conversa com Coutinho acerca do legado das filmagens modernas de exercitar os princípios da narrativa a partir de entrevistas.

Em sua publicação, a ideia da concepção da personagem pode ser estabelecida sob diversos aspectos. Como exemplo, foi motivo de explanação, *Ônibus 174* (2002) de José Padilha, ou o de Nelson Freire, sob a direção de Moreira Salles, que explora o mesmo tema. A Chacina da Candelária, em 1993, quando crianças e jovens foram assassinados por PMs na madrugada. *Ônibus 174* é construído a partir da perspectiva de tomadas do que realmente ocorreu no episódio – um roubo que dá errado e acaba no sequestro do coletivo e ainda um final surpreendente; a morte de Geisa Firmo Gonçalves. Paralelamente, a história de vida do jovem é representada por atores ao longo do filme. A abordagem dada, então, ao documentário, é habitada por uma dinâmica distinta ao gênero. É composta por um indivíduo em ação, que, de modo indireto, é objeto de um relato social.

A óptica desse tipo de acontecimento cinematográfico extrai do protagonista o papel autônomo de narrar sua história, visto que ele, em ação, torna-se objeto do Cinema Clássico de ficção, pois somente na teoria é um observador de si próprio, afinal sua voz representa, na

verdade, a voz da opinião pública a qual é estemunha e transforma conteúdo que se encontra fora de si e de seu controle no tangente às filmagens.

Essa condição atribuída a Sandro é extremo contrário do que Coutinho deseja de seus personagens. Longe de se reduzirem a meros observados/observadores, recebem força dramática ao serem, de fato, sujeitos da voz, sem a interferência de outros personagens e do elemento tempo do antes ou depois da entrevista. O tempo presente é o seu relato. Assim, enquanto se manifestam frente à câmera, criam sua identidade, como a do documentário, que se baseia na composição harmônica personagem/entrevista. De acordo com Xavier,

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

Portanto, há de se considerar o aspecto do surgimento, crescimento e apropriação por parte da personagem da cena. Ela se sente livre para construir-se elemento central da filmagem, fator preponderante para a câmera. De acordo com Xavier, a multiplicidade do entrevistado é proveniente do desempenho que Coutinho escolhe para si – o de ouvinte. Ao mesmo tempo, a personagem narra sua história sob a condição de exibir-se para um todo que reside atrás das lentes. Além disso, há um aspecto a ser notado, o que doa maior legitimidade ao seu poder de afirmação – a ausência de controle de sua consciência quando está sendo filmado.

Por outro lado, a técnica de apartamento do entrevistador é um jogo interessante de encenação, afinal, ao tornar-se presente por meio do distanciamento, liberta a capacidade do entrevistado em interpretar, improvisar, inventar e até mesmo trazer alegoria para suas palavras, tendo em vista o horizonte ampliado que lhe é conferido para o crescimento de suas narrativas e memórias, falsas ou não.

Sobre a produção de Coutinho, o roteirista Sérgio Goldenberg fez um depoimento-carta, em 2013, intitulado *Meu primeiro chefe*⁴, no qual fica claro que o trabalho do documentarista é como uma sobreposição de possibilidades:

⁴ Neste depoimento, Sérgio Goldenberg relembra o tempo em que teve o privilégio de trabalhar e aprender com Eduardo Coutinho. O roteirista narra desde encontros despreziosos para tomar um café até potência de aprendizado que teve com o documentarista. Ainda evidencia agradecimentos ao documentarista tanto pela generosidade, pela oportunidade de trabalho, mas, principalmente, pelo legado da obra coutiniana.

É sempre bom lembrar a inquietude e a infinidade de perguntas que o Coutinho se faz às vésperas de escolher o próximo trabalho ou começar uma gravação. Não é muito diferente da ansiedade e da insegurança que movem um garoto que vai fazer sua primeira peça, seu primeiro show, sua primeira exposição. E até hoje, suponho que seja assim: o que move o Coutinho é a busca por uma trilha difícil e desconhecida. Nunca, jamais, em tempo algum, ele copiaria um formato consagrado simplesmente para “acontecer”. Muito pelo contrário, ele não hesita em apostar numa ideia aparentemente banal e simplória, para transformá-la numa obra inesquecível. E é o primeiro a falar mal dos próprios trabalhos (não peça ao Coutinho para vender). (GOLDENBERG, 2013, p. 246).

Pelas palavras de Goldenberg, podemos confirmar o modo peculiar de trabalho de Coutinho. Por ser tão específico e tão seletivo, torna-se mesmo fundamental. Talvez seja por isso que o documentarista seja reconhecido como um dos melhores do mundo.

Na apresentação no seminário *Ética e história oral*”, em 1997, Eduardo Coutinho expôs sobre *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. Entre várias reflexões importantes, o cineasta deixa claro qual o papel de um documentarista.

Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho. (COUTINHO, *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. IN: OHATA, 2013, p. 20).

Fica evidente que o documentarista escolhe enfatizar a função de permitir que o seu interlocutor tenha espaço para expressar a verdade pessoal de sua realidade de entrevistado. Assim, cabe ao entrevistador um reconhecimento de trabalho no qual o interlocutor seja a figura principal nessa relação. Nessa troca de exposição da verdade⁵, por parte do entrevistado, e de humildade⁶, por parte do entrevistador, o real⁷ poderá ser subvertido, pois o entrevistador aceita todo o narrado a ser compartilhado pelo simples fato de dar crédito ao que houve como sendo algo que existe. É nesse sentido que um documentário se torna uma produção que dá certo, pelo seu caráter reflexivo, sem uma resposta bem acabada, pronta que crie um subterfúgio em relação à realidade, que não promova o pensamento, pois “Se fosse para obter uma resposta fechada, também não valia a pena fazer filmes com som direto.” (COUTINHO, *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. IN: OHATA, 2013, p. 25). Neste aspecto, evidencia-se a

⁵ Reafirmando o que apresentamos na *Introdução* deste trabalho: para Eduardo Coutinho, o que podemos esperar de um documentário “é a verdade da filmagem”.

⁶ Na produção coutiniana, humildade é uma característica fundamental do entrevistador para que ele possa respeitar a verdade da narrativa do entrevistado, sem apresentar julgamento qualquer que seja.

⁷ Por analogia ao apresentado na nota 7, podemos afirmar que real, na obra coutiniana, está para a “realidade” dos fatos narrados na verdade da filmagem. Assim, o real seria o momento que constitui a narrativa apresentada.

subjetividade de um filme documentário, uma vez que a visão particular do eu, enquanto agente do entrevistado, é que perpassa toda a suposta objetividade daquilo que é verbalizado.

Se a verdade do interlocutor deve ser o mais importante, precisamos nos lembrar, porém, de que um documentário é uma conversação produtiva, conduzida por um diretor que tem o poder de decidir o que será aproveitado no produto final. Sob essa perspectiva, Coutinho salienta que

É claro que é preciso rejeitar a ilusão de que essa troca seja absolutamente simétrica. Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder. (COUTINHO, *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. IN: OHATA, 2013, p. 22).

E o poder do documentarista não se refere apenas ao modo como vai manipular a câmera, refere-se também ao poder de decidir editar como julgar necessário e mais adequado para a construção idealizada do documentário.

Em outro momento no seminário, Coutinho procura distinguir a diferença entre ficção e realidade, reafirmando a dualidade que apresentamos na introdução desse trabalho:

E na verdade não é assim, o documentário trabalha com o imaginário, com subjetividade, e pode ser tão falso como a ficção e a ficção pode ser tão verdadeira quanto um documentário. A diferença, entre outras, é que, trabalhando num documentário, você se expõe de início a uma limitação que não é só ética, é a limitação de que você trabalha, no caso do som direto, com pessoas e não pode mudar o que elas falam; você tem que respeitar uma certa estrutura de pensamento na comunidade e é obrigado a respeitar coisas que a ficção não precisa. (COUTINHO, *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. IN: OHATA, 2013, p. 40).

Mais uma vez, o cineasta reforça a necessidade de se ouvir a voz do interlocutor e respeitá-lo como dono da verdade – de sua verdade particular – em um documentário, proporcionando, assim, a dimensão de realidade ficcional. Entendemos como realidade ficcional toda a situação em que os fatos narrados acontecem, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Portanto, essa realidade forma-se no entrecruzamento de ideias, fatos, imagens apresentadas pela voz de quem fala. Para que isso ocorra é necessário o documentarista trabalhar essencialmente com a ética. Para tratarmos desse tema, tomaremos a teoria de Spinoza.

Baruch Spinoza foi um filósofo racionalista holandês do século XVII, um dos mais importantes da filosofia moderna. Além de seu racionalismo religioso radical, Spinoza

defendeu o liberalismo político. Por ser um filósofo que marca grande mudança no modo de compreender as relações humanas, Spinoza foi um dos grandes filósofos retomados nos estudos de Gilles Deleuze. Um dos mais influentes filósofos contemporâneos, Deleuze defende uma visão sobre a índole humana que corrobora os estudos de Spinoza, em sua teoria sobre a ética. Assim, no livro *Spinoza. Filosofia prática*. (2002), o interesse de Gilles Deleuze centra-se na abordagem afirma que “toda a Ética [spinoziana] se apresenta como uma teoria da potência por oposição à moral como teoria dos deveres”. (DELEUZE, 2002, p. 110). Isto porque Spinoza afirma, na Parte 1 da *Ética*, que “Deus age exclusivamente pelas leis de sua natureza e sem ser coagido por ninguém” (SPINOZA, 2017, p. 39). Fica evidente, portanto, que, para Spinoza, a moral é uma convenção social que precede imposição à sociedade, e não há como contestá-la. De forma contrária, a ética é intrínseca à natureza humana, à sua essência, elemento que habilita o ser humano à sua autoridade, seu poderio.

Durante o debate do seminário em questão, Coutinho discorre sobre como é seu trabalho em relação à ética na montagem, na edição das imagens do documentário. Para o documentarista,

a preocupação é preservar aquela relação ética, aquela relação com a comunidade que você quis mostrar. [...] Então, na dúvida, eu cortei, significou cortar no som, ela abre a boca e não sai nada. Quer dizer, eu produzi, eu gerei um defeito técnico no filme para não botar no filme uma mãe falando que seu filho bebe. Esse é um exemplo de coisas que você, às vezes, é obrigado a tirar, diminuindo a eficácia do teu filme, etc. (COUTINHO, *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. IN: OHATA, 2013, p. 41-42).

Evidencia-se a particularidade do agente que participa de documentários, pois são pessoas únicas, legitimadoras de sua condição de existir, contrapondo-se às personagens inventadas, portanto, mais factíveis de artificialismos.

O professor Francisco Elinaldo Teixeira, em seu artigo *Documentário moderno* (2006), se atém às dissemelhanças pontuais entre filmes de ficção e documentários. Em seu trabalho, aponta, descreve e qualifica as táticas utilizadas por Coutinho. Para isso, recorre ao estudo das complexões históricas e procedimentos que envolvem a realização cinematográfica de âmbitos distintos. O pesquisador afirma que

A questão de método, suas dúvidas, precisões ou imprecisões, veio se converter também num divisor de águas. Com esses recursos técnicos à disposição, como proceder na realização documental? Quando se fala de método de filmagem, costuma-se ressaltar os elementos mais gerais, muitos deles, aliás, já integrantes do período anterior, tanto do documentário clássico quanto do neo-realismo. É assim que se recortam a exigência de locação ou cenários naturais, os atores não

profissionais ou personagens reais, a equipe mínima, a ausência de roteiro estruturado, o privilégio do som captado no ambiente, uma exacerbação do uso da câmera na mão, etc. Mas, como em relação à base técnica, essa base metodológica comum produziu desdobramentos bem diferentes de uma para outra concepção do documentário. (TEIXEIRA, 2006, p. 272).

O estilo ímpar de Eduardo Coutinho é o cerne da temática avaliada, uma vez que o cineasta endossa o ideário de Deleuze ao contemplar a realização, o desenvolvimento inerente ao documentário clássico e ao moderno. Retorna-se à discussão sobre o Cinema Clássico, uma vez que este tende a uma conformidade fixa que segue uma lógica estabelecida, sem um tratamento que diferencie os filmes desse gênero. A falta de particularidades e fatos, bem como de componentes importantes para impactar as formas de expressão, causam um aspecto de linearidade que não pode ser rompido e tende à sedimentação, o que impede a renovação, ou mesmo elementos que poderiam extrair da ficção o caráter repetitivo.

Por outro lado, Deleuze atribui às personagens o poder de transgressão de estarem presentes em qualquer tipo de filme, inclusive participantes de cenas do Cinema Clássico, como também portadoras da liberdade inerente ao Cinema Moderno. Essa ausência de limite caracteriza o princípio deleuziano de que os atores, no momento do discurso, se projetam tanto de forma global, como manifestam atributos de sua particularidade. Isso se dá devido ao fato de que são imprecisas as determinações do que, na verdade, são os discursos pertencentes à personagem, de figuras alheias a elas ou mesmo do jogo em que elas são o seu próprio discurso.

Sob a mira desse aspecto, em *Edifício Master*, Coutinho nos presenteia com particularidade em oposição à pluralidade da personagem. Esta dinâmica se dá por meio do dispositivo do encontro. Em um primeiro momento, não nos parece que teremos tonicidade evocadora do novo. O documentário ocorre em um enquadramento lacônico, já que o prédio é o cenário para todo o desenvolvimento das cenas. Acrescido a isso, há uma câmera estática, à distância não superior a cinco metros, uma equipe diminuta, e a ausência intencional de roteiro preliminar. Daí surge a técnica ímpar de Coutinho, a tessitura traçada através do diálogo. O entrevistado – pessoa habitual do lugar, tem poder de fala em um estado de coautoria com o diretor ouvinte, este que cativa o ser humano que ali se encontra mediante uma familiaridade que se amplia quando a entrevista é única, não há retomadas da conversação. A unicidade também discorre sobre o entrevistado que, de anônimo, se cria se tornar vital e ímpar no jogo de cumplicidade na essência do trabalho de Coutinho, pois “cada um é singular, cada um tem uma história que é única.” (COUTINHO, *Fé na lucidez*. IN: OHATA, 2013 p. 245).

Sobre isso, Coutinho refletiu diversas vezes. Em entrevista exibida no Festival do Rio 2011, ele afirma que “O que acontece diante de uma câmera, sem você forçar nada? E sobre

isso eu penso até hoje e não sei o que acontece, mas eu acho que é isso que vale.”⁸. Mesmo sem encontrar resposta para a questão, o cineasta deixou claro que o cerne do documentário está na beleza do mistério entre documentarista e interlocutor. É por intermédio do bom⁹ ouvir a voz de quem fala que faz surgir um documentário significativo.

No livro *À escuta*, 2014, o filósofo Jean-Luc Nancy pensa o gesto filosófico a partir da experiência de escuta, o que abre questões inaudíveis para o método filosófico mais comprometido com metáforas visuais do entendimento – clareza, perspectiva, ponto de vista, entre outros. O filósofo elabora acerca das relações entre o saber filosófico e conceitos como timbre, ressonância, vocalização, voz, silêncio, barulho:

Quer-se aqui apurar o ouvido filosófico: puxar a orelha do filósofo para a inclinar para aquilo que solicitou ou representou sempre menos o saber filosófico do que o que se apresenta à vista – forma, ideia, quadro, representação, aspecto, fenómeno, composição – e que se eleva antes no sotaque, no som, no timbre, na ressonância e no barulho. (NANCY, 2014, p. 13).

Ao trazermos esse pensamento para o escutar de Eduardo Coutinho em seus documentários, verificamos maior potencial na sensibilidade e melhor preparo para escutar. Como elabora Nancy:

O sujeito da escuta ou o sujeito à escuta (mas também aquele que está ‘ujeito à escuta’ no sentido em que ode estar-sse “sujeito a” uma perturbação, a uma afecção e a uma crise) não é um sujeito fenomenológico, quer dizer, não é um sujeito filosófico e, em definitivo, não é talvez nenhum sujeito, excepto ao ser o lugar da ressonância, da sua tensão e do seu ressalto infinitos, a amplidão do desdobramento sonoro e a magreza do seu desdobramento simultâneo – pelo qual se modula uma voz na qual vibra, dele se retirando, o singular de um grito, de um apelo ou de m canto [...]. (NANCY, 2014, p. 42).

No contexto do ouvir coutiano, temos não um filósofo, mas um sujeito que sabe respeitar as narrativas que ouve, além de possuir habilidade para identificar as pessoas com modo expressivo de contar suas histórias. Acrescido a isso, está ainda o cuidado do documentarista em editar as narrativas de maneira respeitosa para que possam representar adequadamente os donos dos relatos e as vivências apresentadas.

⁸ Cf. a partir do 6’ no vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1oZKEilHcL4>. Acesso em 25 de novembro de 2017.

⁹ O adjetivo bom pode ser compreendido como sendo a conexão de confiança que o entrevistador desperta no interlocutor, tanto pelas perguntas, silêncios quanto pelas expressões de corpo que se estabelecem durante a conversação.

Ainda percorrendo uma linha temporal, percebemos que o filme de ficção sempre ocupou lugar de destaque junto ao público, angariando, portanto, investimentos de produção e evidência em divulgação e arrecadação financeira, enquanto o documentário ocupa um lugar restrito. É o que afirma Coutinho, durante apresentação intitulada *Há um céu especial para os cinéfilos*, na mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2012:

Então documentário era isso, eram filmes pagos pelos outros e que não tinham nada a ver, essa palavra era praticamente riscada do dicionário do cinema brasileiro. [...] Ninguém iria ver um documentário em longa-metragem, era um absurdo. Em toda a história do cinema, o documentário sempre ocupou uma posição marginal, e sempre será assim. (COUTINHO, *Há um céu especial para os cinéfilos*. IN: OHATA, 2013 p. 174).

Enquanto produção marginal no aspecto financeiro e de grande circulação de exibição, a liberdade de criação de documentário coutiano pode percorrer caminhos entrecortados e sobrepostos, uma vez que a técnica a ser utilizada é a fim de se conseguir o melhor produto compartilhado nas entrevistas, ou seja, ideias que podem trazer preciosidades de realidades vividas em determinados locais e por grupo específico de pessoas e até mesmo individualidades. Nesse sentido, conforme discorremos anteriormente, as produções coutianas lançam mão de dispositivos para se realizarem os filmes.

É importante que nos lancemos sobre os processos de indagações e pesquisas, acerca de variantes temáticas trabalhadas por Coutinho em seus documentários que precederam *Jogo de cena*. *Santo Forte* representa o início dessa dinâmica do diretor, tendo em vista que houve uma análise anterior profunda sobre a temática, já que esta envolve a religião na favela Vila Parque da Cidade, na zona sul do Rio de Janeiro. Coutinho buscou as fontes necessárias para sua produção junto à antropóloga Patrícia Birman e seu assistente – responsável pelas entrevistas que compunham a tese de doutorado da pesquisadora. O fator determinante dos estudos baseia-se nos decursos religiosos dos habitantes locais. Os entrevistados são corpo representante das relações com as entidades da Umbanda e do Candomblé. Suas narrativas perpassam o contato espiritual da comunidade mediante depoimentos de possessão, das vozes e gestos que tomam o corpo dos devotos em seus rituais. Portanto, há passagens em que as narrativas ocorrem em terceira pessoa.

Babilônia 2000 tende a uma abordagem completamente distinta. O nome do documentário é atribuído ao morro onde ocorre o trabalho, cuja temática é o balanço de fim de ano, em 31 de dezembro de 1999, e o porvir de expectativas no ano de 2000. O primeiro aspecto que dá uma imagem de oscilação é a visão que cada indivíduo possui dos acontecimentos, de

suas experiências, nesse período e a posteriori. Uns são mais sucintos em suas revelações, outros prolongam suas narrativas e suas perspectivas futuras. A característica de deslocamento oriunda da inconcretude de algo que ainda está por vir é acompanhada por uma série de variantes técnicas que, a princípio, dão a entender uma conduta sem muitas exigências. Coutinho trabalha com o fotógrafo Jacque Cheuiche, alguns pesquisadores, em uma formação de cinco grupos de todo o tipo de pessoas – até aquelas sem nenhuma experiência cinematográfica. O material de filmagem também se alterna – são usadas câmeras profissionais juntamente com as amadoras.

Edifício Master se distancia da proposta de filmagens em favelas. Além disso, a abordagem é bastante inovadora, já que não traz em si nenhum objeto de análise social pré-fixado a não ser o fato de que os entrevistados ocupam a mesma edificação. Os moradores, pertencentes à classe média baixa, habitam pequenos espaços, basicamente apartamentos constituídos de quarto e sala. A relevância do documentário se amplia no artifício utilizado pela equipe de “habitar” um dos apartamentos do prédio de 12 andares, em Copacabana. Como “moradores”, passaram a receber os entrevistados nesse espaço, com se dele fizessem parte. As filmagens duraram algumas semanas e os depoimentos se baseavam na história de vida daquelas pessoas e seus familiares, que passavam a narrar como foi sua integração ao edifício, bem como ocorrem suas experiências nele.

A trajetória do então candidato à Presidência da República, Luiz Inácio Lula da Silva tende a uma proposta singular com referência aos outros projetos. Primeiramente, *Peões* é um filme produzido a quatro mãos, já que ocorre concomitantemente a *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles. A óptica estabelecida por Coutinho e Salles, no entanto, percorre objetos de análise distintos do caminho percorrido por Lula. O interesse de Coutinho se estabelece no período em que Lula iniciou sua história política como líder sindical. Os operários das montadoras no ABC paulista, da época, e suas narrativas compunham o material do diretor. Moreira Salles, por sua vez, traça o cenário da campanha de Lula próxima às eleições.

Peões traz de volta as estratégias utilizadas nos testemunhos cinematográficos explanados nas filmagens precedentes. Apesar da figura de Lula ser o centro das atenções, o foco recai novamente sobre as personagens e suas histórias junto ao líder sindical, bem como o relato de suas relações de trabalho nas montadoras e as considerações acerca da carreira que escolheram. Além disso, a família e a vida pessoal fazem parte das explicações dos operários.

Os habitantes do município de São João do Rio do Peixe, no interior da Paraíba, são o motivo de *O fim e o princípio*, penúltima obra a ser analisada sobre os tantos trabalhos de Coutinho. O diretor afirma que a técnica de emprestar a voz à situação dos moradores, sem

pesquisa antecedente e com total desconhecimento do ambiente pela equipe, tem como objetivo encontrar pessoas que dariam fluxo a “boas histórias”. Para tal, encontra-se com Rosa, agente da Pastoral da Criança que se torna seu guia nessa busca.

Esse dispositivo tem como tendência a dificuldade do “encontro”, já que o deslocamento no espaço não lhe trouxe de imediato profundidade nos depoimentos. Isso, aliás, só veio a acontecer quando Coutinho chegou à comunidade de Araçás. As relações de parentesco entre os habitantes que constituem as 86 famílias favorecem o enlace e desenlace das narrativas. Os idosos têm muito para contar e, a partir dessa união entre a memória e o cotidiano, muito é revelado – crenças, família, finitude, religião são tópicos abordados que criam intimidade no tear das prosas.

Há, portanto, entre *Santo Forte e O fim e o princípio*, uma conduta de análise por parte do diretor de suas estratégias, o que possibilita novas formas de entender a intuição inerente às suas práticas, como explorar novos horizontes a partir de suas considerações. Não se busca uma lógica a ser estabelecida de comparações entre os circuitos experimentados e formas de ocorrência de encontros. Cada história é única. A forma como foi concebida também. O vigor ou a consistência dos documentários ocorrem de forma independente que não requer sistematização ou programação dos recursos utilizados em suas buscas.

Mesmo dentro da trajetória recente do diretor, portanto, não há uma linearidade crescente na passagem de um cinema ligado menos ao documentário e mais à análise de novas formas narrativas. O que se percebe, entre *Santo forte e O fim e o princípio*, é que Coutinho explora de forma mais clara e segura os métodos que vinha trabalhando intuitivamente até então, pois já tinha referência do que poderia funcionar melhor no modo de entrevistar as pessoas. O resultado são filmes que oscilam entre uma maior ou menor densidade de personagens, bem como histórias menores intercaladas com outras de maior força narrativa.

Segundo Xavier, há uma espécie de marca que cria similitude entre os personagens nos últimos cinco filmes que antecedem *Jogo de Cena*. Os entrevistados poderiam transitar em quaisquer dos ambientes propostos, tendo como explicação o fato de que, sendo as temáticas de cunho genérico à existência e sobrevivência no mundo social que ocupamos, os estados de ânimo ou as ações vivenciadas habitam caráter universal. Dessa forma, a personagem pode funcionar tão plenamente, dentro de suas características vitais, tanto em *Babilônia 2000* quanto em *Edifício Master*, ou mover-se no âmbito religioso de *Santo Forte* ou trabalhista em *Peões*. Essa tendência sugere a não especificidade das personagens como protagonistas, observadoras ou mesmo testemunhas, cujos argumentos não demarcam o tema, mas as histórias a serem reveladas e como elas são abordadas.

Ainda durante sua participação na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2012, Eduardo Coutinho explica o processo de dispositivo em resposta a uma pergunta, durante a sessão de debate:

Os temas em si não me interessam. É como tratar os temas que me interessa. Então o dispositivo é como tratar determinada coisa. Como eu vou descobrir como funciona um prédio, em qualquer cidade do mundo? Eu fui lá [em *Edifício Master*] e fiquei uns dias, pesquisei por um tempo, uma semana para filmar tudo e quatro meses montando. Então o dispositivo é esse, fora disso não tem regra. Tudo monta nos meus filmes, eu não faço planos de corte, tudo monta. Como o dispositivo de chamar pessoas num teatro para contar suas histórias e depois chamar as atrizes [em *Jogo de cena*]; como pedir às pessoas que cantem as canções da vida delas [em *As canções*], isso tudo é dispositivo, mas não tem regras para a coisa. Há uma regra só, se você quer saber. Eu odeio quando se cortam pessoas falando, é como castrar uma pessoa, é um troço muito sério você cortar a pessoa enquanto ela está falando, tem que ter um motivo muito bom. (COUTINHO. *Há um céu especial para os cinéfilos*. IN: OHATA, 2013, p. 179).

Considerando que Coutinho modifica o dispositivo dependendo da situação de produção de seus documentários, podemos nos remeter à teoria para refletirmos acerca de seu processo criativo.

As produções coutinianas configuram referência significativa no mundo audiovisual, além de relevante representação de nichos sociais brasileiros – ainda que o documentarista negue sua produção como sendo de interesse de cunho político-social –, refletindo características do ser humano e sua condição de existência.

É inegável a importância da produção dos documentários realizados por Coutinho, o como trabalha o diretor é algo que pode estabelecer inúmeros caminhos a percorrermos. No entanto, nosso interesse específico pelo documentário *Jogo de Cena* é particularmente especial: as mulheres. Eu me vejo potencialmente em cada uma delas. Além disso, o fio condutor das narrativas das falas dessas mulheres está nas relações de afeto, conduzidas pelas conexões que a memória permite construir – modos de existir e viver.

Por ocasião do lançamento de *Jogo de Cena*, em 2006, houve repercussão positiva do documentário. O estudioso Jean-Claude Bernardet, por exemplo, em seu blog¹⁰, apresenta o documentário como de dimensão trágica dentro do conhecido trabalho de entrevista desenvolvido por Coutinho, além de evidenciar a oposição entre realidade e ficção que distingue

¹⁰ Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2008-01-13_2008-01-19.html. Acesso em 28 de novembro de 2017.

a construção desse trabalho com outros realizados anteriormente pelo cineasta. Outro crítico de cinema, o Marcelo Hessel, na página Uol¹¹, ressalta que o documentário *Jogo de Cena* promove um entretecer, uma relação estreita entre a realidade e a ficção, deixando para o espectador a responsabilidade complexa de distinguir uma coisa da outra.

Jogo de Cena (2007) não é apenas o título do filme. A situação apresentada institui o conceito, afinal, o teatro é ambiente escolhido; a equipe encontra-se em condição de ausência; a composição da cena é a presença do diretor em frente à mulher-personagem em um enquadramento de câmera estática. Aliada a essa organização, temos ainda a encenação. Ora, contamos com a presença das personagens sociais e suas narrativas, ora, deparamo-nos com atrizes que encenam as histórias vivenciadas pelas mulheres que ali se encontram descortinando sua personalidade. O limite entre o “real” e a ficção desenha um matiz quase performance da performance, pois é fato que Coutinho, através de anúncio de jornal, convidou mulheres do Rio de Janeiro que quisessem fazer parte de um documentário no qual contariam suas histórias. Essa singularidade, aliás, fez com que o conceito de filme-dispositivo fosse disseminado entre o público.

¹¹ Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/jogo-de-cena/?key=29680>. Acesso em 28 de novembro de 2017.

1.2 Jogos: um documentário em cenas

*Todo o livro, supõe o exegeta,
roda como um moinho ibérico.
Porque nenhum moinho tem a ver essencial-
mente com nenhum autor, o crítico
deduz que o moinho é um livro.*

.....
*Mas o moinho é um baleato
que o novecentista crítico gerou.
E em tão enorme corpo não cabe
corporalmente a imortalidade.*

(BRANDÃO, Fíama. **O livro é um
moinho?** IN: **13 Poemas de amor pelos livros**,
2006, p. 383)

Estilo extrapolado. Ao analisarmos o documentário *Jogo de Cena*, buscamos compreender o modo pelo qual a estrutura convencional do filme-dispositivo (o seu ponto de vista, narrador, personagem, tempo, espaço, trama e sequência) é construída ou pode ser subvertida, com o objetivo de observar as relações de afeto e da memória do interlocutor a interferir no processo de construção do documentário. Esse fato nos fornecerá indícios de como ocorre a peculiaridade no cinema produzido por Coutinho.

A sensibilidade que Coutinho possui de se colocar no lugar do outro amplia não só sua construção de despojamento, que deixa o interlocutor-personagem em estado de conforto, como também estabelece com o espectador a noção de que não há uma câmera imparcial e funcional que deseja extrair apenas conteúdo para seus documentários. O personagem é o ser do afeto diante das lentes. Sua sensibilidade conduz os fios de sua memória. Esta, não vem pronta, em estado fixo. Ela se move numa tendência de contar, recontar, dar à personagem a perspectiva de entrelaçar os semblantes de seu universo de afeto. Assim, as suas histórias de vida são lançadas para o além do narrar. Elas criam vida.

Dessa maneira, o franciscanismo cinematográfico de Coutinho, como apontado por Lins (2007, p. 7), extrai dos poucos equipamentos utilizados pelo diretor o poder de impessoalizar as cenas. O aparentemente simples auxilia na construção de subjetividades, além disso, a simplificação da linguagem atribui ao cinema de Coutinho o sentido que lhe é conferido – a comunicação humana nos traduz como seres sociais e essa é a essência para chegar ao outro. O encontro gera afeto. O afeto não se encena. Não é artificial. Este conceito necessita ser afagado na construção das cenas dos entrevistados. Em *Jogo de cena*, as interlocutoras entrevistadas

vivenciam os diversos aspectos que as tornam mulheres-personagens e este trabalho é ponto de análise a ser estudado para melhor compreensão do fazer de Coutinho.

Será apresentada, inicialmente, uma descrição das questões técnicas relevantes da produção, e a opinião da crítica em torno do documentário.

1.2.1 Das questões técnicas: montagem e recursos de enquadramento

O início é um convite. De maneira simples, em forma de anúncio, é-nos apresentado o elemento motivador da produção de *Jogo de cena*: o próprio anúncio. Intitulado como um convite em um jornal, descreve a procura por mulheres maiores de 18 anos, que sejam moradoras do Rio de Janeiro. O interesse de participar do documentário parte simplesmente da necessidade de a interessada ter “histórias para contar”.



Figura 1 – Enquadramento da primeira cena de *Jogo de cena* (00h00min50seg)

Assim, temos o primeiro passo para a captação de entrevistas para o documentário. O convite é o primeiro e importante elemento norteador de ações nesse contexto. Por isso, torna-se importante registrarmos algumas considerações acerca do significado de dispositivo. Consideraremos que o dispositivo usado por *Jogo de cena* dialoga com os conceitos de “dispositivo”, desenvolvido por Michel Foucault e Giorgio Agamben – que tem origem nas ideias de “positividade” de Friedrich Hegel (conceito retrabalhado por Jean Hyppolite).

De acordo com o filósofo Foucault, no capítulo *Sobre a história da sexualidade* do livro *Microfísica do poder*, 2015, o “dispositivo” é

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2015, p. 364).

Seguindo os passos foucaultianos, Giorgio Agamben, no capítulo *O que é um dispositivo?*, do livro *O que é um contemporâneo? E outros ensaios*, 2012, elabora um conceito para “dispositivo”, acrescentando que também não deixa de ressoar no conceito de “armação”, uma rede, conforme o próprio Agamben cita, considerando que o “dispositivo” é uma multiplicidade que de muitas maneiras dá sustentabilidade a reconhecimento, a uma economia de manutenção do *status quo*. O filósofo assim define dispositivo:

(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e dos discursos dos viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panótipo, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2012, p. 40-41).

Dessa forma, se a própria linguagem artística é um dispositivo, as artes de um modo geral, e dentre elas o cinema e mais pontualmente o cinema documentário se insere, sem dúvida, como um dispositivo nos moldes agambeanos. Naturalmente que certos dispositivos oscilam entre a proposição de liberdade em vista das forças criativas de suas produções e as condições que impedem a criatividade.

Coutinho tem assumido a postura de assegurar as experiências positivas e reveladoras que mantêm um perfil harmonioso de seus princípios geradores das relações entre o documentarista, seus documentários, personagens e plateia. Isso não significa, no entanto, uma condição pré-estabelecida, nem tampouco, inerte do trabalho. Ao contrário, um novo dispositivo é acionado a cada filme, já que o universo gestacional de cada um é distinto e por isso, a edição contempla a realidade peculiar de cada projeto.

Santo Forte é o momento em que essas considerações apontam para um novo panorama do conceito de dispositivo, o que passa ser uma condição coutiana para suas criações. No entanto, os contornos, os aspectos mais delineados de suas atividades, não têm como objetivo

prender os objetos de análise. Continua sendo interesse do diretor privilegiar o encontro, a subjetividade inerente a ele, motivo que descarta o *script* como técnica de filmagem. Cada realidade exige a manutenção da integridade do ambiente e do movimento, a princípio, de intimidade ou distanciamento inicial de Coutinho para fazer contato com os interlocutores. Esta conexão – assim, dispositivo – fomenta a necessidade de as personagens receberem uma intervenção que arrebate o potencial de suas narrativas e o desejo de saírem do anonimato e se reconhecerem em espaço público.

Jogo de Cena entra em cena, de forma imediata, por meio do uso do arremate de um artifício que é o dispositivo fílmico: a estratégia de convidar inicialmente as mulheres que participarão do documentário através do anúncio – procedimento que antecede o próprio documentário e os atributos que receberá. Em artigo publicado para o *Projeto Rumos Itaú Cultural* (2007), Consuelo Lins define a noção de

“filmes de dispositivo” do seguinte modo: Filmes que prescindem da feitura de um roteiro em favor de certas estratégias de filmagem que não têm mais por função refletir uma realidade preexistente, nem obedecer a um argumento construído antes da filmagem. Para esses diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao espectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em que os filmes foram construídos. (LINS, 2007, p. 45).

Outro mecanismo a ser considerado, como já analisado anteriormente, consta da ação contumaz dos pesquisadores da equipe de providenciar encontros com possíveis personagens, bem como dar início a entrevistas prévias que serão procedimento de sondagem para seleção das pessoas que poderiam acrescentar histórias de fato de acordo com a definição de Coutinho do que lhe interessa filmar. De fato, esse método incrementa a aproximação com os entrevistados e suas narrativas e promove o contato com a câmera, já que o encontro entre Coutinho e a personagem ocorre no momento da gravação. Assim sendo, as prévias são importantes dispositivos, assim como o contato único com o diretor.

Após a imagem quase congelada do convite no início do documentário, há sucessão de conversas com as mulheres escolhidas pelo diretor, sem que haja um padrão único de enquadramentos e ou elementos preestabelecidos que engessem as narrativas.

O teatro como cenário simboliza a interpretação, a encenação da narrativa pessoal, mas, além disso, é uma locação neutra, não compromete a atenção do espectador com elementos desnecessários, permitindo focar nos gestos e reações das mulheres que estão falando. Além

disso, há outro aspecto a ser ressaltado: essa locação deixa claro o fato de que o filme não é um registro fidedigno de algum espaço histórico social. Dá ao filme um tom de “experimento”. Fernanda Torres inclusive comenta: “Tem um ar de teste aqui.”¹²

A primeira mulher-personagem é apresentada meio de costas, meio de ombros, enquanto sobe as escadas, por meio de movimento de câmera na mão, como se fizesse espirais enquanto sobe as escadas de um prédio, para a possível filmagem. Esse plano sem cortes ocorre em quatro momentos, no início dos ciclos de entrevistas. São os únicos momentos em que são utilizados planos-sequência, que conferem maior sensação de movimento, de forma a mostrar a sensação da entrada da entrevistada, em uma espiral apertada, cuja saída mostra uma sala escura de entrevistas. (Nesse caso e nos outros mais, leiam-se a imagens da esquerda para direita).



Figura 2 – Conjunto de enquadramento em plano geral da primeira cena, em plano-sequência (de 00h1min7seg a 00h1min32seg)

Assim, também ficam estabelecidas as outras entradas das participantes. De fato, há quatro momentos focando a entrada das entrevistas por meio do mesmo recurso: câmera de mão

¹² Cf. *Jogo de cena*, 1h12min55seg.

e subida em uma escada espiral até a sala, que se assemelha a um contexto de teste. Lá em cima, encontram o diretor sentado, próximo, de frente à futura entrevistada, como a considerá-lo seu confidente.

Outro recurso de enquadramento utilizado são os planos frontais, em que, à medida que vão sendo alternados, podem criar efeito de aproximação ou distanciamento dramático, assim como diminuir ou aumentar a carga afetiva ou drama da cena. Para a definição dos planos, utilizaremos o livro *O cinema e a produção* (2002), do professor e produtor Chris Rodrigues:

plano médio (cintura para cima)



Figura 3 – Enquadramento em plano médio de Marília Pêra (00h39min59seg)

primeiro plano (busto para cima)



Figura 4 – Enquadramento em primeiro plano de Andréa Beltrão (00h20min30seg)

close (pescoço e rosto)



Figura 5 – Enquadramento em close de Gisele (00h10min05seg)

super close (rosto somente)



Figura 6 – Enquadramento em super close de Nilza (00h20min19seg)

Em geral, o início das histórias começa com um plano mais aberto, pois constrói-se menor carga dramática, maior objetividade e um pouco de tensão no início da entrevista. À medida que aumenta o drama vivido pela entrevistada, o diretor projeta um zoom, produzindo efeito de close ou super close.

O documentário também possui uma estrutura feita por ciclo de entrevistas, em que cada momento de subida da escada compõe uma sequência de histórias. A ordem ocorre da seguinte forma e conforme os seguintes estereótipos de cada entrevista e assuntos por ela abordados. Os ciclos foram assim categorizados por nós:

00h:01min. a 00:34 min. – Ciclo 1: entrevistada 1 entra pela escada em espiral.

- 00h:01min. – entrevistada 1: Negra, moradora do Vidigal, atriz e relata momento em que lhe deram chance de ser atriz.

- 00h:06min. – entrevistada 2: Branca, sonhadora com um universo de estudos, mas que tivera destino mudado após nascimento do filho.

- 00h:22min. – entrevistada 3: Negra, pobre do interior de Minas Gerais que buscou construir a vida em São Paulo.

00h:34min. a 01h:08min. – Ciclo 2: entrevistada 4 entra pela escada em espiral.

- 00h:34min. – entrevistada 4: Senhora, branca, de ascendência greco-turca, médica aposentada que conta sua vida de família e o desacerto que tem com a filha, a quem deseja ainda reencontrar.

- 00h:50min. – entrevista 5: Senhora, negra, conta história do abandono do marido e da morte do filho por latrocínio e que elogia filha por cuidar dela pelos cinco anos consecutivos após a morte do filho.

- 00h:57min. – entrevistada 6: Negra, rapper, jovem, queria ser paqueta e se revela como lésbica, ressaltando o respeito dos amigos pela sua orientação sexual.

- 01h:02min. – entrevistada 7: Negra, meia idade, conta vida da família e da traição do marido homossexual e do abandono do pai, ao sair de casa e depois voltar normalmente, a quem não perdoou pelos atos inconsequentes.

01h:08min. – Ciclo 3: entrevistada 8 entre pela escada em espiral.

- 01h:08min. – entrevistada 8: Branca, jovem, estudante, fala das dificuldades de ser mãe e dos sonhos interrompidos por ser mãe independente.

- 01h:24min. – entrevistada 9: Branca, jovem, estudante, cujos pais possuem curso superior, que traça relação com o pai, sua crítica em relação a si, suas inseguranças e a dificuldade de entender sua relação difícil com o pai, já falecido.

01h:32min. a 01h:43min. – Ciclo 4: entrevistada 10 entra pela escada em espiral.

- 01h:32min. – entrevistada 10: Senhora, branca, que descreve a mesma história da entrevistada 5, como um espelho daquela.

- 01h:39min – entrevista 4 retorna: completa sua história e canta música para finalizar sua explicação de vida, afeto e memória.

É necessário acrescentarmos que as narrativas das personagens de Coutinho são contadas na primeira pessoa, registrando histórias autobiográficas. Outro aspecto marcante nessa construção é o fato de as personagens tratarem de lembranças íntimas de si mesmas. A constante exibição de relatos de foro íntimo das personagens proporciona aos documentários coutianos uma dimensão dramática aparentemente sem controle. Cabe ao documentarista intervir por meio de perguntas para romper ou não com essa dramaticidade, podendo provocar silêncios, pausas, ou mesmo a verborragia.

Ainda que as narrativas retomem o passado memorial, a atenção temporal no presente é recorrente. Nesse sentido, as personagens narram o passado, voltam ao presente e fazem reflexão sobre o próprio existir no presente em função daquilo que foi vivido, acarretando ao filme uma complexidade temporal.

Os filmes de Coutinho formam uma relação entre memória, oralidade e imagens. Nestas produções, as palavras abraçam as imagens carregadas de significado, tendo ainda a relação entre imagem e som a combinação que gera o testemunho. Dessa forma, o modo como se fala e as expressões corporais marcam fortemente o desenvolvimento dos relatos que são tanto orais quanto gestuais. É como se o corpo todo sentisse o reviver do fato mediante a lembrança da memória, compondo harmoniosamente a fala e a encenação corpórea do testemunho. O estilo de Eduardo Coutinho consegue relacionar imagens, criando conexões entre o visível e o invisível, dando corpo aos relatos mediante a retomada da memória.

No documentário *Jogo de cena*, verificamos que as narrativas contadas são um meio importante para compreendermos a realidade, mesmo que de forma incompleta. As encenações remetem ao modo como narramos normalmente, não somente em filmes, peças de teatro ou romances, mas também em nosso cotidiano. Por isso, assistimos ao efeito de várias narrativas de eventos ocorridos através de representações de relatos espontâneos particulares e de sua encenação por atrizes profissionais. O jogo entre as narrativas que se tornam reais, mediante a lembrança dos fatos, torna o uso da memória o fio condutor significativo no entretecer das encenações entre personagens e atrizes. As mediações sucessivas desse documentário podem ser entendidas como a tendência que temos para contemplarmos a vida sob o viés qualitativo das narrativas.

Tendo em vista que *Jogo de cena* permite muitas leituras, nossa abordagem assume que, com cada narração, conscientemente ou não, a narradora submete-se à influência ideal da memória para que ela possa descobrir e encenar o caráter determinado do fato narrado. Para isso ser revelado, incluem-se o tom da fala, gestos e o corpo narrativo completo. Quem recebe, então, a história? Como uma interpretante natural, a narradora também é exposta à interpretante produzida pelas suas escolhas em como relatar as lembranças.

A última cena com uma personagem é bastante interessante. Uma das mulheres solicita a Coutinho voltar para gravar uma versão “menos pesada” de seu depoimento, pois não queria encerrar parecendo tão triste. Poderíamos explorar a ampliação da questão tratada em *Jogo de Cena*: na verdade, representamos nossas histórias fora do cinema, também. Cotidianamente procuramos a melhor forma de lidar com os outros, controlamos alguns impulsos, abrimos concessões, escondemos algumas nuances do nosso comportamento. Todas essas ações são representação, de alguma forma, com o objetivo de facilitar o convívio social e conseguir empatia e compreensão junto ao grupo com o qual convivemos.

Coutinho concorda com a nova entrevista, entretanto, durante a segunda gravação a personagem chora, ficando ainda mais emotiva que na primeira vez. Deixar esse diálogo no filme parece um lembrete de que, mesmo quando interpretamos nossas histórias não conseguimos fugir na nossa experiência, algumas características permanecem presentes. Há uma carga de sinceridade na representação.

Os comentários confessionais de *Jogo de cena* também produzem efeitos físicos, pois os comentários das atrizes sobre suas interpretações demonstram que elas se sentem incomodadas para repetir certas falas das personagens. Elas contam ao diretor Coutinho sobre o recebimento do impacto total, que elas dizem e mostram em suas performances como totalmente diferente de trabalhar um roteiro ou uma atuação. Assim, *Jogo de Cena* trata de uma

jornada infinita de mediação para mediação, da mulher comum que veio contar sua história, para as atrizes que são solicitadas a realizar tais performances. Essa passagem pode envolver uma atriz e a mesma mulher, alguém que é tão infeliz com o modo como sua narrativa acabou que pede uma chance de contá-la novamente, irremediavelmente esperando para se tornar uma pessoa diferente a partir dessa experiência. É como se ela buscasse remodelar-se ao redirecionar o fato lembrado pela memória.

O resultado dessa mediação multifacetada é realidade ou ficção? Afirmamos que essa mediação é plausível no complexo objeto dinâmico que é a vida de qualquer pessoa, dessas mulheres comuns, por exemplo, que decidiram vir à frente de um palco e deixar suas experiências pessoais serem parte do entendimento coletivo que é central para a vida. Mais que um exercício pós-moderno em simulações sucessivas do que possa ser a realidade vivida por uma pessoa, estas experiências de relatos afetam as intermináveis expressões possíveis a fim de gerar um sentido geral para aquilo que pode ou deve ser lembrado e relatado.

A produção é simples: são pessoas contando histórias, em um cenário que não cria distrações, são aplicados poucos movimentos de câmera, o enquadramento principal é em plano médio, utilizado em praticamente todo o filme. Apenas a forma como são ordenadas essas histórias é suficiente para questionarmos a objetividade dos documentários e o conceito de verdade. *Jogo de Cena* expõe claramente como a única realidade documental que existe é a realidade do filme, construída pelo filme, resultado do encontro do diretor com a maneira de contar, narrar ou encenar experiências das entrevistadas, sejam elas propriamente vivenciadas ou simplesmente apropriadas pelas atrizes.

O esforço de compreensão da vida, portanto, produz mudanças e talvez até mesmo enriquece todos os envolvidos: as mulheres das narrativas, tanto as contadoras das lembranças como a atriz dramática, o diretor/narratário, que, quando em frente à atriz, também necessita se tornar um ator, e aqueles que assistem a tudo isso, o público de *Jogo de Cena*. Ao que assistimos ao final do filme? Uma inferência que podemos antecipar¹³ é que, apesar das aparências, narrativas de experiência pessoal como as que fazem parte da trama de *Jogo de Cena* não são realmente, ou quase não são, sobre o passado, mas sobre o que está por vir, sobre quem a pessoa que conta a história pretende ou deseja ser, à luz daqueles eventos passados que ela lembrou e narrou.

Ao observarmos as histórias das mulheres selecionadas para o documentário *Jogo de cena*, reafirmamos a lógica de grandes romances da literatura universal, em que as histórias de

¹³ No capítulo 3, apresentaremos outros aspectos de análise acerca do documentário *Jogo de cena*.

mulheres felizes parecem ser todas iguais, mas a história de cada mulher triste é infeliz em apenas um número limitado de maneiras, ainda que se assemelhem pela dor das experiências de cada uma. É difícil imaginarmos como o documentarista enxergou modos tão peculiares de contar narrativas nas mulheres escolhidas para esse documentário. Apenas sete mulheres comuns das 83 iniciais que responderam ao anúncio no jornal, e das 23 mulheres que foram escolhidas para serem filmadas. Somos surpreendidos, ao assistirmos às narrativas, ao vermos quantas delas nos contam lembranças sobre ilusões perdidas, a morte de entes queridos, esperanças despedaçadas e sonhos que anunciam a redenção ou ao menos oferecem esperança de ir em frente apesar da dor.

Em um cenário cotidiano, é possível que aquelas mulheres de *Jogo de cena* já tenham relatado as histórias outras vezes. Porém, o filme leva essas mulheres comuns a uma situação teatral, promovendo uma atitude diferenciada no relatar a memória. Ao pedir para atrizes profissionais prepararem um tipo de reencenação que experimenta sem o benefício de sua rede de segurança, ocorre algo similar, mas inverso, pois as atrizes terão que atuar sem diretor, sem *script* no qual seu texto se encaixa e sem público para receber suas performances em um flagrante teatro vazio. A utilização dessa estratégia dentro de narrativas favorece a dúvida se uma tentativa de descobrir onde as lembranças vão deixá-las, para que lugar inexplorado aquelas palavras as levarão. No entanto, tal conhecimento é apenas para ser descoberto no final do filme, por meio do qual é elaborado um entrecruzar de narrativas que favorece a introdução das histórias familiares que elas vieram contar, tanto as mulheres comuns como as atrizes. É como se todo mundo estivesse experimentando tais palavras, e, assim, observando, sentindo, antecipando o resultado de suas vidas, apesar das diferenças evidentes provocadas pelos tons, estilos e situação de vida de cada narradora no filme de Coutinho.

1.2.2 Da organização: narração, tempo e sequência

Os relatos são o todo. Quanto ao conteúdo, a literatura e o cinema podem compartilhar semelhanças nos seus sentidos produzidos, pois ambos comportam narrativa, descrição de cenas, sequência de ação, tempo e espaço. Mas, especificamente quanto à forma, o cinema funciona como um dispositivo análogo à realidade.

Dessa forma, a produção de sentidos em torno da conotação é o que importa, para que possamos investigar, por exemplo, quando existem concepções culturais em torno da sua construção e se a poeticidade construída modifica o seu sentido denotado. Assim, perguntamos

se as mulheres que aparecem em cena são focadas com o objetivo de mostrar somente uma história dramática ou se a carga de afeto e de memória presente em cada entrevista e em cada interpretação das atrizes produz sentidos metafóricos, em direção ao que na literatura denominamos poeticidade ou lirismo.

Nessa relação entre a organização da narrativa fílmica e seus efeitos de poeticidade e drama, o importante por trás de cada história contada no documentário em questão refere-se a um jogo de construção entre as fronteiras da realidade e da ilusão, da encenação e do relato de vida, do drama pessoal e da interpretação objetiva, da mulher entrevistada (anônima) e da atriz em ação (celebridade). Dessa forma, a organização das sequências narrativas obedece a esse jogo, em que, a cada ciclo (mencionado no subitem anterior), alternam-se as mulheres em cena.

A alternância não ocorre apenas entre histórias de mulheres anônimas por outras também anônimas. O principal “jogo de cena” de *Jogo de cena* é exatamente essa imprevisibilidade, ou seja, um esforço que vai em direção oposta ao não planejamento aparente do diretor Eduardo Coutinho, a fim de contar, de diferentes pontos de vista interpretativos (aparentemente ficcionais), uma mesma realidade (um drama real completado por um drama encenado, por meio das técnicas interpretativas de atrizes, como Marília Pêra, Andréa Beltrão e Fernanda Torres).

Para esse fim, o documentário produz a troca da entrevistada anônima por uma atriz, por meio de cortes simples de cena, no meio do seu relato. Essa troca pode ser usada para que a atriz célebre complete o relato da mulher anônima ou que adiante um relato que essa mesma mulher anônima irá dizer¹⁴ após intercalar a história com a atriz célebre. Em outra direção, a atriz pode reproduzir um trecho da história ainda não relatado pela mulher anônima, parte essa que a entrevistada poderá completar à frente na mesma cena.

Separamos as histórias por ciclo, a fim de exemplificar, por meio de cada história como ela é completada pela encenação da atriz. Apresentaremos, no capítulo 3, análise de 4 entrevistadas, como feito no subitem anterior, ampliando informações e seu nome real também será inserido, como consta no encarte do filme em DVD (*Jogo de cena*, 2006, figuras 7 e 8).

¹⁴ Poderemos observar que até mesmo uma carga didática é criada nesse documentário, na medida em que trechos já contados de uma história real, em vez de continuados, são recontados pela atriz célebre, em seguida, de forma a orientar o espectador a cotejar diferenças (caso o queira fazer) entre uma história contada de improviso pela anônima e uma história recontada e encenada pela atriz.



Figura 7 – Encarte da frente do DVD de *Jogo de cena* (2007)



Figura 8 – Encarte de trás do DVD de *Jogo de cena* (2007)

Tentaremos colocar em foco também a importância da quebra de expectativa a partir da imprevisibilidade das trocas das entrevistadas por atrizes célebres. Isso poderá auxiliar, mais à frente, na análise dos efeitos de sentido de poeticidade produzidos no documentário, ou seja, se a carga dramática criada a partir de pontos de vista diversos em torno do afeto e da memória produz sentidos secundários (poéticos, metafóricos, estéticos).

No filme, são eliminados quaisquer elementos exteriores às falas, de maneira que estas despontem como o principal elemento dramático em cena. Assim, o que vimos durante a projeção são as personagens sentadas em cadeiras dispostas no palco, de costas para as poltronas vermelhas – e vazias – da plateia. A iluminação recai sobre as narradoras, cujos nomes não são informados, exceto em algumas asserções feitas pelo próprio diretor ou pelas entrevistadas ao longo da conversa.

Trata-se de um processo no qual “[...] é a ‘memória do presente’ que interessa, a alteração que suas lembranças imprimem no presente, em seu corpo, gestos, voz e na sua vida. Narrar, nesse sentido, já é uma prática, ativa, produtiva” (LINS, 2007, p. 47, grifos da autora).

Abaixo, construímos uma tabela com o objetivo de traçar uma breve estrutura do documentário por meio da seguinte configuração: as mulheres enumeradas conforme a sua aparição, suas características sociais e fenotípicas, seus nomes e nomes das atrizes que as interpretam.

Tabela 1 – Informações sequenciais das entrevistas e atrizes

Ciclo / duração	Nº da Mulher	Informações fenotípicas e sociais da entrevistada	Nome da entrevistada	Atriz que a encena
Abertura 00h:01min		Anúncio do jornal		
Ciclo 1 00h:01min 00h:34min	1	Jovem, negra, atriz	Mary Sheyla	Mary Sheyla
	2	Jovem, sonhadora, mãe	Gisele Alves Moura	Andréa Beltrão
	3	Jovem, negra, pobre	Nilza	Débora Almeida
	4	Senhora, branca, atriz	Fernanda Torres	Fernanda Torres
Ciclo 2 00h:34min 01h:08min	5	Senhora, branca, médica	Sarita Houli Brumer	Marília Pêra
	6	Senhora, negra, mãe	Lana Guelero ¹⁵	Não há (é atriz)
	7	Negra, rapper, gay	Jackie Brown	Jackie Brown tem relação com

¹⁵ Conforme esclareceremos, Lana Guelero interpreta o relato de Claudiléa C. de Lemos.

				a narrativa de Mary Sheyla, ao mencionar em sua música o desejo de ser paqueta; algo que Mary Sheyla havia contado antes.
	8	Senhora, branca, divorciada	Maria de F. Barbosa	Não há
Ciclo 3 01h:08min	9	Branca, jovem, mãe	Aleta Gomes Vieira	Fernanda Torres
01h:32min	10	Branca, jovem, estudante	Marina D'elia	Não há
	11	Senhora, branca, atriz	Andréa Beltrão	Andréa Beltrão
Ciclo 4 01h:32min	12	Senhora, branca, mãe	Claudiléa C. de Lemos	Lana Guelero
01h:42min	4		Sarita Houli Brumer	Não há
Fechamento 01h:43min		Palco com duas cadeiras		

1.2.3 Da composição: forma e conteúdo temático

As estruturas são um estilo. Baseados na apresentação de informações gerais sobre o documentário de Coutinho, bem como de sua organização temporal, narrativa, sequencial e de técnicas de enquadramento, foi possível cotejar aspectos do seu modo de produzir documentário que tornam a sua principal produção, *Jogo de cena*, um trabalho ímpar no que se refere ao processo criativo e às suas características peculiares no âmbito do ficcional e do real presentes no documentário.

No filme em análise, Coutinho busca novas dinâmicas em sua produção, de forma a alternar e entrecruzar entrevistas e atuações de atrizes conhecidas, do teatro e de telenovelas. Suas histórias com as histórias das entrevistadas produzem uma fusão de afetos e memórias, no interior das quais os sentimentos, as lembranças e suas essenciais superações (no tom de otimismo próprio de cada mulher-personagem) surgem, entremeados por narrativas que também se alternam pelo ponto de vista das entrevistadas e pelo ponto de vista das atrizes.

Retomando a ideia do que nos diz Fernão Pessoa Ramos (2008), na medida em que as técnicas do documentário contemporâneo constroem sua estética por meio de imagens ora mais estáticas (frente ao entrevistado) ora mais dinâmicas (como os planos-sequência das escadas de *Jogo de cena*), é fato que o documentário se materializa por meio de uma narrativa com “imagens-câmera”.

Por sua vez, o cinema o faz estabelecendo asserções sobre o mundo, em que a dimensão da tomada de câmera (compreendida aqui como enquadramentos, a partir de Rodrigues [2002], plano médio, primeiro plano, etc.), determina a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados (RAMOS, 2008, p. 22).

Obviamente que o cinema se difere dos enunciados puramente escritos, porque todas as instâncias de tempo, de espaço, de sujeitos e de emoções devem estar textualizados por meio de enunciados construídos, assim, por meio do estilo que o autor faz do uso de elementos puramente escritos: verbos (no pretérito [para narrar], no presente [para descrever ou expor], no modo imperativo [para sugerir ou dar orientação], no estilo impessoal [para dissertar ou argumentar]; de substantivos e adjetivos (mais concretos nas descrições narrativas e mais abstratos nos argumentos e na descrição das emoções).

Em direção ao que nos diz também Ismail Xavier (2010), especificamente sobre o cinema de Coutinho, *Jogo de cena* nos apresenta uma entrevistada que conta sua experiência sem que seu conteúdo esteja recheado de clichês e formas mais ou menos estáveis de documentar os fatos da emoção alheia. Ou seja, busca-se a expressão de alguém que relata suas experiências de uma forma original, como que apreendida em ato, sem que fossem planejados os detalhes da história ou a forma por meio da qual seriam enquadrados seus gestos e caminhos expressivos de contar a narrativa.

No caso de *Jogo de cena*, em uma direção semelhante à imprevisibilidade das histórias contadas, a mudança de enquadramentos de uma entrevistada a outra não seguia um padrão. Quando nos referimos a padrão, queremos dizer que a técnica do documentário, em geral, preza pelo conteúdo dos fatos documentados e não tanto pela forma como é necessariamente

organizado fotograficamente cada momento ou emoção em cena. Por isso, a função expressiva da linguagem cinematográfica é marcada na forma de fazer documentário de Coutinho.

Mesmo observando que havia quatro ciclos mais ou menos marcados por cada sequência de entrevistadas, a quantidade de mulheres apresentadas por ciclo organizava-se diferentemente a cada ciclo iniciado. No primeiro ciclo, temos três mulheres; no segundo, são quatro mulheres entrevistadas; no terceiro, são duas mulheres; e no quarto, temos também duas entrevistas.

Novamente, o recurso da imprevisibilidade (nos fatos narrados, nas mulheres apresentadas, na troca de posição narrativa da dona da história, no relato das próprias atrizes, etc.) também reflete na forma como cada rosto, história e comportamento são enquadrados pela lente objetiva da câmera de Coutinho. Ao pensar na forma como cada mulher é documentada, trataremos, no próximo capítulo, como Spinoza e Deleuze demarcam a dimensão do ser humano, ao afetar ou deixar-se afetar, ou seja, é por meio das relações afetivas e da forma como o ser humano lida com a memória que o faz estruturar-se como indivíduo.

Rodrigues (2002) nos esclarece a respeito da importância da uniformidade na comunicação cinematográfica, sobretudo, na normatização dos tipos de enquadramento e movimento:

Entendemos por linguagem cinematográfica os termos técnicos usados pelos que trabalham em cinema e TV, de forma que possam obter uma uniformidade de comunicação. [...]. Algumas vezes, um determinado nome para um plano pode ter um outro nome em países e lugares diferentes. Por exemplo, o equipamento utilizado para movimentar a câmera em um determinado plano chama-se *dolly*. Porém, é comum chamar o *dolly* de carrinho ou mesmo de *travelling*, que é o nome de um determinado movimento de câmera. (RODRIGUES, 2002, p. 25 – grifos do autor).

Com respeito ao modo de fazer cinema de Coutinho, nos parece que o foco dramático ganha determinada importância frente a questões de diegese e elipse, uma vez que aquela tenderá a se constituir de mudanças temporais curtas, pois não estão subentendidas ações que se passam dias depois (exceto pela última entrevistada, que volta dias depois). Por sua vez, a elipse no documentário de Coutinho marcará algumas supressões no enquadramento das entrevistas, por meio da troca com atrizes, por exemplo, que trarão carga dramática a determinadas cenas. Esse fato abre a discussão para a questão do foco dramático em Coutinho.

Assim, inicialmente, trazemos a definição de Rodrigues (2002) para relatarmos a importância do foco dramático:

Foco dramático – Entendemos por foco dramático o ponto ou ação de uma cena a que se quer atrair a atenção do espectador. A atenção do espectador será voltada para os seguintes pontos: a) o personagem que estiver falando; b) o personagem que se movimentar (num grupo de pessoas, a que se

movimentar terá a atenção do espectador); c) personagem mais bem iluminado ou com roupa mais clara [ou roupa mais marcante?]; d) personagem em foco; e) personagem em primeiro plano; f) ponto brilhante na cena mais escura e ponto escuro em uma cena brilhante. O diretor poderá utilizar outros recursos para atingir os seus objetivos, como cenografia, perspectivas, luz, lentes, ângulos de câmera, etc. (RODRIGUES, 2002, p. 25-26).

A respeito dos pontos mencionados pelo autor, a construção do foco dramático em *Jogo de cena* coincide com alguns pontos mencionados por Rodrigues, como: o personagem que estiver falando (a); personagem [o único] mais bem iluminado ou com roupa [leia-se detalhe] marcante (c); personagem em foco (d); personagem em primeiro plano (e).

Constantes em todas as entrevistas do documentário em análise nos parecem os tipos de foco “a” e “d” (personagem que fala e personagem em foco), pois são característicos em documentários que apresentam entrevistas, ou seja, foca-se o entrevistado que fala e mantém-se nele o foco, pois não há outros elementos em cena que perderão o foco para que o entrevistado ganhe relevo.

Os focos que variam são o “c” e o “e” (iluminação ou roupa do personagem e personagem em primeiro plano). No caso do “c”, há uma entrevistada que, além de bem iluminada, é focada muito de perto, de maneira a mostrar detalhes dos seus lábios vermelhos de batom. Mostraremos também outra mulher com foco nas suas lágrimas.

Com respeito ao item “e”, há bastante variação no uso do primeiro plano, pois algumas mulheres começam com zoom em detalhes do rosto e outras começam em plano médio, ou seja, um pouco mais distantes de tomadas de primeiro plano. Antes de trazer essas semelhanças e diferenças sobre a constituição do foco (por meio do ponto de vista de um plano em determinado enquadramento), Rodrigues (2002) será citado, para nos ajudar a definir os tipos de enquadramento mais utilizados em um personagem quando em cena.

A fim de complementar os enquadramentos das cenas, devemos esclarecer que o plano-sequência pode ocorrer de diversas formas, ou seja, pode partir de um plano inteiro e, por meio de um recurso de zoom, focar o rosto do personagem, por exemplo.

Esse mesmo recurso é utilizado no início de cada ciclo de *Jogo de cena*, quando uma câmera na mão acompanha a entrevistada a subir a escada, em espiral, ao mesmo tempo em que revela a sua primeira impressão do local em que ocorrerá a entrevista.

A partir da observação da variação dos tipos de enquadramento que compõem cada plano descrito, nota-se que a variação da forma acompanha a imprevisibilidade do conteúdo. Isso quer dizer que buscar um padrão para o documentário *Jogo de cena* é um desafio em

direção a explicar como o estilo de Coutinho constrói-se além das características básicas de um documentário tradicional.

Quando nos referimos ao documentário tradicional, queremos enfatizar o modo como a sua linguagem típica costuma dar crédito à denotação típica em torno da seriedade do assunto documental, ou seja, que está longe de qualquer característica que lembre a ficcionalidade ou que vá em direção a significações secundárias, como a arte literária o faz por meio de metáforas, lirismo e poeticidade em sua forma.

Também podemos verificar que o cinema de Coutinho se aproxima dos docudramas, quando traz elementos que não são tipicamente ficcionais, mas que funcionam como tal, ou seja, quando o talento de atrizes célebres aparece em cena para dar mais realce ou acrescentar sentidos às histórias que ainda estão em processo de narração, pois já descrevemos que a intromissão das atrizes aparece na maioria das entrevistas, e o fato de isso ser proposital torna o documentário de Coutinho mais peculiar ainda.

Com respeito às características de enquadramento das cenas, o plano de cena relativo a cada entrevistada, em relação ao assunto e em relação à sua continuidade, que, às vezes, dependia da forma como a atriz conduzia o assunto.

No caso da mulher número 1¹⁶, não houve atriz que a interpretasse, talvez pelo fato de ser ela mesma uma atriz, e que, ao final, faz uma bela interpretação curta do final da peça *A gota d'água*, em que desempenha a última fala de Joana, quando dá de comer o bolo envenenado aos filhos. Interessante que o diretor Coutinho, ao mencionar “Medeia”, faz Mary Sheyla lembrar da intertextualidade da peça *Medeia* com a de Chico Buarque.

Ao dar início a uma estrutura mais característica de documentário na mulher 1, quando passamos à mulher 2, o espectador já é pego de surpresa no momento do corte seco poucos minutos depois de iniciada a entrevista por parte de Gisele, entra em cena, por meio de um corte seco, o rosto de Andréa Beltrão, como se lembrasse por meio do enquadramento e dos gestos serenos a entrevistada. De fato, isso é confirmado quando a atriz continua a história e, assim, vão concatenando a história de vida profissional e pessoal de Gisele, que, ao final, dará importância ao espiritualismo que a mantém conformada com a morte do filho.

Esse assunto gerou um pouco de indignação quando a ficcionalidade de Andréa Beltrão (ao confidenciar seu sentimento a Coutinho) transforma-se em um tipo de indignação, por não entender o motivo do excessivo conforto sentido pela entrevistada, visto que Beltrão diz não ter religião.

¹⁶ Referimo-nos à disposição da sequência de cenas apresenta na Tabela 1.

No que se refere à terceira mulher entrevistada, Débora (chamada de Nilza) – fato que já provoca uma certa reflexão ao espectador, que pode suspeitar de alguma atuação ali na história – não se observa o mesmo padrão de alternância da entrevista 2. Débora fala bastante de sua vida após os dezoito anos na capital São Paulo e vai tecendo informações sobre seu aprendizado.

Quanto à entrevista 4, que inicia o próximo ciclo, Sarita se nos apresenta como uma mulher ao mesmo tempo rústica, mas sofisticada no conhecimento de mundo. Ao metaforizar a relação entre pais e filhos por meio da animação *Procurando Nemo*, é essa história que irá produzir o maior volume de alternância de enquadramentos, com doze ao total, sendo seis cenas para Sarita e seis para Marília Pêra. A animação em questão funcionará como o mote de toda a entrevista, pois Sarita mostra um misto de momentos bons no passado e de momentos difíceis no presente, em que o consolo da música de ninar a faz lembrar da filha e do pai, como se fosse uma memória apenas conduzindo dois tipos de afeto.

A quinta entrevistada nos parece a mais curiosa de todas, pois ela marca exatamente o meio do número total de entrevistas e também funcionará como uma suplementação da entrevistada número dez, Claudiléa, que contará a mesma história da perda do filho em um latrocínio.

No entanto, a forma como são enquadradas muda sensivelmente. Lana, a número cinco, é enquadrada com poucas variações e com planos mais distantes, enquanto a mulher número dez, Claudiléa, possui planos mais próximos ao seu rosto (close e superclose), focando a forma mais dramática e um processo de choro mais contido, por meio dos quais conta sua história da crença do filho, que está no céu, como um anjo.

Em uma direção semelhante à primeira entrevista, Jackie Brown, a mulher número seis também faz uma suplementação da primeira, pois há semelhanças: também é do mundo artístico (Jackie é rapper, enquanto Mary é atriz) e também não conta com a interpretação de uma atriz que conte parte de sua história. Ao final, também faz uma performance quando canta um rapper de improviso (descrição já feita da música anteriormente neste trabalho, no âmbito da outra tabela sequencial). Os planos também lembram a primeira entrevista, pois ela é filmada em plano médio e primeiro plano e também conta suas concepções da vida na favela e da vida profissional que afirma seu modo de ser e sua origem humilde de pessoa da favela.

É Maria de Fátima quem fecha o segundo ciclo (o maior deles) com a sétima entrevista e a quarta do ciclo. Seu perfil é de uma mulher de meia-idade que relata suas desventuras amorosas e seus traumas de casamento. Não há atriz que a interprete, por isso, sua entrevista

volta ao tom de relato real do documentário. Inclusive, os enquadramentos de seu rosto são mais objetivos e menos variados (primeiro plano, plano americano e close).

A oitava e nova entrevistas marcam um momento de maior juventude no documentário. São duas jovens as entrevistadas, que aparentam pouco mais de vinte anos. A mulher número oito é Aleta. Nesse momento, volta-se a alternância maior com outra atriz, Fernanda Torres, com o total novamente de dez cenas entre ambas. É Fernanda Torres quem conta grande parte da história, de forma mais parecida possível com a entrevistada (semelhante ao esforço de Beltrão para se parecer com Gisele, a segunda).

A entrevista transcorre por meio de quase todos os pontos de vista mencionados, vai desde o plano americano até o superclose. No momento final, Coutinho aparece à esquerda do enquadramento, conversando com Fernanda Torres a respeito da atuação da atriz e como ela se sentiu. Aqui, novamente, ocorre outra alteração, em que Coutinho procura estar enquadrado por meio de um *over shoulder*, com que o espectador estivesse ali por sobre seu ombro, ouvindo Fernanda Torres ser uma das entrevistadas.

Marina, a outra garota, aparentemente a mais jovem de todas, fala por si mesma, sem jogo de interpretação com outra atriz. Ocorrem poucas alternâncias de enquadramento, por isso é basicamente o mais próximo e subjetivo o possível, variando entre close e super close. É preciso lembrar que a moça se mudou para o Rio de Janeiro em busca do sonho de se torna atriz profissional. Talvez por isso não precisasse de atriz para interpretá-la.

Como já mencionado na entrevista 5, a mulher número 10, Claudiléa C. de Lemos, repete a história daquela. No entanto, a forma como são expressadas e captadas suas emoções diferem, a com ela pelo plano-sequência que não marca o percurso da subida pela escada, mas o seu fim, em vias já de entrar no set de filmagem. Seu olhar de choro contido é marcado pelo plano próximo, em super close, diferente do ponto de vista em que Lana foi filmada. No que tange aos assuntos abordados, o casamento e nascimento do filho são contados na mesma ordem que Lana conta, ou seja, ambas tratam praticamente do mesmo conteúdo, mas sob aspectos formais cinematográficos distintos.

A décima primeira entrevista marca o retorno de Sarita, que pede para voltar, a fim de consertar a má impressão que achou ter deixado no primeiro momento, pois queria cantar uma musiquinha de ninar, que lembrava seu pai e sua filha. Agora, não haverá atriz para interpretá-la. Do ponto de vista da proposta do documentário de Coutinho parece verdadeiro, pois as entrevistas que terminaram com algum momento artístico, como foram Mary Sheyla e Jackie Brown, não continham continuação de sua história com outra atriz.

A última cena, após Sarita cantar uma música, mostra em um plano mais geral e aberto, todo o set, como se fosse um teatro com as cortinas abertas. No centro, encontram-se duas cadeiras, como que humanizadas pela falta necessária de alguém que possam as usar. No decorrer do documentário, Coutinho sempre filmava uma cadeira apenas entre as entrevistas, no entanto, ao cabo de tudo, filmou duas, como que para marcar essa espécie de diálogo, mesmo que ausente naquele fim, presente pela implícito produzido pelo elemento que apoia cada um dos pares das entrevistas: a cadeira. Esta que também fez parte do *Jogo de cena*. Desse modo, o documentário tem um final poético, aberto a possibilidades de significados, reafirmando a concepção do entrecruzar de cenas que o caracterizam e o compõem. Entrecruza também as possibilidades de tipologia de identificação desenvolvida por Nichols (2005), conforme apresentamos na apresetação, *Tear: o coser pela linha de palavras*, deste trabalho.

1.2.4 Dos relatos: narrativas e interpretações

As narrativas são peculiares. A produção cinematográfica de Coutinho em *Jogo de Cena* volta-se para o encontro entre o cineasta e mulheres que queiram e saibam contar histórias, tornando-se personagens de si mesmas. Nos relatos apresentados, as narrativas exploram a memória particular de cada uma das interlocutoras, formando, assim, um relato de testemunho da própria história. Nesse sentido, podemos afirmar que a cinematografia de Coutinho se filia à base do cinema direto, entre os quais a entrevista se insere.

Como cada história tem uma particularidade, relataremos os detalhes de algumas entrevistadas (quem construiu um conhecimento a partir da experiência em primeira instância) e a maneira pela qual o corte de câmera introduz a atriz, que, necessariamente, deverá continuar a história da entrevistada. Em raros momentos, a atriz pode dar algum detalhe que a entrevistada não tenha colocado em seu relato ou, em outra direção, é possível que a atriz antecipe alguma fala da entrevistada, de forma que a entrevistada continue em seguida com os mesmos fatos, mas contados por outro viés. Há também momentos em que o público possa estranhar a estratégia de filmagem do diretor, pois as entrevistadas 5 e 11 contam a mesma história, fato que excede as fronteiras do estilo do próprio Coutinho. Por ambas não serem conhecidas na mídia, como o são as outras três atrizes famosas, fica ambígua a sua história do ponto de vista do documentário em contraponto com a ficcionalidade, pois não se sabe quem foi a dona da história e quem a interpretou de fato.

Curiosamente, em vários momentos, as atrizes célebres (Andréa Beltrão, Marília Pêra e Fernanda Torres) também fazem o papel de entrevistadas, quando relatam as suas dificuldades de padronizar interpretações que nascem de pessoas reais, em que a liberdade de criação do personagem está restrita à entrevistada, ou seja, mais presa a alguém de carne e osso. Nesses casos, houve situações de choro desconectado da atuação, em que cada uma das atrizes conta a sua peculiaridade nesse momento dramático.

O ensaio do pesquisador de cinema Fernão Pessoa Ramos determina que o espectador de Coutinho necessita destinar sua atenção para as circunstâncias as quais as personagens, em situação de interpretação, estão subvertidas. Em seu ensaio *A 'mise-en-scène'*, expõe duas concepções substanciais dos princípios do cinema: encenação e mise-en-scène, sendo a primeira a “relação entre o mundo (com pessoas agindo e coisas) e o sujeito que encarna a máquina câmera”, já a mise-en-scène “designa o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena e sua futura disposição narrativa” (RAMOS, 2012, p. 72).

Ramos (2012) afirma que a ação para Coutinho se desenvolve de forma mais ampla em sua liberdade, tendência de ser objetiva e explícita – o que seria poder encontrar-se em segmentos, partes de encena-ação. Por outro lado, há a ação em estado de encena-afecção. Para o estudioso, a primeira representa o mundo em seu movimento trivial diante de uma câmera que estampa a realidade do contato entre o interlocutor e o entrevistado. A segunda, no entanto, expressa o ser que se encontra em estado de afeto. “A ação revela o sensitivo do corpo, descortina os sentidos de sua personalidade. As partes mais expostas são a face e o olhar, cujos traços mapeiam as afecções.” (RAMOS, 2011, p. 8).

Dando sequência às suas observações, Ramos (2012) nos possibilita a distinção entre duas estratégias habituais no documentário – a encenação construída e a direta. A primeira tem a ver com a organização, com as dinâmicas prévias determinadas pelo sujeito-da-câmera, com relação à ação ou à expressão. A segunda, refere-se ao processo de transformação da personagem, em que o movimento de fazer-se existir ocorre durante o momento da filmagem, ou seja, extrai qualquer interferência antecedente do sujeito-da-câmera. *Jogo de cena* conta com as duas linhas de encenação.

Ao optar pelos anônimos em vez de famosos, de indivíduos em vez das instituições, esse diretor confirma ainda sua crença na habilidade narrativa dessas pessoas, que ao encontrarem na entrevista o lugar de um diálogo, e um momento em que se tornam responsáveis por sua representação, são capazes de criar suas próprias narrativas ou o que Comolli (2008) denomina de “auto-mise-en-scène”.

Essa auto-mise-en-scène está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da mise-en-scène acaba por se apagar para dar lugar à auto-mise-en-scène do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A mise-en-scène mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma. (COMOLLI, 2008, p. 85).

A essa perspectiva de mise-en-scène, complementa-se com a de dispositivo entendido por Lins, apoiada em Comolli (LINS, 2007) como sendo:

antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social. A dimensão espacial desse dispositivo – as filmagens em locações únicas – é a mais importante. Para Coutinho, pouco importa um tema ou uma ideia se não estiverem atravessados por um dispositivo, que não é a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõe determinadas linhas à captação da matéria (LINS, 2007, p. 47).

A ideia é trazer à cena pessoas em seu estado natural de viver e que, ao relatarem suas histórias, entram em contato com suas memórias afetivas. Estas, ao serem ativadas, criam um espaço criativo que constrói a possibilidade desses seres do cotidiano serem apenas personagens ficcionais presas a roteiros pré-estabelecidos. Esta abordagem proporciona um novo olhar sobre o real em contraponto às artimanhas da ficção. Neste contraste encontra-se o dispositivo.

Ainda segundo Comolli, “estes homens (ou mulheres) comuns são personagens em devir, mas personagens nas quais não é indispensável crer imediatamente, pois sabe-se que eles existem, que são providos de existência e de realidade”. (COMOLLI, 2004, p. 50).

A tríade – pessoas, espectadores e cineasta – desenvolve um fio diáfano de sentidos. A vida é o tema. O sentido da vida é o tema. Mas da vida de quem? De todos os envolvidos. A entrevista contraria as expectativas de cinema no sentido de espetáculo. Por outro lado, preenche a ausência de cumplicidade dos filmes convencionais. O compartilhamento de experiências desenvolve uma nova substância que se revela aos poucos, sem a pressa ou linearidade de se chegar ao final da história tão já esperado pela plateia convencional.

Por esse ângulo, é concedido ao afeto um imenso potencial catalisador do tecer narrativo das personagens, bem como o de trazer à tona as memórias para o filme. A questão do anúncio publicado por Coutinho em um jornal, convidando mulheres de qualquer faixa etária que estivessem no Rio de Janeiro para contarem fatos ou histórias de suas vidas foi o elemento

propulsor da realização de *Jogo de cena*. Assim, evidenciam-se tanto o tema como o *cast* da obra. O diretor ouviu 83 mulheres e selecionou 23 para conversar sobre episódios que recortam a realidade feminina. Dessas realidades, sete personagens são escolhidas para o documentário. Porém, não é apenas isso, o diretor convida atrizes para interpretarem algumas dessas histórias e cria um jogo de encenação entre as cenas. Personagem e narrativa se entrecruzam de modo aparentemente aleatório, mas sem sair da demanda do anúncio. O termo “aparentemente” se baseia em diversas considerações a serem feitas. Primeiramente, é fato que Coutinho não só definiu quem seriam as protagonistas, como trabalhou a ingerência nas falas de acordo com interpelação *sui generis*. O eventual, no entanto, não fugiu à cena. De fato, atrizes versadas deram a Coutinho motivo para contemplar o imprevisível. Foi o caso, por exemplo, de Fernanda Torres sentir-se desconexa em sua interpretação. Houve também situações interessantes, como a de uma atriz que desejou reinterpretar sua narrativa diante da percepção de que não foi bem-sucedida em cena.

A afecção não selecionou as figuras envolvidas. O imprevisto materializou cenas intensas nas filmagens. Há de se orientar pelo contexto de *Jogo de cena*, para melhor entender a dinâmica da encenação – direta, quando a abordagem se dá a partir das histórias das mulheres selecionadas em contato direto com Coutinho e indireta, quando as atrizes interpretam algumas das narrativas.

Por seu tecer afetuoso, o documentário cresce dentro e fora da tela. Há uma nova relação com o espectador, que interage não com um roteiro previsível, mas com um outro significado de cinema. Sendo um jogo, os movimentos não findam, ao concederem o sopro da vida em cada momento de interpretação. A câmera percorre corpos em ação e encenação, mas que, simultaneamente, extrapolam afeto. A voz, os gestos, as modificações que o rosto recebe a cada fato relatado, cria uma esfera de “afetados”. A conversação abala, toca, sensibiliza todos que sabem, nesse momento, que fazem parte do *Jogo de Cena*. Ninguém é excluído – diretor, sujeito da câmera, personagens, atrizes, público – os fatos foram lançados. O corpus quebra qualquer noção de fronteira.

Outro aspecto a ser revelado é a zona de conforto que a poltrona garante. No entanto, o espectador se surpreende a ser impulsionado ao contato com a estranheza, a ter que abrir mão da passividade de estar sentado diante a uma tela apenas para assistir a um filme. Ele torna-se elemento ativo diante da impossibilidade de não admitir sentir incompreensão, diante de sentimentos inesperados que tornam sua ida ao cinema uma situação instável e de deslocamento constante que contraria sua expectativa de estática passividade. São tantos os contatos e processos que tomam seu lugar na plateia, que o espectador se adentra em *Jogo de cena*. Além

disso, o emaranhado de identidades, de cenas, cria narrativas que expandem o poder do discurso. Os narradores são tomados pelas palavras, as palavras tomam as cenas das cenas das palavras, os corpos servem às palavras – e todo esse deslocamento flui de maneira enigmática aos ouvidos da plateia. Nesse desenfado, há aqueles espectadores que tendem a crer que descortinaram o enigma do jogo de encenações sobre encenações. São, no entanto, pegos de surpresa como foram os protagonistas nos abismos da performance de relatar, aliás delatarem-se.

As atrizes, por sua vez, ganham as histórias das mulheres anônimas e suas experiências, tanto de vida, quanto de relatar e saberem-se sujeitos da narrativa. A interpretação artística, portanto, pluraliza a palavra do outro. Além disso, é passível de experimentação a verossimilhança duplamente apresentada. É concedida às atrizes não só a performance da narrativa alheia, como também a possibilidade de analisar sua performance, afinal, o controle, característica da encenação, fenece diante do fato de que as entrevistadas são o espelho que as atrizes esperavam refletir. Há, nesse movimento, um conflito gerado pelo desejo do real de se realizar por meio do trabalho das atrizes, o que supera o controle não só delas, como o do espectador que se julga no controle que pensa ter sobre as imagens e se vê submisso ao *Jogo de cena*.

Não bastando o impacto com o surpreendente a todo momento, o trabalho estético do diretor revela inferências inesperadas no decorrer da obra. A sensibilidade é uma consequência de que tudo pode ocorrer durante as narrativas. Os sentimentos inerentes ao ser que se avulta não podem ser expostos a partir da linearidade – emoções não funcionam desta forma. Portanto, recortes, memória, silêncio, receio, avanços sobre as cenas, entendimento das próprias experiências de vida, fragmentam o espaço das palavras das mulheres anônimas, das palavras das mulheres atrizes que matizam os discursos. Os depoimentos tiveram liberdade de se concretizar mediante a delicadeza na orientação dos planos de ação.

A execução estrutural da edição em *Jogo de cena* atravessa um panorama de intercorrência que pode ser analisado sob a perspectiva de Derrida acerca da linguagem – escrita literária e interpretação.

O autor descentraliza a estrutura – em sua percepção clássica – na obra *A escritura e a diferença*, 2002. O centro, para o autor, encontra-se tanto dentro da estrutura, quando de sua totalidade faz parte, quanto fora, quando se nega a existência do centro na totalidade, mas sim em outro ponto. Derrida denomina a questão da díade perspectiva do centro estar dentro ou fora da totalidade. Archè para origem; telos para fim. É possível entender tais conceitos a partir da noção conferida ao conceito de presença como estado de pré-existência. Logo, esta duplicidade

é legítima e é ela que consente, segundo Derrida, “uma série de substituições de centro a centro, um encadeamento de determinações do centro. O centro recebe sucessivamente, e de maneira regular, formas ou normas diferentes. A história da metafísica, tal como a história do Ocidente, seria a história destas metáforas e destas metonímias”. (DERRIDA, 2002, p. 231).

Daí Derrida concluir que será possível mostrar “que todos os nomes do fundamento, do princípio ou do centro designaram sempre a invariante de uma presença (eidos, archè, telos, energeia, ousia) (essência, existência, substância, sujeito) aletheia (transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.).” (DERRIDA, 2002, p. 231). A questão por ele abordada acerca da presença ser invariante, é pilar dos preceitos de origem ocidental, afinal, a ideia de um ser supremo dentro de uma hierarquia sempre foi pensamento absoluto e axiomático presente nessa civilização.

Desta forma, para Derrida, o fato de os componentes da encenação tenderem à variação, dá ao conceito de “jogo” a abordagem, já apresentada por ele, de totalidade – no caso visto como aquilo que não possui centro. É exatamente por isso que, durante as encenações, a instabilidade, as oscilações são elementos infinitos na operacionalização da linguagem que não tende à centralização. Aliás, é factual o caráter versátil da linguagem de se transformar a todo momento de acordo com as práxis sociais ou com as criações artísticas. Entre a estrutura funcional da língua e a sua utilização há um enorme distanciamento a ser verificado. Se, por um lado, a teoria que lhe dá embasamento, a lança para a condição de finita - sua constituição por fonemas e suas combinações que tendem à limitação técnica do idioma, por exemplo – por outro, sua aplicabilidade aponta para um universo ininterrupto de utilizações.

Gilles Deleuze, em *Lógica do sentido*, 1974, afirma:

(...) signos significantes, sempre existem em demasia. É que o significante primordial é da ordem da linguagem; ora, seja qual for a maneira segundo a qual é adquirida a linguagem, os elementos da linguagem são dados todos em conjunto, de uma só vez, já que não existem independentemente de suas relações diferenciais possíveis. O significado em geral, porém, é da ordem do conhecido; ora, o conhecido acha-se submetido à lei de um movimento progressivo que vai por parte, partes extrapartes. (DELEUZE, 1974. p. 51).

Vista por esse ângulo, podemos perceber que a aquisição da linguagem é um processo – sua constituição material, o significante, vai, aos poucos, recebendo o sentido através de uso pelo falante-nativo – ou seja, os significantes vão sendo preenchidos, pois em si são elementos preestabelecidos.

De fato, a comunicação humana sempre ocorreu dessa forma. O homem recebe, ao longo do contato com a linguagem, o corpo material que é essencial para sua inserção no universo da socialização. Os significantes, portanto, lhe chegam em um único acontecimento – lhe vêm prontos. Esta é a parte limitada da linguagem. À medida que todo esse universo é contemplado e assimilado pela humanidade, o reconhecimento do significado ocorre paulatinamente, já que é desconhecido. Assim, o exercício contínuo do uso das palavras, nos incessantes momentos de interlocução, faz com que os indivíduos transitem do modo finito que os signos lhes chegam, ao modo infinito quando tomam posse dos sentidos que ainda lhes eram inacessíveis. Nesse momento, passa a existir o ser humano contentor da linguagem.

Segundo Evandro Nascimento, estudioso e divulgador da obra de Derrida no Brasil, a fórmula para entender os limites entre literatura e filosofia encontra-se em um tipo ideal de leitura: o ler a partir de Derrida. Nascimento vê nos argumentos filosóficos de Derrida, a afinidade entre leitura e escrita: “toda leitura é desde sempre repetição, reinstauração de um texto em face de outro que o precede, e esse outro se colocando numa sequência ou numa rede de outros textos ainda mais ‘originais’ (NASCIMENTO, 2001, p. 20). Para ele, os sentidos dos textos e dos arquivos coletivos e pessoais necessitam de atualização. A leitura, por ele reconhecida como um processo de reescrita, é a saída para a questão cultural da atualização de acervos escritos.

No livro *A farmácia de Platão*, 1997, Derrida conclui que a escrita é “um filho desviado e revoltado, uma desmedida e uma perversão!”, isto é, “um filho abandonado por seu pai. De qualquer modo, um filho perdido” (DERRIDA, 1997, p. 97). Derrida aposta na desconstrução da lógica racionalista tradicional para que, por fim, os significantes se libertem das amarras das concepções absolutas acerca da linguagem. Dessa forma, ele utiliza a metáfora “quebrar a vidraça da transparência da escrita”, no sentido de que os significantes possam, por fim, ganhar movimentos de interpretação que não descartem a fragmentação em detrimento ao caráter estático dado à palavra.

Seu posicionamento vai além, ele deseja que a palavra fuja do centro. Não concebe a ideia de que a razão a domine. A linguagem, a seu ver, deve tender a alcançar o infinito de suas possibilidades. Ela deve se apresentar, como o filósofo destaca no estudo *Gramatologia*, 1999, como “jogo da representação”, no qual a “origem torna-se inalcançável”, (DERRIDA, 1999, p. 44). Ele ainda acrescenta a ideia de que:

Se a totalização não tem sentido, não é porque a infinidade de um campo não possa ser coberta por um olhar ou um discurso finito, mas porque a natureza do

campo – a saber, uma linguagem e uma linguagem infinita – exclui a totalização. (DERRIDA, 1999, p. 44).

Nesse aspecto, podemos relacionar a possibilidade de linguagem infinita com os jogos de narrativa e interpretação das histórias contadas em *Jogo de cena*. Ao tomarmos como exemplo a dupla de mulheres Lana Guelero e Claudiléa C. de Lemos, não conseguimos distinguir quem é a mulher que viveu a história e quem é a atriz que a interpreta. Portanto, não conseguimos identificar a origem da narrativa; descobrimos que Claudiléa é a entrevistada, porque temos conhecimento do trabalho de atriz de teatro desenvolvido por Lana Guelero. Pelo fato de ainda ser desconhecida do grande público, a atriz pode ser tomada como a voz de origem.

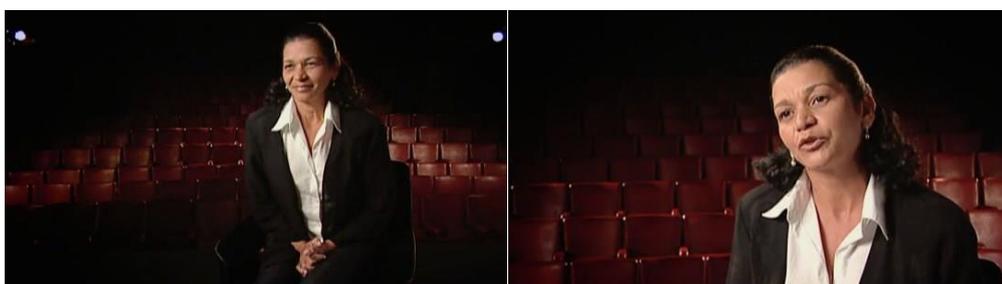


Figura 9 – Conjunto de enquadramentos de Lana Guelero (00h50min)

Seu relato, em resumo, comporta um tom didatizante, porque explica as dificuldades que passou após a morte do filho, em que a filha cuidou dela. Revelou um sonho que teve com o filho que a consolou e a fez confrontar o quarto do filho e tocar a vida novamente.



Figura 10 – Conjunto de enquadramentos de Claudiléa (1h35min)

Funcionando como uma aparente quase repetição da entrevistada número 5, Claudiléa conta a mesma história de Lana Guelero. Exceto pelos detalhes das histórias, que são bem parecidas, Coutinho produz diferença nos enquadramentos. Descobrimos que Claudiléa é a entrevistada, porque temos conhecimento do trabalho de atriz de teatro desenvolvido por Lana Guelero. Mas a imprevisibilidade de *Jogo de cena* também trabalha com a interpretação do espectador, pois não se sabe qual a verdadeira entrevistada e qual a atriz, pois as condições de produção do afeto e da memória são muito parecidas.

Afinal, é exatamente nesse campo – a linguagem – que se dão substituições infinitas, dentro de um conjunto finito. E a esse campo Derrida dá o nome de jogo.

Este campo permite estas substituições infinitas porque, em vez de ser um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de ser demasiado grande, lhe falta alguma coisa, a saber, um centro que detenha e funde o jogo das substituições. (DERRIDA, 1999, p. 44).

Essa afirmação é um revir ao conceito imprescindível da “presença”. Somente por meio da concepção de um ponto fixo, do centro, é que o jogo pode se reinventar em movimentos e oscilações. Para tal, faz-se necessário quebrar os conceitos tradicionais de que o jogo é uma noção inerente ao fantástico e que, por isso, não possui valor lógico.

Ao analisarmos a estratégia de edição de *Jogo de cena*, partimos de pontos fixos: o Coutinho, o palco, as câmeras, as poltronas vazias à espera de mulheres. A partir desse conjunto de fixidez, o jogo se realiza com variações de mulheres, narrativas, mas sempre com um fio comum: entrevista com Eduardo Coutinho. Caso ele desejasse, poderia incluir tantas outras personagens sem perder o contato com a estratégia de ludibriar o espectador, sem jamais se refugiar no fantástico para movimentar a presença.



Figura 11 – Conjunto de enquadramentos do cenário (01h08min)

Além disso, o filósofo refuta a ideia de desconexão entre o significante e o significado, reconhecendo que “o movimento do rastro é necessariamente ocultado, produz-se como ocultação de si” (DERRIDA, 1999, p. 57). Sem o rastro, o signo é estático. Não tem a possibilidade de criar-se em si mesmo, devido à lógica racional do referente a ele intrínseco. Desta forma, o signo não pode atingir o retorno a uma origem simples e plena¹⁷ (NASCIMENTO, 2001, p. 142).

¹⁷ Cf. Nascimento, 2001, p. 142.

Essa mobilidade do signo permeia todo o filme *Jogo de cena*. As mulheres, em sua constante posição de assentadas em cadeiras, mobilizam conexões entre as narrativas das personagens que contam de si e as atrizes que as interpretam. Além disso, Coutinho edita o documentário de tal modo que temos dúvidas se compreendemos adequadamente as relações entre as mulheres e atrizes. Ora porque uma continua a fala da outra, ora porque uma personagem representa a si mesma, ora porque há apenas a atriz interpretando a história da entrevista, ora porque uma atriz representa a si mesma e ora porque a fala da personagem está distante da voz da atriz que a interpreta. Um exemplo de como isso ocorre é a participação da atriz Lana Guelero que está no filme às (00h50min) e a personagem Claudiléa – com quem faz um jogo de interpretação – só aparece à (1h35min), após um intervalo de tempo. Se não é o rastro, torna-se impossível fazer conjecturas entre as duas, portanto, o signo precisa se movimento para ter real significado.

Ao destacar a fragilidade da noção tradicional de que a linguagem possa ser um constante interpretativo, Derrida comprova que os sentidos são originados do ato de enunciação e do fato de que a linguagem é ambígua, e que, por isso mesmo, inscreve-se como elemento invasor dos traços narrados. Desta forma, ela renega a verdade e se mostra livre de ficar circulando sobre si própria. Nesse sentido, Derrida¹⁸ reconhece que o traço é simultaneamente e inseparavelmente inscrição e intervalo, resíduo e diferença (JOHNSON, 2001, p. 39). Dessa forma, o silêncio dos excluídos pode ser fruto de investigação e trabalho para um crítico cultural que deseje interpretar esse hiato social. Assim, o texto deixa de ser limítrofe para qualquer tipo de interpretação, criando vozes nas margens.

Ainda que não seja o foco de *Jogo de cena*, o seu repertório de vozes femininas inclui exemplo de mulheres que vivem à margem social. Essa invisibilidade está na cor da pele, condição socioeconômica e orientação sexual em três narrativas distintas: Mary Sheyla, Nilza e Jackie Brown. Neste momento, tomamos a participação da artista rapper Jackie Brown¹⁹ que começa sua entrevista passando a mão pelo rosto como se buscasse o meio de contar das dificuldades que ela e sua família passaram. A cena inicial mostra o enquadramento dela no meio do assunto.

¹⁸ Cf. JOHNSON, Christopher. Derrida. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 2001.

¹⁹ Jackie Braown tem em sua narrativa relação aproximada com a de Mary Sheila no sentido de ambas serem negras, periféricas e pertencerem ao grupo “Nós do morro”.



Figura 12 – Enquadramento de Jackie Brown em primeiro plano, em início de fala (00h 55min52seg)

Durante a conversação com Coutinho, conseguimos conectar a narrativa com a entrevistada 1, Mary Sheila (atriz, sobre quem trataremos na subseção 3.2.1), pelos caracteres sociais comuns e ambas fazerem parte do “Nós do Morro”. Jackie Brown relata sua vocação para a música e sua orientação sexual assumida. Para ela, há muito orgulho em ser aceita socialmente pelos amigos. Seu grupo de rap produz a sua identificação, a fim de passar a mensagem social. Assim diz sua música (00h59min45seg):

Vai, vai, vai... Jaqueline Ferreira Gonçalves, neguinha pequenininha / Do cabelo de “canecalon” / E que tinha o sonho de ser paqueta do Show da Xuxa, mas que ilusão / Não tinha pele clara, olho azul e nem cabelo bom / e mesmo assim continuei seguindo a minha luta / Rua Notrindela, 42, que eu preciso de corpo / A minha infância eu passei brincando de casinha e médico / E já pulando o muro do colégio pensando em arte / Vendendo água no cemitério do São João Batista era gastação / Eu Jackie Brown tinha estilo muito louco / Era funqueira, usava saia de cotton, tinha o cabelo black / Mesmo assim na minha época eu era discriminada / Agora em 2006 eu tô na moda, tô no nós do morro / Cresci, venci, sobrevivi, tenho 27, tenho *dread* e me chamam de Jackie.

Outra pista que seguimos é a da força do conceito suplemento, analisado por Fredric Jameson no artigo ‘*Fim da arte*’ ou ‘*fim da história*’?, 2001, considerado como um “terceiro estágio” do pensamento, que pode ser usado “tanto para completar os antecedentes quanto para superá-los e avançar em direção a algo diverso” (JAMESON, 2001, p. 80).

Por esse ângulo, Derrida em sua sistemática, considera que o ato de ler destitui o papel do real dado ao texto, este, que na verdade nunca está pronto, por ser constituído de pistas e brechas. Ou seja, o texto se encontra em aberto – os significantes não são somente corpos materiais fixos – estão propensos a receber significações a todo momento, pois “nunca houve

senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o ‘real’ só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc.” (DERRIDA, 1999, p. 194-195).

Em *Jogo de cena*, o recurso de suplementação é acionado para conectar as narrativas das personagens com as interpretações das atrizes. Sendo que, para cada parceria, há um modo distinto de fazer essa movimentação. A partir do real apresentado pelas mulheres, Coutinho faz uso de alternar vozes, com a atriz dando continuidade à voz da personagem e vice-versa; alternar vozes, com a atriz repetindo partes da narrativa da personagem; distanciar em tempo as vozes com narrativa paticamente idêntica da personagem e da atriz. Assim, de jogo em jogo, uma narrativa vai suplementando a outra, e cabe ao espectador seguir os rastros para formar um sentido para o todo. Ainda na música de Jackie Brown, temos no fragmento “E que tinha o sonho de ser paqueta do *Show da Xuxa*, mas que ilusão” a retomada da narrativa de Mary Sheila, fazendo um jogo de relatos de vida de duas mulheres negras, periféricas e artistas do “Nós do Morro” com o mesmo desejo fazendo com que o espectador tenha dúvida sobre qual das duas mulheres tinha o sonho de ser paqueta, ou se ambas o tinham. É um dos exemplos de suplementação no documentário.

Assim, a expressão “glossário politizado” da crítica cultural é de extrema importância para a diferenciação entre o ideal e o que pode ser feito muito além do ideal, no referente à ideia de suplemento, que dá ao crítico a possibilidade investigativa de quebrar a norma dos contextos fixos aos quais novos significados podem ser inseridos. Na proposta de Derrida, o texto, os olhos sobre ele, as interpretações advindas garantem a possibilidade de extravasar sobre sua própria substância, já que o suplemento surge da duplicidade do significante que pode existir como adição necessária.²⁰

Jogo de cena é um exemplo do suplemento que expande a produção do documentário. Coutinho, ao trabalhar com o jogo do que está dentro e com o que está fora, cria fendas que deixam o texto à deriva para extrapolar seu estilo de direção. Ele, de modo voluntário, deu à sua obra a liberdade de exteriorização – que é signo em movimento de autonomia. Assim o signo funcionou como o que de fato ele é: um “representante [que] representa, sem dúvida, a alteridade do mal que vem afetar e infectar o dentro, irrompendo nele imprevisivelmente” (DERRIDA, 1997, p. 80). O texto, então, se abriu para o contexto, extrapolando o jogo textual

²⁰ Cf. LECHTE, John. *50 pensadores contemporâneos essenciais*. Trad. de Fábio Fernandes. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 126.

para o frenesi das interpretações – é esse caráter que Derrida concede ao signo – sua capacidade de explodir sem que nada possa ser feito para contê-lo.

Em *Jogo de cena*, portanto, a complementaridade jogou o todo tempo. O centro tomou vários lugares, fazendo com que o signo desenvolvesse diversos papéis – ora de substituição da ausência, ora para tomar lugar da falta de um significado. No entanto, por ser compensatório, o suplemento não atinge outro centro a não ser aquele sobre o qual está agindo, já que o suplemento é algo transitório e que trabalha uma falta que não se encontra no significado, mas ao lado dele. Assim sendo, é necessário perceber que o suplemento não é um complemento. A ideia de complemento, por sua vez, está associada à sintaxe da significação, já que os termos, nesta categoria da lógica normativa ocidental, estão a serviço uns dos outros, exteriores, presenças, que ora se associam, ora se opõem, para chegar à proposta convencional de criarem a lógica textual pontual, ou seja, a esperada para a ocorrência de significação fixa dos períodos, quando os léxicos funcionam de forma convencional. Este panorama não ocorreu em *Jogo de cena*, exatamente porque o que ativou a descontinuidade do documentário foi a ação do suplemento sobre os signos – motivo da presença do inesperado nas interpretações.

A esse contexto apresentado, não se pode fugir do que também ocorreu com Coutinho durante seu trabalho. Para Nichols (2005), é atributo do documentário participativo, o diretor agir sobre as manifestações dos entrevistados, entretanto, *Jogo de Cena* poderia ser identificado com um documentário reflexivo, já que os personagens são apresentados e narram sua história para, posteriormente, revelar-nos que alguns são atores, interpretavam seus depoimentos.

O filme encerra com um plano de mais de 10 segundos do palco, observado da plateia, no teatro vazio. No palco estão apenas duas cadeiras vazias. Essa cena pode ser interpretada como símbolo de que estamos sempre na posição da plateia, observamos tudo como espectadores, já que todas as coisas são — de alguma forma — representadas. Também, poderia ser um convite para que o espectador tome esse lugar, ou que a cena continua, ad infinitum, anunciando uma abertura dessa obra. Ainda poderia afirmar a complexidade da existência ao incorporar a experiência do viver à cena teatral.



Figura 13 – Palco do Teatro Glauce Rocha — última imagem de *Jogo de Cena* (1h43min1seg).

Coutinho, em uma das entrevistas dadas, faz a seguinte declaração sobre imagens cinematográficas: [...] muitas vezes a imagem é só um “isso é verdade”, tanto na ficção quanto no documental; “isso é verdade, eu estou descrevendo”.

Portanto, para ele, a princípio, a veracidade está relacionada no que tange às divulgações, às imagens saturadas de ação. Estas dão atributo de verdade às cenas – produto, aliás esperado por muitos espectadores ao entrarem no cinema. É como se fosse uma negociação. “Estou aqui para ser invadido por ações que me darão sensações de todos os tipos”.

Ao contrário, o diretor, ao se propor trabalhar um cenário que tende ao vazio, entendido no caso como interpretação, um espaço ocupado pelas palavras, lugar de observação da plateia, necessita retomar o “isso é verdade”, criando a reflexão como uma situação de ação – só que de cunho, previamente, interno. Todo esse significado da imagem do vazio pressupõe o outro significado, a imagem da reconstituição – desdita a que Coutinho se sujeita ao afirmar que: “Os temas em si não me interessam. É como tratar os temas que me interessa. Então o dispositivo é como tratar determinada coisa.” (COUTINHO. *Há um céu especial para os cinéfilos*. IN: OHATA, 2013, p. 179).

A opção de Coutinho pelo silêncio é a sua negociação de contraposição ao que se espera do espetáculo teatral – o burburinho final da peça. Os atores sendo aclamados pelo público, o efeito das cortinas sendo reabertas para esse ensejo – o que poderia ser chamado de um todo planejado. Coutinho escolhe a ausência. *Jogo de cena* possui apenas as peças necessárias para que o jogo aconteça – duas cadeiras – espaço íntimo a ser ocupado para o devir do seu cinema do encontro. A sutileza dá eco aos aplausos tomados pelo silêncio reflexivo, afinal, o “ouvir o outro” de Coutinho preenche qualquer espaço que aguarda espaço para as vozes das margens.

2 AFETO E MEMÓRIA: FIOS CONDUTORES

Neste capítulo, dividido também em duas seções, buscamos apresentar um percurso teórico condutor acerca do que sejam afeto e memória a fim de localizarmos e analisarmos, no capítulo seguinte, algumas das narrativas do documentário *Jogo de Cena*. Conforme explicado na apresentação deste trabalho, a seleção de mulheres para serem analisadas no capítulo 3 relaciona-se com a semelhança de afeto pessoal desta pesquisadora. Nas subseções 2.1 e 2.2, fazemos relações teóricas com todas as narrativas. Assim, teremos uma costura parcial dos múltiplos relatos ouvidos por Eduardo Coutinho.

2.1 Afeto: um fio

11
Rosa consumada
Trajétoria perfeita
Exatidão mais alta!
Pesa sobre nós
O limite da carne
O pensamento
Discursivo e lento.
Em nós
Corpóreos e pequenos
A fúria da vontade
E mil abstrações
No amor e na verdade.
Nem sabemos porque
Construímos e amamos.
Mutáveis, imperfeitos
O mundo nos oprime
E nos comprime o peito.
Dúplices desatentos
Lançamos nossos barcos
No caminho dos ventos.
E nas coisas efêmeras
Nos detemos.

(HILST, Hilda. **Heróicas**. In: **Ode fragmentada**.
 1961, p. 353)

O fio do sentir. Por toda a nossa vida, vamos nos construindo, a partir de experiências. Trata-se de uma tarefa complexa, portanto, tornarmo-nos humanos. Estamos inseridos em uma cultura, que se apresenta submetida às grandes corporações que comandam as principais áreas de informação, produção e conhecimento, por isso refletem interesses destas mesmas

corporações determinando quais modelos sociais deveremos seguir. Somos impelidos, a todo momento, a reproduzir objetivos, ideais e valores que, apesar de se apresentarem como paradigmas para comportamentos e ações, mostram-se, em uma análise mais detalhada, vinculados ao estabelecimento e à manutenção do poder. Nesse processo de jogo de poder, seja ele de qualquer ordem, para que se preserve o poder em si mesmo, a valorização do ser humano é colocada de lado.

A obsolescência programada há muito deixou de ser uma estratégia de consumo exacerbado de objetos e bens materiais. As corporações atingiram um novo patamar. Se antes, o produto transformar-se em marca era o grande triunfo para as grandes empresas, na contemporaneidade, o acesso aos dados dos indivíduos, através do espaço virtual, expandiu o poder de controle para o universo dos valores, dos ideários, dos comportamentos e desejos da sociedade. A ascensão das informações, do conhecimento e da produção das ideologias manipulativas foi cristalizada até atingir o objetivo maior de criação artificial do feto humano, que se distancia dos valores do eu e passa a ser coletivo e normatizado pelo comportamento, deslocando o fio do sentir dos estados inerentes ao interno para as situações de exteriorização.

Na teoria de Spinoza, evidencia-se a subjetividade como uma concepção inerente à constituição do ser humano. Os encontros consigo mesmo e com o outro o torna sujeito, arcabouço dos afetos. A dinâmica emocional de sermos afetados e afetar significa a ponte que nos permite conceber vínculos sociais e de tangibilidade com o nosso eu. Quando isso ocorre de modo livre dentro da inserção social, alcançamos a estância maior de nossa natureza, que é a propensão a mudanças; fios de novas roupagens do nosso ser.

Essa visão de mundo contrariava o pensamento viente até então, pois, ao analisar a identidade e substancialidade dos seres, a tradicional filosófica desconsiderou o aspecto transitório das variações de força e potência à própria constituição de nossa essência. Na Coleção *Espinosa, Os pensadores*, (1973) Spinoza afirma que:

Os filósofos concebem as emoções que se combatem entre si, em nós, como vícios em que os homens caem por erro próprio; é por isso que se habituaram a ridicularizá-los, deplorá-los ou, quando querem parecer mais morais, detestá-los [...] Concebem os homens, efetivamente, não tais como são, mas como eles próprios gostariam que fossem. Daí, por consequência, que quase todos, em vez de uma ética, hajam escrito uma sátira. (SPINOZA, 1973, p. 313).

Como afirmamos anteriormente, Deleuze se interessou pela teoria de Spinoza para explicar a ondição de existência humana. Um dos mais influentes filósofos contemporâneos, Deleuze defende que a índole humana é bem distinta daquela visualizada pela filosofia

tradicional como um exercício imutável de evasão, que nega a generalização do âmago e pensamento inertes. A hermenêutica filosófica extrai do homem o engenho de conceber sua ética e de se encontrar, por vezes, satisfeito com o que é. O sarcasmo desta tese envolve um ideário de que o ser humano é prisioneiro dos paradigmas da apropriação e da riqueza inerentes aos vícios dos meios de produção privados e de cunho liberal.

Deleuze desenvolveu trabalhos sobre diversos pensadores da história da Filosofia. Mesmo que todos esses filósofos tenham contribuído para o que viria a ser denominada de “filosofia deleuziana”, é incontestável o destaque de alguns deles. Em uma entrevista, em 1969, concedida a Jeannette Lolombel, Deleuze afirma em relação aos autores sobre os quais escreve:

Se não se admira alguma coisa, se não se ama alguma coisa, não há razão alguma para escrever sobre ela. Spinoza ou Nietzsche são filósofos cuja potência crítica e destruidora é inigualável, mas essa potência brota sempre de uma afirmação, de uma alegria, de um culto da afirmação e da alegria, de uma exigência da vida contra aqueles que a mutilam e a mortificam. (DELEUZE, 2006^a, p. 186).

Já Spinoza convida o indivíduo a considerar a possibilidade de novos prismas que tendem a estilhaçar as concepções arraigadas sobre as relações interpessoais, o que avulta conceitos como encontros e existência. Tal expectativa pode libertar os afetos condicionados aos despóticos valores do capital.

No artigo *A grande identidade Spinoza-Winnicott Ou a força vital da imanência*, 2018, o professor André Martins afirma que:

Segundo Spinoza, quando o indivíduo reage às coisas de modo que essas determinam seu afeto, esse afeto será passivo, isto é, a potência do próprio indivíduo será apenas causa parcial de seus afetos, onde parcial se refere ao fato de que o indivíduo não ficou indiferente ao estímulo externo, mas, precisamente, reagiu a ele, ou seja, o estímulo externo provocou nele ainda que não conscientemente uma reação de defesa e de desejo, porém um desejo passivo. (MARTINS, 2018, p. 130).

A expressão “pessoa cartesiana” é usada para caracterizar uma pessoa inflexível, que pensa e age sempre da mesma forma. Esta se resume à ideia de ser duplo no sentido de que por um lado é corpo sujeito ao determinismo e, por outro, é sua substância pensante. Não há, portanto, espaço para a afetividade nesse plano delimitador que afirma serem os afetos anéis subversivos à mente e seu poder de raciocínio. Spinoza renega este princípio dado à fragilidade do intelecto apartado em si, e, paralelamente, destitui os afetos das paixões. Para ele, razão e afetos constituem relação de atividade e passividade e não de polaridade. São efeitos que

produzimos de dentro para fora e de fora para dentro em nossas ações que se originam do movimento. Sendo inteligência e sensibilidade qualidades propensas à harmonia, a via desse todo é a soltura, a libertação – tema tratado pelo filósofo na quinta parte da *Ética*. No entanto, os afetos passivos não devem nos dominar, razão pela qual devemos potencializar nosso arranjo com os demais elementos da natureza.

Se nos propusermos a aprofundar a relação do corpo com os demais corpos, exerceremos maior domínio sobre a expectativa afetar e sermos afetados, ampliando assim nossa capacidade de agir e tomar posse de eventos que possam favorecer a troca de relações entre o mundo e o nosso eu. Essa aliança se dá mediante a alegria – estado de contentamento que causa admiração das coisas ao redor.

Mais uma vez podemos mencionar a participação de Jackie Brown, em *Jogo de cena*. Além do uso do rap para levar ao mundo as narrativas de sua vida difícil, algo que já expressa preocupação com o modo de afetar as pessoas, pois Jack afirma “é uma... tipo identificação, né?! Porque eu gosto de rap. É um modo que eu tenho meio de expressar tudo o que já passei, e não de uma forma meio que violenta pa (sic) poder levar também uma forma meio que musical” (00h55min44seg a 00h56min52seg). Ao mencionar cuidado com a forma de se expressar, Jack indica a alegria, por meio do ritmo musical, para afetar o público e atrair espectadores para sua arte. Podemos também registrar o modo como Jack lida com as pessoas para viver o seu lesbianismo e exigir respeito por sua orientação sexual. Promovendo, assim, uma relação de afetos em que tudo caminha para encontros de alegria.

Coutinho: Cê sente preconceito dos outros por causa de tua namorada?

Mary: Hummm... vou te falar uma coisa: tudo, assim, até tem, porque tudo é o modo como você leva, né?! É... eu sou lésbica, mas eu sou normal. Do tipo assim eu me acho normal. Se ela tivesse aqui no teatro, se eu sentisse necessidade meio que de beijar ela aqui, eu iria beijar, porque eu não vejo complicação. E todo mundo sabe que eu sou gay de certa forma.

Coutinho: Na sua comunidade, todo mundo sabe que você é gay?

Mary: Todo mundo sabe, e todo mundo me respeita como se eu fosse um casal que eu namorasse como se eu fosse um homem e meio que mulher, porque as pessoas me respeitam assim perfeitamente. Eu sinto pelo “oi, tudo bem, Jack?”. Pelo modo que as pessoas falam, mas eu sinto que foi a forma que eu passei isso, entendeu? Porque sempre teve meio que piadinha, né? De certa forma. Tipo, tu tá falando com alguém “e aí, cara?” Não, “e aí, cara?”, não. Eu sou uma menina. Tá falando que eu sou cara, por quê? Calma aí, não. Aí as pessoas já vão, entendeu? Te olhando da forma certa, do tipo, não que isso?

(*Jogo de cena*, 2006, de 00h58min57seg a 1h00min10seg).



Figura 14 – Enquadramento de Jackie Brown, em “Eu sou uma menina.” (00h 59min56seg)

Ao reconhecer o preconceito contra a sua orientação sexual, Jackie argumenta que é respeitada em sua condição, mas ressalta que tem a ver com o modo como ela se relaciona com a postura das pessoas. Jackie confronta o possível interlocutor em caso de preconceito, pois quer ser reconhecida como é: uma mulher. Assim, ela considera que mantém conexão positiva com as pessoas de sua comunidade, podendo ter a relação de afeto promotora de alegria.

A natureza humana e as questões existenciais inerentes a ela não se encontram em estado de padronização. A concepção de desejo no pensamento de Spinoza é de variação de ser para ser. Uns encontram-se na fronteira do mínimo, enquanto outros na do máximo, sendo esta variação o que chamamos de afeto²¹. Esta análise aponta para o fato de que a perfeição dos seres é intrínseca às suas possibilidades, o que sustenta a ideia de realidade e perfeição como uma concepção uníssona para Spinoza²². O autor usa como exemplo a falta de visão do cego como algo existente somente em si. A deficiência de seu olho somente passa a existir se esta for comparada a outros corpos com olhos funcionais.

A ação do corpo que afeta, assim como a do afetado, expressa deslocamento de determinada condição em ambas matérias. Este poder de modificações que o afeto (*affectus*) tem sobre o corpo e a mente não é um exercício de simbolizar um conteúdo, visto que na realidade, o encontro é uma dinâmica que potencializa a passagem da forma de um estado para outro. No entanto, nem sempre se dá de forma positiva, afinal a potência de agir do corpo pode oscilar – a reação pode ser de diminuição ou de aumento.

Em *Jogo de cena*, percebemos claramente essa oscilação que o afeto pode desencadear em vários momentos. Com a participação da senhora Sarita Houli Brumer, fica evidenciada a forma de afastamento que a relação de mãe e filha pode desencadear. A médica afastada por

²¹ Cf. *Ética*, Parte IV, Proposição VII.

²² Cf. *Ética*, Definição 6, Segunda Parte.

doença, diferentemente das anteriores, mostra um perfil mais intranquilo, menos controlado, como se não tivesse se preparado para a entrevista. Ela diz que vem de família turco-judia. Faz questão de falar da família bem instruída. Em seguida, caracteriza-se psicologicamente e toma como exemplo o filme *Procurando Nemo* para ilustrar a sua sensibilidade.

Sarita: Eu sou generosa, eu abraço as coisas complicadas.

Coutinho: Você chora fácil?

Sarita: Muito. Eu fico brava fácil. Ah, a história do Nemo [risos]. Choro de... mas é uma história de relação pai e filho, fantástica. O senhor não viu Nemo? O senhor tem é preconceito, tá vendo? Não gosta de americano, eh, máximo! Nemo é uma história bonitíssima, belíssima. Pai e filho no fundo do mar, aquela coisa e tal. E o filho zanga com o pai. O pai diz “meu filho, não vai ali, que é perigoso”. Aí ele vai e desafia o pai, bem jovenzinho.

(*Jogo de cena*, 2006, de 00h36min50seg).

No relatar sobre o filme “Procurando Nemo”, Sarita se emociona e chora contida. Mais à frente, descobrimos que o filme a emocionou tanto também em função do relacionamento conflituoso que ela tem com a filha.

Para a narrativa de Sarita, é a atriz Marília Pêra que suplementa a história contada. Diferentemente da primeira troca da entrevistada pela atriz (em que Andréa Beltrão é enquadrada da mesma forma que Gisele) Marília Pêra está filmada em plano médio, enquanto Sarita é enquadrada em primeiro plano e, em seguida novamente, em close. Notamos na fala de Sarita uma voz agitada, enquanto que a voz de Marília é calma e suave.



Figura 15 – Conjunto de enquadramentos de Sarita e Marília Pêra (00h36min a 00h42min)

A seguir, ocorre alternância entre a entrevistada e a atriz marília Pêra, quando relatam a relação problemática de Sarita, com o ex-marido (norte-americano), com o pai e com a filha. O pai adoeceu e morreu de ataque vascular cerebral. Divorciada, teve de cuidar do pai e da filha. Relata a mágoa do atrito com a filha, que lhe recusa a emprestar o carro e Sarita lhe dá um tapa. Depois disso, a filha foi morar nos Estados Unidos e o sonho de Sarita é resgatar a relação com a filha, apesar de já a ter visitado lá. Assim, verificamos que o afastamento físico aumenta ainda

mais a difícil relação entre mãe e filha. São, portanto, duas mulheres afetadas de maneira negativa por uma ação que promoveu na outra pessoa uma reação de desencontro.



Figura 16 – Sarita em momento de lágrimas pelo afastamento da filha (00h52min57seg)

Ao final, Marília Pêra se torna a entrevistada.



Figura 17 – Coutinho em momento de intimidade com Marília Pêra (47min a 50min)

No enquadramento, agora o diretor aparece à esquerda do vídeo, como se a câmera estivesse com efeito de *overshoulder*, situação na qual, por sobre seu ombro, o olhar do espectador se apoia para ouvir o relato da célebre atriz, também sobre o tema de relação entre mãe e filha. Porém, agora, Marília Pêra fala de si e de sua filha:

Marília Pêra: Porque foi no momento que falei da filha dela e veio a imagem da minha filha. E eu dei uma marejada [choro] como estou dando agora, porque vem a filha, né, a tua filha, a tua continuidade, vem na memória emotiva a carinha da filhinha, não é? ... quando o choro é verdadeiro, a pessoa sempre tenta esconder [gesticula e franze o rosto]... mas quando o sentimento é doloroso e verdadeiro a pessoa tenta esconder a lágrima. E o ator, hoje, tenta mostrar a lágrima... acho que o ator de televisão, em que as lágrimas são bem-vindas... Acho que é mais emocionante quando você quer esconder a emoção.
(*Jogo de cena*, 2006, de 00h46min0seg a 00h47min03seg)

O ponto de vista de Marília Pêra intensifica a ideia de que relação entre mãe e filha é algo especial, por isso afeta os sentimentos. Se Sarita permite que tímidas lágrimas surjam ao se lembrar do filme, Marília Pêra não usa dessa estratégia para interpretar a narrativa de Sarita. Sobre isso também fica claro qual é a visão da atriz: lágrima simboliza o sentimento do indivíduo, por isso, há uma tendência de atores e atrizes usarem desse recurso para expressar afetos mais intensos.

No livro *Espinosa: filosofia prática*, 2002, Deleuze considera que:

Efetivamente, quando encontramos um corpo que convém com o nosso, experimentamos logo um afeto ou um sentimento-paixão, apesar de ainda não conhecermos adequadamente o que tem de comum conosco. Jamais a tristeza, que nasce do nosso encontro com um corpo que não convém com o nosso, nos induziria a formar uma noção comum; mas a alegria-paixão, como aumento da potência de agir e de compreender, induz-nos a fazê-lo: é a causa ocasional de noção comum. Eis por que a razão se define de duas maneiras que demonstram que o homem não nasce razoável, mas mostra como ele vem a sê-lo: 1º) um esforço para selecionar e organizar os bons encontros, a saber, os encontros dos modos que se compõem conosco, e inspira-nos paixões alegres (sentimentos que convêm com a razão); 2º) a percepção e a compreensão das noções comuns, isto é, das relações que entram nessa composição, de onde se deduzem outras relações (raciocínio) e a partir das quais se experimentam novos sentimentos, desta vez ativos (sentimentos que nascem da razão). (DELEUZE, 2002, p. 99-100).

Na perspectiva de Spinoza, toda paixão é um afeto, apesar de não ocorrer reciprocidade nesse conceito. A interação entre os corpos confere a esta ação um sistema de variações consequentes do fato dos afetos serem potencialmente trocas na ação do corpo. Esta força propulsora, no entanto, não traz em si a percepção desse fenômeno. O encontro modifica o estado anterior do que é afetado, já que este pode transpor o status de perfeição – maior, se tende à alegria, quando o afeto é ativo, e menor, se atinge a tristeza, quando passivo. Há, entretanto, uma terceira categoria de alegria. Dentro da concepção de que os afetos são considerados sempre ascendentes, mesmo que passivos, são capazes de ser alegres se o sujeito se perceber em estado de ganho a sua realidade. De modo contrário, a sua realidade em estado de perda aponta para as paixões tristes.

Todas as mulheres em *Jogo de cena* demonstram em sua narrativa esse estado de ganho. Ainda que a experiência ruim tenha trazido dores, essas mulheres têm em comum uma caminhada em busca de superação do problema e fazer a vida seguir. Dentre as narrativas, a atriz Débora Almeida representa a história de Nilza²³, jovem negra e pobre, de Teófilo Otoni,

²³ Notamos que a mulher na cena é a atriz, pela pista que a atriz deixa no final de sua participação: “foi isso que ela disse” para se referir a uma ideia que a personagem contou.

interior de Minas Gerais. Ela trabalha desde os oito anos. Ia para a escola, com a condição de ganhar o material de estudo da patroa para quem trabalhava. Na sua aparição, após o plano geral da sala, o enquadramento a apresenta em close, talvez, como recurso para focar seus detalhes de traços fortes do rosto (ombros, lábios, brincos, enfim, seu perfil mais extravagante).

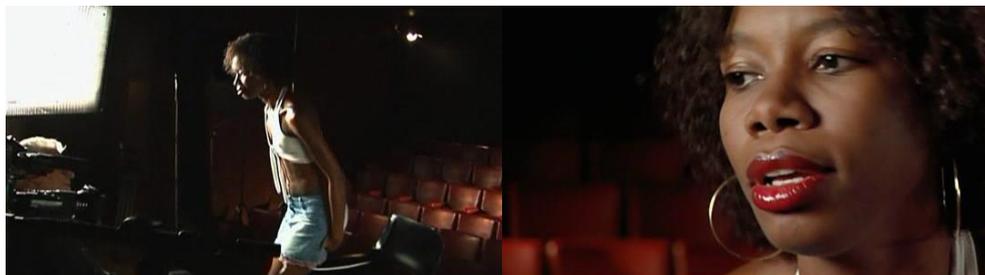


Figura 18 – Conjunto de enquadramentos de Débora Almeida interpretando Nilza
(00h22min00seg)

A sua criação foi de menina pobre, sem instrução, pois não teve oportunidades. Quando saiu de sua cidade, rumo a São Paulo, enfrentou dificuldades. Engravidou na sua primeira relação sexual, com um despachante. Anos depois, trabalhando como empregada no Rio de Janeiro, entregou sua filha para adoção para a própria patroa, que cuida bem da sua filha. Apesar das dificuldades de vida, ela relata seu otimismo:

Nilza: Eu acordo, poxa! Hoje eu acordei e tava aquele tempo meio assim. Aí eu acordei, olhei e falei assim: “Poxa, São Pedro, eu queria ir bem pra filmagem, queria ir bem extravagante. Não dá pro senhor mudar esse tempo? São Pedro não mandou o sol pra mim?! Entendeu? Então, acho que é isso. Eu acho que é você se olhar, você agradecer a Deus, você olhar pro céu, sabe?! Porque tem gente que passa o dia inteiro na rua. Eu tenho mania de perguntar para as pessoas: Já olhou pro céu hoje? Não, não acredito. Porque tem gente que passa o dia inteiro na rua e não olha para o céu. Entendeu?”

(*Jogo de cena*, 2006, de 00h26min42seg a 00h27min48seg).

É principalmente por essa fala que confirmamos a ideia de que a alegria se revela em terceira possibilidade de ganho, mesmo diante das dificuldades. A conversa finaliza com a fala: “Foi isso que ela disse” (00h30min05seg). Nesse momento, ouvimos a pista de que Débora Almeida é uma atriz que interpreta a história de Nilza, que não aparece no documentário.

Se analisadas de forma terapêutica, as somas e subtrações originadas no processo de variação dos afetos, levam-nos a entender que o processo mental do indivíduo é fator importante na dinâmica da passagem de um estado para outro ou mesmo de estática em um deles. Por um

lado, os afetos passivos não nos permitem uma organização cognitiva diante da redução de potência e, nesse sentido, há uma espécie de travamento da ampliação afetiva, definida como alegria, que, conseqüentemente, priva o ser da atividade e da realidade. A dicotomia é presente na situação contrária. Os estímulos gerados pelos afetos ativos concebem à mente a soberania de compreensão e internalização, o que gera um exercício de análise de nossa parte ao nos encontrarmos nesse estado. A autonomia dessa condição de estar nos proporciona potência para selecionar de forma positiva o que nos empodera. Dá-se, então, o sujeito atuante em harmonia com o ambiente em que se encontra.

Também por meio da Nilza podemos mencionar sobre esse empoderamento em *Jogo de cena*. A personagem deixa claro que tem muita alegria ser como é, por isso gosta de ser extravagante. Sempre deixa claro suas preferências no modo de se vestir, mas não se aborrece quando o outro discorda de sua escolha. “Não estou nem aí” afirma ela. E acrescenta: “Eu me amo tanto que já nem esquento mais com essa coisa de amor.”



Figura 19 – Enquadramento de Débora Almeida em “Eu me amo tanto” (00h26min42seg)

Com essa postura diante da vida, Nilza demonstra sua beleza, amor próprio e aceitação de si mesma. É por isso mesmo autônoma para escolher seus afetos.

Desse modo, é factual que primeiramente estejamos cientes de que somos o escopo de nossos afetos. Isso não significa, no entanto, que a estratégia a ser tomada é a redução das relações com o mundo externo. Pelo contrário, a potencialização do modo como nos relacionamos com os outros corpos amplia a capacidade de ação e não de submissão aos fatores que compõem o lado de fora, fronteira que deve ser desativada. Esse movimento fortalece a possibilidade de não só reagir ao outro, como também de agir sobre ele. Para Spinoza, os conceitos de ética e potência são os mesmos, já que a unicidade e infinitude da substância conferem-lhe maximização de afetação. O que sofre mudança, no entanto, são os modos de variação da substância que implicam em mudanças definidas como afetos. Sendo assim,

propiciar ou enclausurar nossa expansão diante do outro favorece ou impede nossa liberdade em relação ao ambiente.

O jogo do improvisado ou da imprevisibilidade em *Jogo de cena* aparece na cena em que Maria de Fátima Barbosa é entrevistada. Combinado como um primeiro plano-sequência, a cena segue com a entrevistada chegando e se sentando:



Figura 20 – Conjunto de enquadramentos de Maria de Fátima (01h01min)

Maria de Fátima Barbosa é mãe e divorciada. Fala das dificuldades da relação com o marido, que descobriu ser gay. Antes desse episódio, o pai de Fátima havia abandonado a família por uma garota de dezoito anos. Como ela o traiu, ele regressa para a casa de Maria de Fátima uns anos depois. Esse fato chocou a entrevistada, que, em uma situação junto à avó, recusou-se a dar a “benção” ao pai. Conta dos problemas com os dois maridos, um dos quais a agrediu fisicamente e outro que teve relação com homens. Maria tem dois filhos e descreve também as dificuldades da gravidez.



Figura 21 – Conjunto de planos, mostrando progressão do zoom dramático (01h05min)

Depois da separação, não teve mais contato sexual com outros parceiros. Em busca de modificar seu estado afetivo após separação, encontrou-se na terapia e acabou se apaixonando pelo próprio psicólogo, com quem teve um relacionamento amoroso. Esse percurso da personagem demonstra busca por libertar-se da condição de mulher que sofre violência doméstica e depois se vê sendo deixada pelo marido por motivo inconciliável. À época da gravação, Maria de Fátima fazia sobancelha para pessoas que passam por tratamento de quimioterapia. Talvez essa especialidade profissional seja mais uma forma de usufruir as potencialidades para liberdade afetiva. Conclui o bate-papo dizendo que sai com as amigas à procura de parceiros, mas que está difícil encontrar bons homens. A ação de Maria de Fátima com as amigas é outra busca que a torna uma mulher desejosa de expandir seu potencial afetivo.

Considerando o pensamento espinosiano, Deleuze afirma que:

Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um corpus linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade. Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem desse ponto de vista, isto é, entre elementos não formados. Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma força anônima (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades. (DELEUZE, 2002, p.132 [atualização ortográfica nossa]).

Sob a óptica de Spinoza, quando tendemos a deixar fluir o entendimento de nosso íntimo, em posse da liberdade de perceber o que nos disponibiliza bem-estar e o que não nos confere como parte positiva do que somos, a ética deixa de se subjugar aos vetos da metafísica e passa a compor nossa vivência afetiva. Para tanto, há de se observar os afetos não como substância, mas como o mapa do nosso corpo relativo à longitude, ou seja, em estado de dinamismo e inatividade, ou como o corpo em relação à latitude – os afetos. Dessa forma, tornamo-nos propícios à autonomia que revela sermos seres impartíveis da essência. As relações estabelecidas com o ambiente, a partir dessa conjuntura, extrai o maniqueísmo que tendemos a atribuir às relações e aos encontros entre os corpos. O nível absoluto de interagir de forma mais plena com o ambiente ganha novas experiências em contraponto ao caráter subtrator que nos remete aos embates. Por outro lado, o caráter potencializador de nossas ações traça novos caminhos a serem explorados.

A personagem Marina Délia, sobre quem trataremos mais verticalmente na subseção 3.1.4, é exemplo desses dois aspectos de potências espinosianas em *Jogo de cena*. Após anos

sem conversar com progenitor, pelo embate de sentimento de culpa e medo de ser responsável pelo adoecimento paterno, a jovem mulher procura novo roteiro de vida após a morte do pai. Paulista, ela se muda para a cidade do Rio de Janeiro em busca de se formar atriz e realizar o seu desejo profissional, projetando, portanto, novo caminho a realizar.

Assim, há de se observar a potência como força capaz de destituir o valor exacerbado e socialmente dado aos pensamentos condicionadores, estes que nos distanciam da possibilidade de enxergar que a tristeza não é o meio para se alcançar a alegria.

No livro *Proust e os signos*, 2003, Deleuze reflete sobre o processo de conhecimento e afirma que “Sem algo que nos force a pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que ‘dá a pensar’; mais importante do que o filósofo é o poeta”. (Deleuze, 2003, p. 89). Portanto, apenas podemos ir além de nossas opiniões e limites, a partir dos afetos e dos encontros com o outro. Sem o contato com aquilo que nos movimenta, ficamos submetidos aos determinismos inteligíveis da representação ou da base identitária de um eu psicológico.

Não basta o interesse para provocar a construção de uma nova realidade. Faz-se imprescindível que decifremos o ato criativo como uma situação de abandono da zona de conforto e propensão ao encontro – este, potência, quando nos deixamos levar sem necessariamente ficar refletindo ou freando o que nos desloca. Nesse momento, o pensamento quebra as correntes dos limites e nos impulsiona ao inimaginável.

Em *Jogo de cena*, todas as narrativas contam buscas por construção de nova realidade após acontecimentos negativos. São temas que recortam o universo feminino desde o enfrentamento da pobreza e exclusão social, nos casos de Mary, Jackie Brown; o enfrentamento da perda de filho – por morte –, nos casos de Gisele Alves Moura e Claudiléa de Lemos, e – por desentendimento – no caso de Sarita; o enfrentamento de descobrir qual o lugar no mundo, nos casos de Aleta Gomes Vieira e Marina Délia; o enfrentamento de ser divorciada e desejar novo parceiro amoroso, no caso de Maria de Fátima Barbosa.

Cada uma dessas mulheres pratica uma movimentação diferente para fazer a vida seguir, pois, mesmo tendo aproximação em algumas experiências, a vivência do problema, da dor é particular. Porém, é importante notarmos que todas as mulheres passam por um enfrentamento único ao aceitarem o convite para uma entrevista. Apenas aceita algo assim quem possui o que contar. E quem tem o que contar já está movimentando a vida, os afetos.

Segundo Deleuze, no livro *Proust e os signos*, 2003,

considerar o mundo como coisa a ser decifrada é, sem dúvida, um dom. Mas esse dom correria o risco de permanecer oculto em nós mesmos se não tivéssemos os encontros necessários; e esses encontros ficariam sem efeito se não conseguíssemos vencer certas crenças. (DELEUZE, 2003, p. 25).

No que se refere à questão dos encontros, aliás, é interessante observar como Spinoza centra Deus como a essência plena e de tamanha completude que é desmesurável em seus atributos. Dele se origina a vitalidade que se expande e a ele retorna. Dessa forma, tudo mais é desnecessário, visto que qualquer menor partícula excede àquilo à sua condição de absoluto. Dessa forma, devido à extrema complexidade de Deus, o ser humano encontra-se inapto a identificar, discernir e conhecer toda essa dimensão de sua transcendência. A parte que o homem consegue captar da divindade é a que lhe concede em seus encontros vislumbrar os afetos que causarão mudanças em sua existência.

Segundo Martins (2018),

Só há para Spinoza, e para todo pensador que se mantém na imanência, um pensar verdadeiro: a compreensão dos próprios afetos e do funcionamento imanente das relações e interações no mundo. Toda teoria que se propõe ser um sistema, dentro do qual supostamente é preciso pensar, estará fabricando um duplo imaginário do real (para usar um termo preciso de Rosset²⁴), uma *philosophy fiction* (na realidade, uma ficção que se julga ser uma verdade) que pretende mediar a vivência da realidade. (MARTINS, 2018, p. 114).

O ser humano não tem como fugir de sua condição de ser social, daquele que está exposto a todo instante ao contato com o outro e às concepções deste, bem como sua natureza comunicativa o expõe ao constante desenvolvimento de relações com os indivíduos e fatos que o cercam. Dessa forma, não há como escapar da situação de afetar e ser afetado. A questão a ser analisada, no entanto, é que, naturalmente, a convivência entre os homens e os afetos dela oriundos criam novas formas de ocorrência, o que acaba por modificar os afetos. Esse processo de mudanças efetivas pelas quais todo ser passa dão aos afetos caráter de transitoriedade e travessia para um novo estado. O que ocorreu, a princípio, na relação de afetividade, toma outro significado no transcorrer dela – logo, há dois estados sensoriais distintos que não podem ser análogos. Segundo Deleuze, “A passagem é irreduzível a dois estados e é o que envolve toda afeição. Eu diria que toda afeição envolve a passagem pela qual se chega a ela, e pela qual se sai, para outra afeição, por próximas que sejam as duas afeições consideradas.” (DELEUZE, 2002, p. 78).

²⁴ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Ed. José Olympio, 2008.

A fala de Maria de Fátima expressa que as mudanças pelas quais passam o todo nas relações de coletividade são a forma de conceber a constituição da mente, afinal, segundo o modelo espinosiano, as ideias oriundas do devir são as responsáveis por esse mecanismo.

Analisando os dizeres de Spinoza sobre a potência de um corpo, a filósofa Marilena Chauí (2011), no livro *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*, 2011, “quanto mais amplo e complexo for o sistema das afecções corporais”, mais potente ele será (CHAUÍ, 2011, p. 73), isto é, a capacidade para afetar e ser afetado por outros corpos. Spinoza coloca a questão sobre os limites do corpo afirmando que “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo (...)” (SPINOZA, 2017, p. 101).

Maria de Fátima, durante sua conversação em *Jogo de cena*, é a mulher que mais menciona esse amplo sistema de relações de afecções que Chauí afirma ser um processo potencializador de afecções. A personagem menciona a relação cuidadosa com o pai, seu amor pelos filhos e neta, a ambiguidade da maternidade, a violência e a decepção que teve com os dois maridos (ao descobrir a relação extraconjugal do marido com outro homem), o fechamento de corpo para outros homens após o divórcio, o romance com o psicólogo, as saídas com as amigas em busca de novos homens para namorar, o trabalho como design de sobancelhas em mulheres após tratamento de câncer. Assim, as relações de Maria de Fátima iluminam o potencial de afecção ilimitado de um corpo, como assegurou Spinoza.

Destacamos o posicionamento de Maria de Fátima sobre a maternidade:

Coutinho: E gestação e parir, como foi?

Maria de Fátima: Ah, horrível! Só é bom depois que sai, né?! Um alívio, e a gente vê aquele bebê lindo, nem imagina que você confeccionou aquilo ali dentro. Acho que homem deve morrer de inveja disso, né?!

Coutinho: É por isso que tô perguntando, parir não dá, né?!

Maria de Fátima: Não dá, mas eu gostaria que os homens parissem. Tivessem varizes, o leite, sabe?, vazando no peito, ficassem com aquele barrigão na fila do posto pra fazer pré-natal. Deveria.

Coutinho: Eu também acho ótimo!

Maria de Fátima: Deveria ter um dia o homem ser mãe. Pãe. Né?! Tinha que ser pãe, né?! Pra ficar legal. (risos) Eu acho.

Coutinho: Vai ver que nasceu pra isso. A gente nasce mulher e vai ser... (quase inaldível)

Maria de Fátima: mas eu acho que Deus quando um bebê nasce, ele diz lá de cima: “olha, lá na terra, você vai ter um anjo que vai cuidar de você. E aí, antes dele nascer, ele pergunta: “Quem é que vai me cuidar de mim lá, Deus, que eu tenho medo, né?! O mundo lá é tão perigoso.” “Ah, o nome do anjo vai ser mãe.” Não é pai, então, tem que ser mãe mesmo. (*Jogo de cena*, 2006, de 00h04min49seg a 1h05min40seg).



Figura 22 – Maria de Fátima em “Mãe é anjo” (01h01min37seg)

Isso endossa a impossibilidade de mensurar o poder de proatividade do corpo. Suas variações, metamorfoses, capacidade de mudanças, sempre comutadas pelas vivências, seu caráter não estático; sua inclinação ao toque e permuta com tudo que habita os ambientes, ampliam a potência do corpo que vai se compondo no movimento ininterrupto de sofrer ações ou estar em atuação.

De acordo com Chauí (2011), “a singularidade do homem como unidade de um corpo e de uma mente é imediata – a união não é algo que lhe acontece, mas aquilo que um corpo e uma mente são quando são corpo e mente humanos” (CHAUÍ, 2011, p 76).

A concepção de similitude corpo/mente necessita ser observada como a que envolve fatores diversos como o pensamento, a linguagem, a percepção, a memória, o raciocínio, o acesso ao conhecimento, que fazem parte do desenvolvimento intelectual. Assim, o cognitivo provém da singularidade dessa substância desde sua origem.

De acordo com o pensamento de Spinoza²⁵, quanto mais o corpo encontra-se em atividade, quanto mais diversidades ocorrem em seus arranjos, à medida que abrange ou encerra muitos elementos ou partes, adiciona a si a propriedade de sofrer afecções. Esse exercício do corpo faz com que, a mente, destino da ideia, torne-se cada vez mais competente a ter discernimento e estímulos sensoriais.

O modelo espinosiano não prevê o pensamento como algo simplesmente lógico ou instintivo. Para o filósofo, o encontro proporciona concepções, perspectivas que alteram a concepção de mundo como representação e lhe concede atuação para descobertas. O bojo afetivo é fio condutor de pensamento, este, protegido e acompanhante do primeiro. Dessa forma, não existe divergência entre razão e afetividade, ao contrário, o que ocorre é uma condição de comunicação e desdobramento. Esta conexão aprimora o sentido do encontro – o que engendra o pensamento. Assim sendo, a junção corpo e grupo concede ao primeiro a

²⁵ Cf. *Ética*. Proposição XIII da Segunda Parte.

habilidade de pensar, afinal, se a ideia é seio de si própria e, simultaneamente, do corpo, é imprescindível que o ser tenha ciência de si mesmo. Na realidade, trata-se do ser humano em seu estado de descobertas, o que ativa seu pensamento à medida que vivencia familiaridade com o que o cerca. O seu constante contato com o meio físico lhe proporciona a capacidade de pensar – o que acaba por revelar que a ideia, que é mente e substância em si, fomenta o reconhecimento de seu corpo, bem como o dos corpos com os quais se depara.

Ainda relacionada às concepções de Spinoza, temos a teoria de que a eternidade da substância é intrínseca a seu valor essência, o que faz com que exista em si, envolta de completude que não se encontra em estado de fragmentação, ao contrário, de plenitude e unicidade. Daí seu atributo de eterna. Por outro lado, sob a óptica de Spinoza é significativa a perspectiva do entendimento do conceito de afeto (*affectus*) estreitamente associado à concepção de duração. Os modos de duração do afeto esboçam variantes de tempo, já que transitam entre a indeterminação ou mesmo o conhecimento antecipado de quanto vão perdurar necessariamente.

A depressão de Claudiléa pela morte do filho, em *Jogo de cena*, possibilita-nos pensar sobre essa variação temporal indeterminada. Ao relatar, muito emocionada, sobre o amor que sente pelos filhos, ela cai em lágrimas no momento em que conta sobre o assassinato do filho, seu desespero, seu adoecimento e quanto tempo durou o processo do luto.

Claudiléa: Meu filho tinha reagido a um assalto, quando ele vinha do serviço, e aí, mataram ele. Aí foi uma coisa assim muito louca... muito... aí foi a pior parte da minha vida, foi uma coisa doida. Meu filho tinha 19 anos, ele era lindo. A gente tava num momento tão feliz, tão, tão... Eu agradei a Deus todo dia da gente tá feliz, e Deus fez isso. Aí eu me desesperei, foi uma coisa louca. Aí eu ficava perguntando a Deus, por que Deus fez isso, pra Deus ir lá e ressuscitar meu filho, mas ele não ressuscitou não. Minha filha que me dava banho, e eu não comia, eu tomava muito remédio. Eu passava mal e voltava no médico. E a minha filha que ficou comigo. Aí nós alugamos esse apartamento, e fomos lá nós duas. Eu não conseguia voltar pra casa. Oito meses depois, nós voltamos [...] eu não mexia nas coisas dele, eu não conseguia mais ver foto dele, ver filmagem que ele participou, nada disso.

Coutinho: O quarto do teu filho, você manteve igual?

Claudiléa: Durante cinco anos eu fiquei. Aí, quando fez cinco anos, eu tive um sonho com ele. [...] Aí ele falava pra mim assim: “Mãe, hoje eu me formei, hoje eu virei um anjo.” Aí ele vinha correndo (risos de leveza) me abraçar, e corri, corri, querendo abraçar ele. Ele vinha correndo com [...]. Ele dizia: “Hoje eu fui coroadado, hoje eu virei um anjo, me formei. Não fica triste.” Aí ele me abraçava, encostava o rosto no meu e falava: “Não fica mais triste a partir de hoje. Eu tô bem, eu tô feliz, mãe. Não faz isso.” Aí eu abraçava ele e dizia: “Por que você não volta?”. Ele dizia:

“Eu não posso voltar, mas eu tô bem, não fica mais triste não, mãe por causa de mim”. Aí eu abraçava ele, ele encostava o rosto assim no meu e eu dizia: “Vou falar pra Paula”. “Fala pra ela, fala pra ela que eu tô bem. Agora eu sou um anjo. Eu fui coroadado, eu sou feliz”.

Coutinho: Paula é tua filha?

Claudiléa: É, minha filha. Aí quando eu acordei, eu falei pra ela. [...] Aí eu contei pra ela. [...] Digo: então, a partir de hoje, a gente vai começar abrir a janela pra gente, né?! Poder começar a viver de novo. Meu dia hoje é mais normal, porque...

Coutinho: O que quer dizer isso?

Claudiléa: A minha filha trabalha. Ela tá feliz. Ela agora tá noiva. Ela não namorava. Ela ficou cinco anos sem namorar, cuidando de mim. Então ela agora ela namora, ela tá noiva. Agora é minha vez de fazer as coisas pra ela. Eu faço tudo pra ela. Hoje eu faço tudo pela minha filha. Ela agora quer casar.

Coutinho: Você disse no teste alguma coisa “Deus é bom, mas não comigo”.

Claudiléa: É. Ele fez maldade comigo. Mas hoje ele tá me recompensando com a minha filha. Não chega a me convencer não, porque ele não me respondeu ainda até hoje por que ele tirou meu filho, mas...

(*Jogo de cena*, de 01h38min16seg a 01h38min50seg)

Ao afirmar que tem uma vida “normal” no presente²⁶, pelo fato de cumprir o pedido – em sonho – do filho, cinco anos após sua morte, para que ela parasse de sofrer por causa dele, Claudiléa marca cronologicamente o tempo de seu sofrimento. Essa informação pode parecer definidora da duração de uma afecção, porém, Claudiléa diz também que ainda espera uma resposta de Deus por ter-lhe tirado o filho. Esta espera evidencia que a afecção, primeiro em desespero, depois em depressão e, por último, resignação pela morte do filho durou cinco anos, no entanto, psicologicamente parece que esse fato afetou Claudiléa para sempre, de modo indeterminado.

Na obra *Espinoza. Filosofia prática* (2002), Deleuze desenvolveu acerca da noção espinosiana de eternidade. O filósofo francês afirma que “coexiste com a duração, tal como coexistem as duas partes de nós mesmos que diferem em natureza, a que envolve a existência do corpo e a que exprime a sua essência” (DELEUZE, 2002, p. 69), isto é, podem coexistir os modos e os atributos.

Para Spinoza, o tempo não exerce força alguma sobre o eterno, já que passado, presente e futuro não podem pulsar, dedilhar o que se estabelece como portadora de infinita existência, caracterizada por ser estrutura em si própria – a substância.

²⁶ Não sabemos quanto tempo decorreu da morte do filho no momento em que Claudiléa participa de *Jogo de cena*.

Constata o filósofo que “A duração é a continuação indefinida no existir.” (SPINOZA, 2017, p. 52). Spinoza considera a duração ao que de fato é eterno, afinal não há como mensurar o término da existência, o que contraria o senso comum que caracteriza a eternidade como algo interminável. Segundo o filósofo, não se confere ao perpétuo o valor de inacabável, já que sua compleição é de natureza indissociável da existência divina. No entanto, no que se refere à eternidade da substância, a situação se modifica. O vigor, a força de ação da substância, é incessante, imutável. Por outro lado, a duração é a “continuação da existência a partir de um começo” (DELEUZE, 2002, p. 69).

Deleuze afirma, no entanto, que os termos utilizados por Spinoza *affectus* e *affectio* são prejudicados por traduções devido ao fato de acabarem por tomar um único sentido. Esclarece que *affectus*, que possui o sentido de afeto para Spinoza, relaciona-se à essência do ser humano, são as ideias, assim, não se reporta a aprendizados oriundos de experiências vividas pelos indivíduos no mundo material que habitam. Devido a isso, este concebe a esse pensamento humano o nome de não representativo - o afeto. Por outro lado, as afecções (*affectio*) presumem o contato, as relações entre os corpos e o que advém disso. Dessa forma, o afeto e a afecção “são duas espécies de modos de pensamento que diferem em natureza, irredutíveis um ao outro, porém apanhados em uma relação que o afeto pressupõe uma ideia por mais confusa que ela seja” (Deleuze, 2005, p. 5). Além disso,

(...) há uma variação contínua sob a forma aumento-diminuição-aumentodiminuição da potência de agir ou da força de existir de acordo com as ideias que se tem. (...) à medida que uma ideia substitui a outra eu não cesso de passar de um grau de perfeição a outro, mesmo minúsculo, e é esta espécie de linha melódica da variação contínua que vai definir o afeto (*affectus*) ao mesmo tempo em sua correlação com as ideias e sua diferença de natureza com as ideias. Nós nos damos conta desta diferença de natureza e desta correlação. Vocês dirão se isto lhes convêm ou não. Nós temos todos uma definição muito sólida do *affectus*; o *affectus* em Espinosa é a variação contínua da força de existir, enquanto esta variação é determinada pelas ideias que se tem. (DELEUZE, 2005, p. 8).

O fato de os afetos serem originários de afecções, que não funcionam separadamente, faz com que Deleuze (2016) defina os afetos como escalares ou vetoriais. As afecções são escalares à medida que são impressões que ocorrem em um período de tempo momentâneo, que aponta para indícios que nossa condição de estar revela que houve encontro de um corpo sobre o outro. Não há, portanto, resquícios de que um signo experienciou uma relação ponderada entre dois estados, ao contrário, aponta para o movimento de um estado para o outro. O afeto, portanto, ocorre como resultados da extensão do encontro e suas atribuições de alegria ou

tristeza, prazer ou dor. Esse signo acaba por revelar contenção ou ampliação da potência de nossos seres. “São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro” (Deleuze, 2006, p. 157).

No livro *Deleuze, a arte e a filosofia* (2009), o filósofo Roberto Machado afirma que “enquanto a ideia de afecção indica um estado, ou que a afecção é um estado, o afeto envolve a relação temporal ou a variação de dois estados” (MACHADO, 2009, p. 76). Para Spinoza, os signos de afeto vetoriais tendem ao aumento ou diminuição. Podem, potencialmente, por um lado, sofrer acréscimo ou redução numérica de 30. Por outro, no entanto, quando flutuantes, afetam os seres de forma simultânea nos estados de alegria ou tristeza. Contudo, essa situação “não significa que haja falta ou privação, pois, o poder de ser afetado que expressa a essência do modo está sempre preenchido, completo, realizado em sua relação com outros modos” (Idem, p. 77).

A personagem Aleta Gomes Vieira, sobre a qual trataremos verticalmente na subseção 3.1.2, em *Jogo de cena*, depois de assentar-se em seu lugar, começa sua apresentação caracterizando-se como uma pessoa pouco assertiva, que tem dificuldade de manter uma linearidade ao narrar fatos. Ao afirmar que o relato dela tem sentido para ele, Coutinho faz a jovem reagir de modo positivo, com riso descontraído, quase de alívio. Ela abre um leque de narrativas sobrepondo assuntos, formando um labirinto, pois para especificar um fato, ela busca esclarecer, por meio de outros acontecimentos que a afetaram ao longo da vida. É uma jovem e mãe divorciada. Fala sobre suas dificuldades de diálogo com as pessoas e sobre os sonhos que gostaria de ter feito, apesar de a maternidade atrapalhar a realização. Ao fazer dezoito anos, com a mãe hospitalizada (com transtorno bipolar), foi morar com o pai. No decorrer da entrevista, vai descrevendo também o sentimento de ser entrevistada. Assim, ela vai da alegria à tristeza, da calma ao nervosismo em simultaneidade, demonstrando que é afetada, de modo espinosiano, em sua essência.



Figura 23 – Conjunto de enquadramentos de Aleta (01h08min)

Outro viés a ser percorrido é que, segundo Deleuze (2005), apesar do afeto ser estabelecido pelas ideias, isso não significa que ele se limita a esse estado. Na verdade, as afecções não são determinantes das ideias. A princípio, pertencente ao primeiro gênero de conhecimento, temos o que Spinoza denomina de imaginação – circunstância de voluntariedade em que não temos uma orientação sobre o contexto dos encontros, o que pode minimizar ou exaltar nossa potência. O segundo gênero de conhecimento é resultante do encontro dos corpos e tem como decorrência aquilo que se liga à razão – momento em que concebemos ideias, noção sobre os corpos que nos afetam. Isso é de vital importância, afinal temos ciência dos vínculos que nos propomos com outros corpos – nos potencializa a conduzir as relações que estabelecemos. As ideias essenciais pertencem à ciência intuitiva – terceiro gênero. A reciprocidade é o cerne da compreensão, afinal, o grande encontro acontece. Alcançamos as essências do nosso corpo, dos outros e as da natureza em sua magnitude (Deus). Deleuze afirma que essa junção manifestada no terceiro gênero faz suscitar ideias “que são como puras intensidades, onde minha própria intensidade irá convir com a intensidade das coisas exteriores. (...) O terceiro gênero é um mundo de intensidades puras” (DELEUZE, 2005, p. 18).

Seguindo o pensamento de Spinoza, os incontáveis e diversificados encontros, independentemente das combinações ou segmentos sob os quais ocorram, não possuem a capacidade de nos extrair o domínio que nos é intrínseco quando sujeitos a termos nosso corpo afetado.

Quando isso acontece, no entanto, não significa que, no momento do encontro, a alteração da potência, mesmo que constitua valor de minimização, tenda a nos concentrar em uma condição de submissão, afinal, é positiva na medida em que nos confere domínio – habilidade que temos como privilégio.

Nessa estrutura complexa de dialogar com a questão das confluências, encontra-se ainda o conceito espinosiano de que a mente é também atingida no encontro entre os corpos, já que estes são ideias. Sendo assim, há formação de ideias sobre as próprias ideias que são parte do corpo, referentes aos encontros estabelecidos.

Outra vez, a personagem Aleta é exemplo dessa estrutura complexa sobre ideias. Ao se apresentar no documentário, os elementos de seu relato revelam que ela tem uma ideia sobre si que é a de ser pouca assertividade. A seguir, ela conta sobre a circunstância em que engravidou e classifica sua atitude como sendo uma “coisa idiota”. Mais uma vez, ela atribui à ideia de engravidar jovem a própria ideia que ela tem de si mesma enquanto jovem que engravida desnecessariamente, pelo fato de ter usado equivocadamente o anticoncepcional em formato de injeção. Ainda há a ideia de que a escolha pela injeção é mais prática do que a de comprimidos

diários. Assim, de ideia em ideia, e de ideias a partir de ideias, Aleta apresenta um rol significativo de ideias por ter se deixado afetar por corpos com os quais ela foi se relacionando: o pai e seu gosto pela leitura, o adoecimento mental da mãe e todas as questões de dificuldade que o quadro desencadeia, a desconstrução do casamento, os planos adiados pela chegada da filha.



Figura 24 – Conjunto de enquadramentos de Aleta, em “ideias”

No entanto, a mente tem a ver com os modos de pensar. Nesse sentido, há restrição, já que o corpo só poderá ser afetado por outro corpo, assim como a mente só poderá ser afetada pelos pensamentos, já que estes não correspondem às ideias que os encontros causam.

Assim afirma Spinoza (2017):

Se o corpo humano é afetado de uma maneira que envolve a natureza de algum corpo exterior, a mente humana considerará esse corpo exterior como existente em ato ou como algo que lhe está presente, até que o corpo seja afetado de um afeto que exclua a existência ou a presença desse corpo. (SPINOZA, 2017, p. 107-108).

Na mesma Proposição, Spinoza nomeia essa forma de pensamento (ou gênero de conhecimento) de imaginação:

Daqui em diante, e para manter os termos habituais, chamaremos de imagens das coisas as afecções do corpo humano, cujas ideias nos

representam os corpos exteriores como estando presentes, embora elas não restituam as figuras das coisas. E quando a mente considera os corpos dessa maneira, diremos que ela os imagina (SPINOZA, 2017, p. 111).

A imaginação, portanto, não exclui a potência corporal, apenas não lhe atribui sentido de presença, mas do sentido que a mente lhe dá de imagens. A mente imagina os corpos. Assim, continua Spinoza:

Aqui, para começar a indicar o que é o erro, gostaria que observassem que as imaginações da mente, consideradas em si mesmas, não contêm nenhum erro; ou seja, a mente não erra por imaginar, mas apenas enquanto é considerada como privada da ideia que exclui a existência das coisas que ela imagina como lhe estando presentes. (SPINOZA, 2017, p. 111).

É quase enigmático o exercício de constituir um parecer da diagnose presente nas considerações de Spinoza, quando referentes ao fato de a mente ser particularmente contida em relação ao poder da ideia de reconhecer a ausência do que estava presente e não está mais. Nesse sentido, a mente, tomada pelas afecções, tende a vislumbrar, em sua imaginação, que o corpo exterior prossegue em seu impacto sobre o nosso corpo, mesmo já estando o primeiro ausente. No contexto da imaginação, “as ideias que temos dos corpos exteriores indicam mais o estado de nosso corpo do que a natureza dos corpos exteriores” (SPINOZA, 2017, p. 107), mesmo que “A ideia de cada uma das maneiras pelas quais o corpo humano é afetado pelos corpos exteriores deve envolver a natureza do corpo humano e, ao mesmo tempo, a natureza do corpo exterior” (Ibid., p. 107). Segundo Deleuze, são as misturas de corpos que definem as afecções, sendo estas “imagens ou marcas corporais” (DELEUZE, 2002, p. 55).

Mais uma vez, tomamos Maria de Fátima para identificar as misturas de corpos que definem afecções em *Jogo de cena*. Ao mencionar a terapia em grupo que fez após a depressão pelo luto do divórcio, a personagem conta que a sua doença em tristeza era insignificante perto das histórias que ouviu durante os relatos dos outros participantes.

Maria de Fátima: Ele (psicólogo) dizia pra mim: “Ó, você não pode perder essa coisa bonita que você tem de amar o próximo. Você gosta muito das pessoas. Aqui todo mundo te ama.” Era um monte de gente com cada história...

Coutinho: Terapia em grupo?

Maria de Fátima: Terapia em grupo. Cada história cabeluda. Eu dizia: “Meu Deus, a minha história não tem nada a ver. Muito simples, muito... é uma frescura minha tá aqui.

(*Jogo de cena*, 2006, de 00h06min25seg a 1h06min30seg).

Por ter se misturado com outros corpos em sofrimento, Maria de Fátima demonstra que, ao ouvir os depoimentos dos colegas do grupo de terapia, ela foi afetada pelas imagens de comparação dos problemas e percebeu que suas marcas de dor eram menores do que as dos demais. Por isso, podemos pensar que, se Maria de Fátima não tivesse permitido o contato com outras pessoas, não teria tido oportunidade de ser afetada e confrontada com a dimensão de seu adoecimento mental. Então, o estar com o(s) outro(s) possibilitou à Maria de Fátima desembolar a sua questão emocional e partir para possíveis encontros amorosos.

Spinoza trata da origem e da natureza dos afetos na Terceira Parte da *Ética*. As primeiras considerações do filósofo tendem a explicitar que: “Chamo de causa adequada aquela cujo efeito pode ser percebido clara e distintamente por ela mesma. Chamo de causa inadequada ou parcial, por outro lado, aquela cujo efeito não pode ser compreendido por ela só.” (Spinoza, 1677/2008, p. 163).

Portanto, para Spinoza, a causa adequada é um fundamento em si próprio, já que as implicações que provoca são expressão natural de sua existência. Ela é autoexplicativa no sentido de dispensar quaisquer outros constituintes para ser definida. De modo contrário, Spinoza delibera o caráter não isento da causa inadequada por exigir outras causas que possam explicitar suas implicações, ou seja, ela não se estabelece através de autognose. Em suma, nossas ações provêm da causa adequada, quando nos conduzimos de acordo com nossas posições, arranjos e disposições. A causa inadequada de nossas ações nos determina, somos frutos de energias exteriores às nossas. Refutamos nossa natureza, já que não nos encontramos em estado ativo de agir.

Seguindo esse preceito, a ação é uma causa adequada por nos possibilitar compreender o universo e dele nos apropriar a partir de nossas relações e dos efeitos que engendramos, sejam eles internos ou externos ao nosso corpo. A aquisição do autoconhecimento, como o do que nos rodeia, nos pertence. Assim se multiplicam as possibilidades de afetar e ser afetado e entender o processo que isso implica. Nesse sentido, Spinoza opõe a ação da paixão. Esta pressupõe uma causa inadequada, pois nos tornamos passivos na condição de parcialidade. O extrínseco nos designa e atua por nós. É uma condição de o ser se sujeitar ao afeto. Isso não significa, porém, que tal condição nos abstém do poder de sermos afetados. Sendo atributo do corpo biológico, a plenitude, o entrave não se encontram na ineficácia de agir, mas na moderação afetiva da ação. O corpo afetivo age sob outra perspectiva – mesmo diante da passividade, por exemplo, não é excludente a instituição da memória quando em contato com o ambiente.

O comportamento, em *Jogo de cena*, de Marina Délia, sobre quem trataremos mais verticalmente na subseção 3.1.4, encaixa-se perfeitamente como exemplo. Após um desentendimento com o pai, e ele adoecer, a jovem acreditou ser a responsável pelo estado de saúde dele. Como reação, ela opta por ficar sem conversar com ele. Em silêncio, vive por alguns anos na mesma casa que o pai. Como o corpo reage a escolhas que fazemos diante do que nos afeta, a escolha de Marina desencadeou uma depressão. Ela sentia medo, e culpa por se julgar responsável pelo que houve com ele. O registro que ela faz da convivência paterna gira em torno desse período de silêncio. Isso revela que, embora ela quisesse ignorar o fato da existência do pai, a passividade silenciosa foi captada pela memória, uma vez que o comportamento de Marina advém de uma ação que a afetou.

Outra definição imprescindível por parte de Spinoza é a de paixão, que segundo o autor: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (SPINOZA, 2017, p. 163). Na Segunda Parte da *Ética*, Spinoza aponta a correlação entre os afetos (*affectus*), que também chama de modos do pensar, e as ideias desses afetos (*affectio* ou afecções) nos indivíduos: um afeto não pode existir separado da ideia deste afeto no indivíduo, pois “supõe uma imagem ou ideia, e dela deriva como da sua causa” (DELEUZE, 2002, p. 56). Segundo Deleuze, as afecções correspondem a um estado do corpo afetado e, ao mesmo tempo, implicam a presença do corpo afetante, enquanto que os afetos remetem “à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes” (Idem, p. 56). Os afetos são variações contínuas de perfeição, isto é, são “durações mediante as quais passamos para uma perfeição maior ou menor” (Ibid., p. 55). Dessa forma, além de supor uma ideia, o afeto possui outra natureza, “sendo experimentado numa duração vivida que abarca a diferença entre dois estados” (Ibid., p. 56). Por esse ângulo, percebe-se que a distinção dos estados não abarca crédito se forem eles decorrentes de ações internas ou externas. É por intermédio dos afetos, afecções inerentes ao corpo, que a potência de ação é evocada.

Todas as narrativas contadas em *Jogo de cena* advêm da lembrança de uma ação (ou ações) que provocou nas entrevistadas uma mudança em seu estado emocional. Há sempre um estado de mulher que é afetado por uma atitude de outra pessoa ou fato provocando-lhe uma reação externa. A bofetada que Sarita desfere na face da própria filha e o conflito interno, acompanhado pela tristeza e mágoa pelo fato de a filha ter rompido relação com a mãe após o episódio confirmam essa ideia. Ainda podemos acrescentar que Sarita afirma viver agora para retomar o relacionamento com a filha, por quem nutre um amor enorme.

De forma geral, Spinoza define afeto como *pathema* (paixão) do ânimo, sendo uma “ideia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, de seu corpo ou de qualquer parte dele, ideia pela qual, se presente, a própria mente é determinada a pensar uma coisa em vez de outra” (SPINOZA, 2017, p. 259). Por meio dessa concepção, a mente sente-se apoderar-se, independentemente da pujança do concreto. A mente se capacita de ter sua potência em maior ou menor escala, a partir dos afetos que o seu corpo detém. Esse modo efetivo de lidar com sua consistência aflora sua habilidade de reconhecimento do próprio corpo, isto porque “a ideia que constitui a forma de um afeto, deve indicar ou exprimir o estado do corpo ou de algumas de suas partes” (SPINOZA, 2017, p. 260), pois, como já foi dito, “todas as ideias que temos dos corpos indicam antes o estado atual de nosso corpo do que a natureza do corpo exterior” (SPINOZA, 2017, p. 260).

Spinoza retoma a condição do poder de o corpo afetar e vice-versa. Desenvolve seu pensamento através da constatação de que: “O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor.” (SPINOZA, 2017, p. 163).

No entanto, nessa passagem, expande sua teoria para o fato de que não há um paradigma para a questão da variação de potência, nem tampouco para as inúmeras situações em que os corpos se afetam e o poder que dessa atividade resulta. Para o autor, o que é gerado, na realidade, é um intrincado sentido de simetria híbrida e ao mesmo tempo ímpar. A óptica não deve recair sobre a parte central e ou nuclear da personalidade, da existência do ser. Na compatibilidade entre movimento e repouso, que não tende à anulação do corpo, está o sentido de unidade. Instauro o filósofo que “O corpo humano pode sofrer muitas mudanças, sem deixar, entretanto, de preservar as impressões ou os traços dos objetos e, conseqüentemente, as mesmas imagens das coisas.” (SPINOZA, 2017, p. 165).

Por conseguinte, o corpo humano é ativo, ágil, possui o vigor necessário para não ficar encurralado ou preso ao seu imo da lógica. Ele tem o poder de transgredir, de se alterar por meio dos afetos. Em vista desse Postulado, é possível perceber que a imaginação não é uma falha, ela compõe uma potência do corpo, simplesmente ela designa que o ausente é presente. Esses vestígios, categorias dos objetos são “imagens ou marcas corporais (DELEUZE, 2002, p. 55), afecções que possuem o comando de gerar afetos que fazem com que o corpo some ou limite potências.

Tanto o filho de Gisele, sobre quem abordaremos verticalmente em 3.1.2, quanto o filho de Claudiléa, mortos em situações distintas, são exemplos dessa presença na vida dessas mães

por estarem ausentes, em *Jogo de cena*. Ambas narram sonhos²⁷ com os filhos em formato espiritual, numa espécie de libertação, pois os filhos passam a ser entendidos como anjos. Há uma forma distinta de lidar com a perda. Gisele apresenta uma serenidade para relacionar a ajuda de religião espiritualista para compreender e resignar-se com a ausência de seu filho Vitor. Já Claudiléa afirma que, apesar de estar conseguindo fazer a vida seguir, após depressão grave, ainda não consegue perdoar a Deus pela ausência do filho amado, conforme já registramos anteriormente.

Coutinho: Você disse no teste alguma coisa “Deus é bom, mas não comigo”.

Claudiléa: É. Ele fez maldade comigo. Mas hoje ele tá me recompensando com a minha filha. Não chega a me convencer não, porque ele não me respondeu ainda até hoje por que ele tirou meu filho, mas...

(*Jogo de cena*, de 01h38min16seg a 01h36min31seg)

É na Proposição II da Terceira Parte da “Ética” que vem logo em seguida ao Postulado citado, que Espinosa faz a afirmação célebre sobre os limites do corpo. Segundo o filósofo, “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer”. (Spinoza, 2017, p. 167). No livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 1997, Deleuze e Gattari afirmam que:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, como eles podem ou não se compor com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE, 1997, p. 38).

Assim, as oscilações/alterações a que estamos submetidos, são aparato derivado do desempenho afetivo – o desconhecimento que temos sobre o que o corpo é capaz possui a mesma mensuração do que ignoramos sobre os afetos que o corpo pode propiciar. A associação, a fixação, a transferência e a identificação são alguns dos mecanismos que compõem a lógica dos afetos.

Esses mecanismos consociados originam uma dinâmica complexa, posto que, aos estarmos expostos a mais de um afeto sincronicamente, por mais de uma vez, estamos sujeitos

²⁷ Trataremos sobre a importância do sonho quando analisarmos a narrativa de Gisele, na subseção 3.1.2.

a experienciar o inusitado fato de que, posteriormente, o modo como seremos afetados é o mesmo – o que é denominado associação.

Faz-se necessário frisar que, independentemente de as transferências oriundas da associação ocorrerem por afetos análogos, antagônicos ou heterogêneos, os processos de associação genérica ou acordada por comutações e conformidade são de fato possíveis.

Em *Jogo de cena*, notamos que os processos como as personagens – tanto as mulheres que contam suas histórias quanto as atrizes que as interpretam – são variados, complexos e incontrolláveis por associação que remetem ao histórico de vida de cada uma delas. As lágrimas das mulheres, ao lembrar o fato narrado, o desconcerto²⁸ de Andréa Beltrão e Fernanda Torres ao se depararem com a ocorrência da história e a reação de cada uma das atrizes têm a ver com o que cada uma acredita para sua vida. Seja o ateísmo de Andréa em oposição à espiritualidade de Gisele, seja o profissionalismo de Fernanda posto em teste por ter dificuldade para expressar com adequação a narrativa de Aleta.

O primeiro gênero de conhecimento vem à tona novamente quando o filósofo tematiza mais profundamente a definição da imaginação. Novamente ele traça o quadro clínico em que o corpo se sente afetado pela imagem, mas o que imagina estar o afetando, nem mais presente está. Temporização é o nome dado a essa projeção temporal de afetividade, significa a afetação pelo evento, pelo fervor do momento. Esse instante singular é considerado por Spinoza como deslocamento da imaginação para a liberdade. Por outro lado, o contexto apresentado possui critério de atemporal, afinal, há de evidenciar esse seu caráter, ao analisar que o “afeto é o mesmo, quer a imagem seja a de uma coisa passada ou de uma coisa futura, quer seja a de uma coisa presente”. (SPINOZA, 2017, p. 185).

Há, na verdade, um locus afetivo comunitário, no qual as permutas ocorrem, que desatrela do ser humano sua condição de sujeito, já que, ao mirarmos as relações, percebemos que são constantemente vias de intercâmbio. A homocromia é fomentada pela propagação, entrega, transferência em fluxo contínuo dos afetos – vínculos que vão se familiarizando até a conformidade do conhecimento. Segundo Francisco de Guimaraens, em sua tese de doutorado intitulada *Cartografia da imanência: Spinoza e as fundações ontológicas e éticas da política e do direito*, tudo o que nos afeta com maior intensidade advém de tudo que é semelhante a nós:

Aqueles [coisas] que nos afetam com maior intensidade são o que Espinosa chama de coisas semelhantes a nós. No lugar do ser humano, da categoria universal que sustenta, ao fim e ao cabo, a ideia de sujeito, situam-se as coisas

²⁸ Trataremos desse desconcerto no capítulo 3. Sobre Andréa Beltrão na subseção 3.1.2, e sobre Fernanda Torres na subseção 3.1.3.

semelhantes a nós. Isto é, aquilo que qualificamos de ser humano – ideia fundamental para se pensar o sujeito – significa, na verdade, um conjunto de relações e de afetos que nos causam uma percepção de semelhança e, por consequência, de maior identidade. A forma idealizada do ser humano, que se torna sujeito em certos sistemas de pensamento, para Espinosa significa, apenas, uma relação de semelhança permeada por afetos que tendem à recíproca identificação em tal relação. (GUIMARAENS, 2006, p. 14).

Guimaraens, ao relacionar a identidade do ser humano com as relações em que ele está envolvido e os afetos daí advindos, estabelece a tendência ao discernimento das semelhanças e da semelhança entre o ser humano, que se vê sujeito, e os afetos – Spinoza nomeia esta relação de comércio afetivo. Para ele, a essência humana não é de antemão criada, as relações antecedem a condição do ser habitar-se. O homem se faz a partir dos encontros. Sua composição prevê intimismo interligado à acomodação e à adaptação com os afetos. O nós toma o lugar do eu – esta ocorrência define-se no segundo gênero de conhecimento espinosiano. No entanto, quando a razão toma conta do sujeito, que se percebe consciente, consonante e harmônico, sem dúvidas sobre sua perenidade e imutabilidade, ele não consente intimamente, que, na verdade, seu desejo não provém da consciência. Isso para ele é assertivo – característica do primeiro gênero.

De modo amplo, podemos afirmar que, em *Jogo de cena*, apesar de todas as mulheres tenderem a contar sua narrativa de modo linear, controlado, o primeiro gênero de afecção definido por Spinoza tem pouco espaço. Coutinho está diante de mulheres que se movem – desde a aceitação para o convite – de modo afetivo, ao estilo do segundo gênero de afecção espinosiano. Ainda que elas tomem a decisão de participar da entrevista de maneira aparentemente racional, ao ouvirmos as narrativas, fica-nos claro que a mobilização dessas mulheres advém de um lugar mais profundo que a consciência.

Isso também está marcado nas participações de Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra. As três atrizes que, em primeiro momento, aceitam conscientemente o trabalho de interpretar narrativas, algo que, em tese, implicaria somente o uso de técnicas de interpretação, seria algo externo – primeiro gênero espinosiano, portanto –, comentam sobre a implicação interna que as narrativas lhes tomam. Seja no incômodo de Andréa por deparar-se com a serenidade de Gisele diante da perda do filho; seja pelo desconcerto de Fernanda para encontrar o tom adequado para interpretar a história de Aleta; seja pela quebra da centralidade de Marília para interpretar a narrativa de Sarita ao fazer uma reflexão sobre o significado de amor que possui com a própria filha, quando foi contar a relação conflituosa de Sarita com a filha. Em todas essas situações, as rupturas ilustram a definição espinosiana tanto para o primeiro quanto para o segundo gênero de afecção nas relações afetivas.

Esse “engano”, que são vigílias da imaginação, nutrem incertezas quanto às relações afetivas. Para Spinoza isso aponta para a instabilidade destas relações. O “afeto que deixa o homem numa situação tal que ele não quer o que quer e quer o que não quer” (SPINOZA, 2017, p. 209) é marca, por exemplo, do temor. As paixões tomam espaço que deveria ser reservado ao entendimento dos complexos afetivos. Quando enrijecemos nossa capacidade de perceber a abundância e os arranjos oriundos do afeto, nos colocamos em uma posição de criar ideias impróprias de nossas afecções. Nesse jogo de sermos afetados e afetar a natureza dos outros corpos, em condição inapropriada, nos leva novamente às paixões, que serão tantas quantos os objetos que nos afetam. Toda essa estrutura, segundo Spinoza, ainda pode ser tratada sob o aspecto da transferência imaginária do afeto, revelando episódios como a xenofobia, ou mesmo, ocorrência de discriminação ou segregação por parte de certas coletividades. Por fim, Spinoza trata a questão de como tratamos o afeto. Desse modo, para Spinoza, o impulso, o vigor, são em si o desejo somado a dois atributos – firmeza e generosidade. Nesse sentido se ampliam a potência dos afetos resultantes da ação da mente que são capazes de desestabilizar os efeitos das paixões.

Em outro modo de entender o afeto, para Deleuze, há o afeto ativo, que é o autoafeto. É o estado de liberdade que adquirimos ao nos permitir que a natureza seja a fonte elucidativa dos afetos, o que nos torna ativos e não propensos à expiação. Somos livres para os encontros e suas afecções. Dessa forma, as proposições espinosianas trazem consigo fulgência sobre os afetos ativos. Os conceitos de alegria e desejo desestabilizam as forças das paixões que carregam em si desatino e abandono e por isso causam o desencanto. As ideias verdadeiras são, segundo o filósofo, a alegria. A mente causa alegria ao conceber ideias verdadeiras, mas pode também agir através da perseverança, potencialização do ser, que motiva o desejo. Em ambos os casos, os afetos ativos estão presentes.

2.2 Memória: outro fio

6

Se falo
É por aqueles mortos
Que dia a dia
Em mim se ressuscitam.
De medos e regards
É a alma que nos guia
A carne aflita.
E de espanto
É o que tecemos:
Teias de espanto
Ao redor da casa
Onde vivemos.
Trituramos cada dia
(Agonizantes amenos)
Constelações e poesia
E um certo jeito de amar
Que a nós, de vãos
E vertigens, não convém.
E quem sabe o que convém
A seres tão exauridos.
Concedemos
Alento, nudez, lirismo
E contudo o que mais somos
São estes sonhos
Adentros indevassáveis
Bosques lilazes
Caminhos levando ao mar
Aves
Aves.

(HILST, Hilda. **Heróicas**. In: **Ode fragmentada**.
 1961, p. 346)

O fio do relatar. O sucesso desse gênero textual tornou-se mais recorrente nas últimas décadas. Porém, é preciso ressaltarmos que o fenômeno de registro da memória em narrativas de testemunho se fez notar ao longo da maior parte do século XX, tornando-se uma discussão fundamental para análise de muitos estudos que perpassam a condição temporal como elemento importante nos relatos e vivências.

No livro *Matéria e Memória* (1999), Henri Bergson sintetiza grande parte de sua tese sobre o modo pelo qual temos acesso às nossas lembranças. Primeiramente é necessário reconhecer que a análise do discurso de Bergson não é uma tarefa fácil devido ao fato de que o autor nos obriga a perceber um “texto-imagem”, além de que seu estilo de escrita, associado ao tema abordado, dificulta uma leitura linear e transparente de suas ideias. A esfera que ele abrange para exposição de seu objeto de investigação força o leitor a ampliar seu foco para a

metalinguagem, afinal, a remissão por parte do interlocutor é fato preponderante na busca pelo sentido cada vez mais ampliado que surge ao longo da tessitura. O filósofo, em seu jogo afiado e exato de criar delineamentos em seus argumentos, acaba por simular a metáfora inerente ao espesso de suas palavras.

Esse estado de opacidade de seu texto não é acidental, visto que *Matéria e Memória* são dois elementos que, em junção, transcendem o diáfano e desta forma a abordagem é projetada a partir de metáforas imagéticas que, a princípio, nos levam ao dúvida. No entanto, os significados oriundos desta estratégia, ora mais sequentes, ora mais operacionais, objetivam o desdobramento da metáfora. Assim, os argumentos, a princípio desconectados, visam, na verdade, à síntese estrutural da intenção do autor que é o desdobramento dos argumentos. Esta artimanha extrai o enfraquecimento de tentar buscar o passado do modo convencional. O que de fato seduz o filósofo é trazer à luz lembranças e percepções que dão sobrevivência às imagens. Dobrar a metáfora sobre si mesma é a fórmula para alcançar o status da filosofia de invenção de conceitos.

A duplicidade da metáfora, ao longo do texto, extrai o aspecto sui generis que a princípio supomos existir no conceito de imagem e seus correlativos. Faz-se necessário, por parte do leitor, entender a subjetividade que o autor quer atribuir ao termo. Bergson se permite “patinhar” propositalmente por entre os sentidos de imagem que são lançados ao longo do texto. Este fator, sem dúvida, dificulta o nosso domínio sobre o objeto descrito. Ocorre que para ele não é intuito de seu estudo apenas explanar a concepção de imagem. Contemplar a aplicabilidade, a função dessa matéria, em uma esfera de implicação histórico-cultural é tarefa de não desintrincar o conteúdo, já que tal postura não revelaria de forma abrangente o significado de imagem, de *Matéria* e de *Memória*.

A imagem tende por nós a ser considerada uma interpretação do objeto com o qual nos deparamos ou com a percepção que nos absorve da interpretação dele. O autor tende, como ponto de partida, ponderar, logo de início em seu prefácio, esta inclinação que temos de restringir o conceito de imagem. Segundo Bergson (1999):

[...] por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, p. 2).

O estar no meio do conceito de imagem persiste na teoria de Bergson com intuito de que ele possa criar uma sistemática de comparações que revele, paulatinamente, seu o conceito intrínseco, como também possa extrair ideias impróprias sobre ele.

Há, portanto, uma lógica geral de que a presença da imagem, por ser revelação de uma ocorrência qualquer, é propensa à restrição de si própria – é analisada por meio de confronto entre os conceitos de representação e coisa. Esta análise errônea de interseção entre imagem e coisa a qual nos atemos é o que Bergson pretende reestruturar, considerando que todo esse pensamento que possuímos é fruto de nossa consciência. Sua teoria expõe as imagens existentes em si próprias em congruência com o universo – logo possuem poder de ação e reação que, inevitavelmente nos remete à definição de movimento. Esta situação nos leva a considerar a rotação imagens/universo, num constante ato de girar – ação contínua do universo. No entanto, quando parece que chegamos a uma determinação de todos esses princípios, o autor revela o surpreendente – o corpo é o cerne do qual emana os movimentos e tem, como consequência, as imagens. Como ele mesmo cita “essa imagem, é meu corpo”²⁹. Assim, Bergson (1999) esclarece:

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento (BERGSON, 1999, p. 14).

Fica clara, então, a concepção das relações que geram o movimento – ações e reações. As afecções são a imagens externas agindo sobre o corpo que devolve, de modo ativo, as imagens ao universo. Todo esse jogo de movimento concerne ao nosso corpo ação propulsora em sua relação às imagens – ele é o que devolve sempre o movimento. De acordo com Bergson (1999), o corpo possui este atributo por se tratar de:

[...] no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe (BERGSON, 1999, p. 14).

A noção que passamos a ter, então, das relações de movimento estabelecidas, tende a se ampliar à medida que temos percepção de que nosso corpo está sujeito às afecções provenientes das imagens externas em harmonia com o universo. O que cabe, agora, a ser analisado, é o

²⁹ Notemos que o corpo, sendo também uma imagem, não pode produzir imagens, assim como as coisas.

poder que o corpo possui, dentre suas limitações, de ter a liberdade de optar sobre quais blocos de afecções, que as imagens lhe causam, ele irá irradiar movimento. Mensurar o poder de escolha de nosso corpo na realização dessa tarefa recai sobre a condição limitada de captar as imagens, discernir afecções que são tantas e diversificadas e que colocam o corpo em ação sobre elas. Assim, a percepção do corpo é algo inerente à sua ação. Logo, dentre a definição de imagens generalizadas há a imagem intitulada corpo: “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo.” (BERGSON, 1999, p. 17).

Em *Jogo de cena*, a participação de Aleta tem início com ela subindo as escadas e perguntando aonde é o fim dela. Ao chegar ao palco, comenta “quanta gente” ao se deparar com o teatro vazio, e após cumprimentar Eduardo Coutinho expressa “Muita gente!” e se assentar. O cineasta comenta “Ninguém disse essa frase ainda”. Ao exclamar essas frases, Aleta demonstra a ideia de possuir como imagens a referência de que uma plateia deveria estar com pessoas. Ela foi afetada por uma ideia preconcebida do que deve ser um teatro. Outro viés de percepção de imagens são as reações das mulheres diante das dores que enfretam e o meio usado para elas buscarem forma de fazer a vida seguir adiante. E as ações das atrizes, ao formarem as imagens das narrativas que interpretam, promovem no corpo reações diversas como o choro de Sarita, Claudiléa e Aleta – por motivos diferentes, mas a necessidade de lágrimas se faz presente –; tristeza e depressão de Nanda, Marina e Claudiléa – nos três casos por perda de ente para a morte –; serenidade e resignação de Gisele diante da morte do filho; alegria de viver de Nilza; fuga da miséria de Mary Sheila e Jack Brown.

Dessa forma, Bergson aponta para uma unidade que é a imagem movimento, pois quando observada toda a dinâmica analisada pelo autor, com maior ênfase no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, o que se vê é o espelhamento da ação e reação. O movimento impulsiona a atividade de associar múltiplas imagens e assegurar à junção corpo e espírito a consciência e capacidade de restituir força motriz sobre as imagens das quais recebem as afecções. Certamente, a profundidade desse fundamento propicia estudos de outros autores.

No livro *Bergsonismo* (1981), Gilles Deleuze aponta que, no argumento de Bergson,

Não há dualidade entre a imagem e o movimento, como se a imagem estivesse na consciência e o movimento nas coisas. O que há? Somente imagens-movimento. É em si mesma que a imagem é movimento e em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem movimento (DELEUZE, 1981, p. 4).

Para Deleuze, em *Matéria e Memória*, Bergson aprofunda em sua tese a ideia que consiste em estudar a essência das coisas e como são percebidas no mundo, de uma forma ímpar. O sentido habitual de separar sujeito e objeto é tratado sob uma óptica que extrapola a previsibilidade, já que restaura o tratamento dado às relações entre matérias e seus mecanismos de contato. Esclarece-nos Deleuze:

Por que essa palavra “imagem”? É muito simples...A imagem é o que aparece. Denomina-se imagem aquilo que aparece. A filosofia sempre tem dito “o que aparece é o fenômeno”. O fenômeno, a imagem é o que aparece. Bergson nos diz, então, que o que aparece está em movimento [...] (DELEUZE, 1981, p. 5).

A partir da constatação de que a ideia de Bergson sobre a imagem “é o que aparece” e essa encontrar-se atrelada à concepção filosófica de que “o que aparece é o fenômeno”, Deleuze percebe uma nova estrutura conceitual que expande o sentido de imagem para estremeamento e vibração, já que em si própria e em todos os seus segmentos, ela é o movimento.

A estrutura do teatro, a disposição das câmeras, o lugar de entrevistador de Coutinho e o espaço das mulheres entrevistadas marcam essa ideia bergsoniana de fenômeno, em *Jogo de cena*. E o fenômeno, neste caso, é em jogos de imagens. Se considerarmos o todo, temos uma conversação; se olharmos pelo lugar de Coutinho, temos um ator interpretando um entrevistador; se considerarmos as entrevistadas, encontramos a plateia sujeito de si mesmo. Então, ao harmonizarmos todos esses elementos, temos o movimento que é produto da técnica coutiana de usar a câmera.



Figura 25 – Enquadramentos de imagens do cenário (1h8min10seg)

A concepção de imagem em *Matéria e Memória* tende ainda alcançar um novo conceito a partir do ideário que Bergson revela sobre o significado de memória, no que diz respeito às lembranças que tendem a se fazer concretas no presente. Desses princípios ainda surgirão a relação existente entre percepção e lembrança.

Uma das premissas fundamentais do método bergsoniano consiste em colocar e resolver os problemas em função do tempo e não do espaço.³⁰ Para o autor, a duração é fator operacional para resolução dos problemas, afinal, eles estão em conformidade não somente com essa, mas com as propriedades a ela inerentes. Logo, o tempo surge como elemento a ser verificado. No entanto, ele não é retratado como fluxos de momentos, segundo Bergson:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. (BERGSON, 2006, p. 47).

Não se encontra na duração a ideia de ruptura. Pelo contrário, ela contempla uma cadeia temporal. Tendo como base as distinções existentes entre passado e futuro, faz-se necessário o entendimento do poder de permanência do passado como um presente executado e, nesse sentido, se desdobra em seu devir. Este princípio contempla o caráter pragmático da vida – a lembrança é fio que conserva, é elo constante entre passado e futuro.

[...] na verdade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, 47).

Essa concepção do passado se autodeterminar com todos os atributos que garantem suas particularidades, inclusive a de assegurar uma infinidade de passados precisos e encorpados, além do discernimento do presente, exigiu de Bergson considerar a realidade de um passado ontológico. Para tal, faz-se obrigatório o regresso temporal para que haja a noção de que o passado perdura pleno em si próprio. Deleuze considera a possibilidade que, se nos reconduzirmos ao passado, estaríamos vivenciando um “salto ontológico”. No entanto, nossa vida estrutural, utilitária, por nós percebida, nos mantém no mundo, afinal, caso o salto ocorresse em um processo psíquico, estaríamos em situação impessoal – fato extrator de presença real do ser apenas tomado por lembranças.

Seguindo esse raciocínio, Bergson nos acrescenta:

Mas nossa lembrança continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela (lembrança) passa ao estado

³⁰ Cf. Deleuze, 1999, p. 31-2.

atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção (BERGSON, 1999, p. 156).

Faz-se necessário entender o conceito de Imagem-movimento para compreendermos melhor o significado de Imagem-lembrança. A investigação teórica de Bergson aponta para a situação de que a vida e o mundo se tornam imagem-movimento, na qual todas as relações estão em permanente variação umas vinculadas às outras. Observemos algumas considerações sobre o tema exposto:

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. [...] no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 1999, p. 14).

Esse momento de escolha tem a ver com que o filósofo denomina “salto ontológico” – ou seja – ao nos encontrarmos no presente e quisermos lembrar algo do passado, damos um “salto”. Pois bem, a lembrança continua no passado e, para que a desloquemos para o presente, temos como comportamento que permita tal traslado acatar o salto do estado virtual da Imagem-movimento para o estado atual da Imagem-lembrança. Nesse momento, a Imagem-lembrança traz à tona a memória.

No entanto, não podemos afirmar que a imagem que nos chega seja completamente fiel ou estabeleça total inteireza do que de fato ocorreu. Entre esse movimento há a duração, que, para Bergson, está atrelada aos graus de extremidade entre tempos que, apesar de se encontrarem em concomitância, acabam por se determinarem em nossa duração, já que o passado estira para um presente que o constringe na construção da memória.

O instante pleno de upgrade da imagem-lembrança tem como circunstância estarmos localizados no passado em geral. Deste modo a sistemática da evocação de imagem se faz presente. Deleuze, assim, estabelece:

Trata-se, em tudo isso, da adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente - daquilo que Bergson chama de "atenção à vida". O primeiro momento assegura um ponto de encontro do passado com o presente: literalmente, o passado dirige-se ao presente para encontrar um ponto de contato (ou de contração) com ele. O segundo momento assegura uma transposição, uma tradução, uma expansão do passado no presente: as imagens lembranças restituem no presente as distinções do passado, pelo menos as que são úteis. O terceiro momento, a atitude dinâmica do corpo, assegura a harmonia

dos dois momentos precedentes, corrigindo um pelo outro e levando-os ao seu termo. (DELEUZE, 1999, p. 56).

Temos o presente, desta forma, quando ele é perceptível para a imagem do passado que avança, ao ser designada a atendê-lo. A evocação das imagens, segundo Bergson, é parte da estrutura da mente responsável por esse processo. A imagem do passado, então, se fixa no presente:

[...] em estado aberto, o que a imagem é em estado fechado. Apresenta em termos de devir, dinamicamente, o que as imagens nos dão como já feito, em estado estático. Presente e atuante no trabalho de evocação das imagens, ele se dissipa e desaparece por trás das imagens depois que estas foram evocadas, tendo cumprido seu papel. A imagem de contorno fixo desenha o que foi (BERGSON, 1999, p. 146).

Assim sendo, o entrave que encontramos em compreender a dinâmica de evocação, encontra-se no fato da competência inerente à imagem de servir ao presente ser o que nos impede de perceber que, ao reencontrarmos a imagem do passado, não estamos, de fato, em estado de percepção desse presente. Alegoricamente, é como se o desfrute que nos é concedido ao contemplarmos uma pintura de extrema beleza, na verdade, esconde o processo artístico do pintor. Da mesma forma, não conseguimos mensurar os caminhos que nos levaram ao encontro da imagem.

A ordem prática que, muitas vezes, remetemos à vida, em detrimento ao que ela significa em sua dimensão, nos leva a restringir o proceder da evocação de imagens a uma imagem-lembrança estática, pragmática. Assim, como nos mostra Deleuze:

O inconsciente psicológico representa o movimento da lembrança em vias de atualizar-se: então, assim como os possíveis leibnizianos, as lembranças tendem a se encarnar, fazem pressão para serem recebidas - de modo que é preciso todo um recalque saído do presente e da "atenção à vida" para rechaçar aquelas que são inúteis ou perigosas (DELEUZE, 1999, p. 56).

Dessa forma, é perigosa a tendência que temos de nos subjugar às imagens inúteis das quais não conseguimos nos apartar, devido ao mundo da valia, da aplicabilidade das coisas, o que pode desestabilizar, segundo Bergson, o trabalho de evocação. A imagem fixada nos prende e impede subsídios para a evocação de imagens que não nos colocam em situação de conservação da memória. Esta política de imagens minimiza o potencial de destinarmos uma atitude intelectual com relação à organização e preparação para a chegada das imagens ou para a manutenção da memória – atitudes que podem vigorar nosso desempenho de apuração do que é melhor para nossa vida. Bergson afirma que:

[...] é de fato em função de imagens reais ou possíveis que se define o esquema mental, tal como o concebemos em todo este estudo. Consiste numa expectativa de imagens, numa atitude intelectual destinada ora a preparar a chegada de uma certa imagem precisa, como no caso da memória, ora organizar um jogo mais ou menos prolongado entre as imagens capazes de vir a nela se inserir, como no caso da imaginação-criadora. (BERGSON, 1999, p. 147).

Em *Jogo de cena*, as imagens, com a troca e alternância de mulheres na representação das narrativas promovam um aparato no imaginário do espectador que exige dele um esforço para compreender os jogos que foram construídos por Coutinho. Com o poder de editar o filme do modo como quisesse, Coutinho escolheu criar uma narrativa fílmica, não-linear, que exige de si um esforço de mente em criação que apenas fará sentido completo quando o espectador eleger o filme para assistir, permitindo-se estar nas imagens e, com o uso da memória, organizar o sentido intelectual.

A partir desse conceito, é importante que entendamos as influências que nossas lembranças adquirem em nosso presente. A memória é fator seletivo de nossas ações e emoções.

Bergson, sem dúvida, abriu, através de suas definições, inúmeras perspectivas para o tema abordado. Porém, faz-se necessário ressaltar as indagações de origem culturais e históricas presentes no livro *A memória, a história, o esquecimento*, 2007, de Paul Ricoeur. Este filósofo afirma que “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).

Paul Ricoeur nos faz perceber que o trabalho de Coutinho transcende o caráter documental de sua obra ao apresentar as mulheres e suas memórias a partir das câmeras, já que esses componentes trazem em si significação de historiografia. Com frequência, necessitamos frisar que o despojamento de Eduardo Coutinho no papel de entrevistador ouvinte e solícito, proporciona às mulheres credibilidade às suas narrações, mesmo que isso seja apenas uma perspectiva de vestígios. Por conseguinte, a exposição das memórias são um “fator de segurança no conjunto das relações constitutivas do vínculo social” (RICOEUR, 2007, p. 174), já que o registro do desenvolvimento da interlocução, esta, vista como determinante geradora metódica de construção de ideias e ideologias, é, de fato, uma tradução da ocorrência cultural que se estabelece.

É possível determinar como objetivo do livro de Paul Ricoeur, *A Memória, a história, o esquecimento* (2007), contrapor-se àqueles que não concebem à memória como uma condição intelectual inerente ao cognitivo, ao sistema lógico - medida da condição de verdade. Esta explicação de como se apresenta a memória, ou seja, sua fenomenologia, é, para o filósofo

francês, frágil diante do poder de sobrepujança que a tradição filosófica dá à memória. Ricoeur recorre às teorias de Bergson, no sentido de atribuir-lhes entendimento. A obra *Matéria e Memória* recebe atenção especial de Ricoeur devido a seu desejo de respaldar a relação entre lembrança e memória exposta em seu livro *A Memória, a história, o esquecimento* (2007).

A obra, em sua composição, apresenta em seu primeiro capítulo a análise de “lembrança e imagem” – clímax das questões referentes à fenomenologia da memória. A relação entre lembrança e imagem é essencial nos estudos do filósofo. O ponto de colisão ou conflito ocorre exatamente devido à inviabilidade de estabelecer limites entre as abstrações e generalizações dos conceitos em pauta, como de imagem, lembrança, memória e outros ligados a eles, como fantasia, ou mesmo, imaginação. Assim, Ricoeur inaugura seu exame minucioso a partir do método de contraposição e de analogia entre a imaginação e a memória:

Certamente, dissemos e repetimos que a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior. (RICOEUR, 2007, p. 61).

A concepção da natureza veritativa da memória, para ele, encontra-se no fato de que a memória pertence ao passado e essa sua representatividade assegura a presença de fidelidade a ela conferida. Aristóteles é fonte para Ricoeur sob o aspecto do “real anterior” como marca distintiva de memória. Dessa forma, ele recorre aos princípios de Bergson referentes “à passagem da memória pura à imagem-lembrança”, o que torna necessário demarcar as fronteiras diferenciais entre memória e imaginação a partir das palavras de Bergson:

[...] uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado menos que tenha sido de fato no passado que eu tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz. (BERGSON, 1999, p. 158).

A imagem, portanto, assume seu caráter geminado. Manifesta-se a partir de uma atividade visualizante – situação, aliás, redundante de sua forma, já que se inova na visão de uma lembrança pura. Por outro lado, o seu estado de afastamento do real – passado, presente ou futuro – concede-lhe uma funcionalidade irrealizante, o que supre fertilidade para a gestação do estado de imaginação. Esse caráter, quando em esfera acentuada, sobressalta a propensão veritativa da memória. Nesse caso, é complexo revelar as distinções dos delineamentos das duas funções. Ricoeur retorna aos princípios de movimento de Bergson, considerando o primeiro,

passagem da imagem pura à imagem-lembrança, como função visualizante. Ao movimento da ficção à alucinação, estabelece o paralelo com a função irrealizante ou imagificante.

No livro *O Imaginário* (1996), o filósofo Jean Paul Sartre afirma que:

[...] a tese da consciência imagificante é radicalmente diferente da tese de uma consciência realizante. Vale dizer que o tempo de existência do objeto em imagem, enquanto está em imagem, difere em natureza, do tipo de existência do objeto apreendido como real... Esse nada essencial do objeto em imagem basta para diferenciá-lo dos objetos da percepção. (SARTRE, 1996, p. 235).

A compreensão do que Sartre apresenta no que se refere às diferentes consciências depreende da percepção do que é denominada “cilada do imaginário” – elemento gerador de uma “memória alucinada”. Esses conceitos, reverberações bergsonianas, são reestabelecidos por Ricoeur. De acordo com Sartre:

[...] a tese da consciência imagificante é radicalmente diferente da tese de uma consciência realizante. Vale dizer que o tempo de existência do objeto em imagem, enquanto está em imagem, difere em natureza, do tipo de existência do objeto apreendido como real... Esse nada essencial do objeto em imagem basta para diferenciá-lo dos objetos da percepção. (SARTRE, 1996, p. 235).

Percebe-se, então, que Ricoeur, ao se referir à “cilada do imaginário”, está, na verdade, em congruência com a tese de diferenciação de consciências de Sartre, no tocante ao fato de que este manifesta em sua distinção o caráter ontológico somado a uma elucidação psicológica. Assim, a explanação de Sartre quanto à questão da ausência do objeto a que ele próprio se remete como conceito de imagem é a própria noção de imagem como o nada essencial apreendido. Essa constatação nos capacita a perceber o poder de sedução alucinatória do imaginário que nos remete ao desejo, que, segundo Sartre, é “O ato de é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse dela”. (SARTRE, 1996, p. 236).

Em *Jogo de cena*, o desejo de realizar o documentário faz com que Coutinho elabore dispositivo – em primeiro momento como convite, depois vários outros, como já mencionamos no capítulo 1. O desejo das mulheres de aceitarem o convite as faz irem ao encontro do desconhecido por trás daquele chamado publicado em jornal. São atos que fazem com que os indivíduos tomem posse do desejo e se realizem. Com o intuito de iluminar um ato, dentre os inúmeros atos narrados pelas mulheres no documentário, tomemos o pedido de Sarita para retornar ao palco após ter sido entrevistada. O desejo dela é:

Coutinho: Você, então, quer dizer que de todas que vierm até agora, umas 18 pessoas sei lá, você é a única que pediu pra voltar, porque você queria acrescentar alguma coisa ou cantar, não sei exatamente. Explica isso.

Sarita: Porque eu queria cantar só, é o motivo principal. É que eu achei que o negócio ficou muito barra pesada.

Coutinho: Em que sentido?

Sarita: Trágico. Mais pra trágico do que pra cômico. E aí eu achei que ia ficar uma coisa muito triste, e eu não queria ficar muito triste, entendeu?

Coutinho: Sei...

Sarita: Então, uma música sempre quebra um pouco, né?!

(*Jogo de cena*, de 01h39min01seg a 01h39min4seg)



Figura 26 – Enquadramento de Sarita retornando ao palco (1h39min00seg)

Depois dessa pequena explicação, Sarita faz um relato sobre a sua relação com o pai. Descreve-o como um homem carinhoso, que cuidava muito bem dela e cantava sempre, principalmente, ela lembra as canções de ninar ouvidas antes de dormir. Sarita enfatiza que fez o mesmo processo com a filha, cantando para ela as mesmas canções de ninar que ouvia na voz paterna em meninice. E passa a cantar “Se essa rua fosse minha”.



Figura 27 – Enquadramento de Sarita cantando “Se essa rua fosse minha”
(1h40min20seg)

Enquanto a tela nos mostra Sarita cantando emocionada e de olhos fechados, ouvimos também a voz de Marília Pêra repetindo os versos da canção ao fundo. Duas vozes entoando a canção de ninar desconstruindo a realidade negativa que a mulher acreditava ter deixado em sua entrevista com Eduardo Coutinho. Ao conseguir satisfazer sua vontade, podemos afirmar que Sarita realiza o ato mágico conceituado por Sartre, por realizar algo que a tiraria de uma situação de desconforto diante da realidade que a afetara.

Encontramos também em Ricoeur essa problemática de simulação de satisfação, através da noção de “posse”, criada a partir da imagem como o nada, e, à recusa dessa concepção, de modo a verificar a propensão da sedução do imaginário em se tornar patologia da imaginação:

[...] Esta é centrada na alucinação e em sua marca distintiva, a obsessão, ou seja, ‘aquela espécie de vertigem suscitada em particular pela fuga diante de uma proibição’. Todo esforço para ‘não pensar mais naquilo’ transforma-se espontaneamente em ‘pensamento obsessivo’ (RICOEUR. 2007, p. 69).

A “memória saudável” corre, desta forma, grande risco de ser tomada por processos obsessivos do imaginário que têm o poderio de “cimentar” a imaginação, colocando a memória em segundo plano. Diante da coibição oriunda do entorno ou de desacolhimento de origem psíquica, a tendência do ser é de anular a ausência. Este processo potencializa a imaginação – fonte criadora de imagens. Ressalta-se nesse âmbito que estas podem corroborar sua capacidade de existência através dos sonhos ou mesmo do contato com as obras de arte. Em contraponto, Bergson reconhece que a memória, apesar de não produzir imagens, tende a usá-las como mecanismo de se corporificar no presente. Naturalmente, lhe é ausente a faculdade de atualizar-se enquanto lembrança – atributo do imaginário, capacitado à produção de imagens.

O intento ao perdão, como mediador das transgressões humanas ao longo da história, e, particularmente ao que se refere aos episódios perturbadores ocorridos no século XX, em evidência a Shoah³¹, é temática do panorama de sua obra que encontra embaraços referentes à exposição do passado por Ricoeur, ao admitir que

a obsessão é para a memória coletiva aquilo que a alucinação é para a memória privada: uma modalidade patológica da incrustação do passado no seio do presente, cujo par é a inocente memória hábito que, ela também, habita o presente, mas para animá-lo, diz Bergson, não para obsedá-lo, ou seja, atormentá-lo. (RICOEUR, 2007, p. 70).

³¹ A palavra bíblica shoah (שואה; também transliterado sho'ah and shoa), que significa "calamidade", tornou-se o termo hebraico padrão para o Holocausto já em 1940, especialmente na Europa e em Israel.

A segunda parte da obra de Ricoeur aprofunda-se no conceito e construções da historiografia. Este assunto, no entanto, não aborta as questões inerentes aos obstáculos criados pelo imaginário à memória. Nesse sentido, as narrativas historiográficas, segundo o filósofo, somam-se à lógica entre legibilidade e visibilidade – a oscilação entre narrar e descrever possui visualização a partir da técnica discursiva, à técnica da retórica. As figuras retóricas, recursos linguísticos que ajudam a criar um significado figurativo e expressivo à mensagem transmitida transgridem esta condição e criam mecanismos de persuasão. Aristóteles apontava o valor das figuras como possuidoras da faculdade de “colocar sob os olhos”. Segundo Ricoeur:

Esse poder da figura de colocar sob os olhos deve ser ligado a um poder mais fundamental que define o projeto retórico considerado em toda a sua abrangência, a saber, a ‘faculdade de descobrir especulativamente o que, em cada caso, pode ser próprio para persuadir’. (RICOEUR, 2007, p. 277).

Ricoeur analisa o ‘projet de l’histoire, de Louis XIV, escrito pelo historiador de corte, Pellisson-Fontanier, no século XVII, para manifestar suas exposições acerca dos atributos da imagem, devido ao fato de não deixar se perder a essência da imagem como correlata à persuasão. Trazer à tona, portanto, o ‘projet de l’histoire, é a escolha que Ricoeur faz no sentido de traçar o enredo que objetiva explicitar o como escrever a história do rei. Cabia ao escritor Fontanier glorificar as qualidades do rei através de uma escrita que consistiria em realçar, lançar aos olhos do leitor uma “pintura” que persuadissem o povo a elogiar o Rei ao contrário de encontrar na obra o elogio do escritor ao Rei. Como afirma Ricoeur:

Não cabe ao escritor dizer a grandeza e a glória: cabe ao leitor, sob a hábil condução da narrativa. Devem também ser contados entre os recursos narrativos assim mobilizados em vista do efeito de louvor o enquadramento do campo de forças, a abreviação da narrativa das façanhas, a brevidade, cara a Tácito, fazendo às vezes de lítotes, a pintura dos atores e das cenas, e todos os simulacros de presença suscetíveis de suscitar o prazer de leitura. (RICOEUR, 2007, p. 280).

Ler e ver, portanto, apesar de em contato, possuem expectativas distintas em suas manifestações. Como exemplo, pode-se perceber a diferença entre o louvor ao Rei, transmitido por meio de seu retrato em medalhas e de escritas sobre Ele. Observa-se uma lógica subvertida – as medalhas criam a situação de ler o visível. Ao contrário, mediante às histórias, vê-se o legível. Há uma troca, inversão da intenção primeira de cada modo de representação, já que o inerente a cada criação se encontra no espaço do outro. Segundo Ricoeur a medalha seria a forma mais notável de representação icônica do Rei.

Ao tomarmos essa relação de intenção e representação em *Jogo de cena*, temos o jogo das cenas entre e sobre as narrativas. Mulheres reais foram ao encontro de Coutinho. Após relatos anotados, as atrizes leem o texto e montam uma forma de fazerem ver, em encenação, a história contada. Assim, temos a junção, alternância, separação, ambivalência entre os relatos e as atrizes. Sendo que, embora as atrizes partam do texto original de fala de mulheres, cada interpretação se torna uma nova criação. Esse processo fica em evidência quando Beltrão e Torres verbalizam a dificuldade de fazerem a entrevistada o mais próximo possível da imagem que cada atriz faz dessas mulheres. Portanto, assim como no caso do Rei,

Diferentemente da iluminura que ilustra um texto, ou até da tapeçaria que quase sempre representa apenas um instante de história, a medalha é um retrato que, como a hipotipose³², oferece um resumo em forma de quadro (RICOEUR, 2007, p. 281).

Além disso:

A medalha, assim como a moeda, pode ser mostrada, tocada, trocada. Mas, sobretudo, graças à dureza e à durabilidade do metal, fundamenta uma permanência de memória, ao transformar o brilho passageiro da façanha em glória perpétua. (RICOEUR, 2007, p. 281).

O poder da imaginação, como potencial produtora de imagens, encontra-se demarcado nos comentários sobre a figura expressiva do Rei. Dessa situação é possível captar a irrefutável relação entre imagem e persuasão. A legitimidade é produto do imaginário capaz de conceber imagens que criam e disseminam o imaginoso, o simbólico.

O processo persuasivo de Coutinho, em *Jogo de cena*, está em saber fazer perguntas, e, principalmente, saber ouvir as respostas, sem interromper as personagens. Assim, pelas imagens de conversação entre o diretor e as mulheres do filme, o espectador capta a relação de afeto entre o cineasta e as entrevistadas, possibilitando ao espectador usar o imaginário para interpretar as cenas e textos apresentados no filme para, assim, produzirem o simbólico do que está sendo representado.

Enquanto ouve a narrativa de Claudiléa, que se emociona e chora muito, Eduardo Coutinho faz intervenções apenas em três momentos com perguntas curtas, sem interromper o raciocínio, nem as lágrimas da mulher diante de si. Durante toda a conversação, a câmera nos

³² Hipotipose é a figura de linguagem que consiste em descrever de modo vivo e intenso um objeto ou cena.

mostra apenas a face de Claudiléa. Sua expressão de tristeza, de dor, é imagem ininterrupta. Após afirmar que “o meu dia hoje é mais normal”, Coutinho pergunta: “o que quer dizer isso?” Ao que ela explica, contando da rotina que possui em companhia da filha, agora não mais com a filha fazendo tudo pela mãe, mas a mãe fazendo de tudo pela filha, para vê-la feliz e realizada.



Figura 28 – Enquadramento de Claudiléa em “vida normal” (1h38min10seg)

A atenção do filósofo volta-se, então, para o papel do historiador, bem como para a importância que lhe é conferida com relação à preservação da memória. Ao se eximir do fato histórico, a manutenção do caráter veritativo dos fatos é passível de ocorrência. No entanto, a narração contaminada pelo efeito de persuasão que deseja produzir sobre o público, intervindo em sua noção de verdade, é operacionalizada de forma patológica, já que a isenção inexistente. “Imagens prestigiosas”, que têm como objetivo apoderar-se do poder, extrai a singularidade inerente à historiografia. Esta conduta traz à tona a alucinação coletiva, afinal, elogios, criação de imagens de fama, admiração, desviam o olhar sobre a história.

Em *Jogo de cena*, fica evidenciado o distanciamento de Eduardo Coutinho para essa conduta de busca por fama e riqueza. Por isso mesmo, o trabalho coutiano dá luz à voz que o diretor considera merecedor de holofote: as narrativas de mulheres comuns. A jóia rara, sem preço, é fazerem-se escutar as histórias que tendem promover reflexão acerca do existir enquanto mulher, seus afetos e suas memórias. Assim, o olhar do espectador é convidado a acompanhar o olho da câmera, quase que parada, para as mulheres naquelas poltronas também com pouco movimento, pois o interesse é escutar. Pensar. Se possível ter empatia pelas realidades múltiplas de mulheres tão diversas e, ao mesmo tempo, tão conectadas pela condição de gênero. O ser mulher é o centro dessa produção. E Coutinho convida o espectador a admirar essa condição de existir.

A tirania, sem dúvida, é um exemplo claro que o artista não está à serviço de criação da estética, nem tampouco da supra-realidade a ser contemplada pela sociedade. Sua pretensão não somente obedece, como é uma permuta com o poder – esse entendido como ligado às ideologias

políticas totalitárias. O século XX é povoado por uma infinidade de imagens ditas artísticas que, na realidade, serviram, como ópio, para a implementação da criação dos mitos através de técnicas que davam aos tiranos aura mística, capaz de impedir posicionamentos críticos que pudessem derrubar ideologias montadas a partir da fomentação da imaginação.

A arte é tema em demasia importante para a discussão de seu papel na criação da imagem e do imaginário na concepção e construção do passado histórico. É fato que a produção de imagens oriundas da arte não pode ser percebida somente sob o aspecto negativo nos momentos de alienação e opressão do ver social. Se esse ângulo for o único a ser estabelecido, as imagens vão se encontrar minimizadas à tarefa de contribuir com as ações insensatas do poder. Faz-se necessária uma dimensão maior para estabelecer outro viés que a contemple. É fato que as imagens não só têm a habilidade, mas a vontade de criar rupturas, de serem críticas diante do estabelecido. Arrebatam o imaginário do poder com rupturas inesperadas. Engajadas, dissimulam, sob o aspecto do silêncio, vozes que reivindicam, mesmo diante dos contextos de opressão delineados por uma óptica de visualização persuasiva, que tem como objetivo intervir na verdade histórica revestida de humanismo despojado. Não bastando todos esses meios de combate à alucinação por meio do elogio, não seria possível a presença de imagens desestabilizadoras dos espaços já tomados pelo imaginoso e simbólico?

Como analisamos pouco acima, o trabalho de Eduardo Coutinho representa o combate à alucinação coletiva das imagens. O diretor, conforme discutimos no capítulo 1 deste trabalho, em *Jogo de cena*, extrapola a sua técnica de produção para montar um jogo de imagens que desestabiliza o espectador. Conduz, portanto, um trabalho que desloca quem assiste ao filme para um lugar de ruptura com as cristalizações do imaginário e do simbólico para se produzir um filme. O ponto de partida é o teatro vazio, com conversações de entrevistador de Eduardo Coutinho à espera da entrevistada com a câmera ligada. Assim, cabe ao espectador fazer conexões e atribuir sentido e simbologia a partir do que enxerga e ouve no filme com a participação das mulheres nesse cenário por si só tão cheio de significado.

Assim sendo, o pensamento crítico sobre a construção do passado, através da criação das imagens da arte, necessita de concepções mais aprofundadas sobre imagem-movimento, imagem-lembrança, imaginação e memória. Não há respostas prontas, mas isso não impede que o debate entre conceitos, objeto de estudo percorrido ao longo do fio condutor do texto aqui apresentado, seja tessitura, fundamento, para estabelecer a continuidade da elaboração de outros e novos questionamentos, que, segundo Bergson, pode nos levar à ação constante de explorar os mecanismos inerentes às imagens – estas oriundas da memória ou da imaginação. De fato, o que permanece é a necessidade de nossa atividade intelectual de vigorar a organização e

preparação para a chegada das imagens ou para a manutenção da memória – arte imprescindível ao nosso desempenho de apuração do que é sensível às nossas vidas.

3 UMA ANÁLISE: JOGOS EM CENAS

Este capítulo está estruturado em 1 seção que se subdivide em quatro subseções. Em 3.1, fizemos uma retomada de alguns aspectos teóricos, de forma genérica, acerca de *Jogos de cena*, desenvolvidos nos capítulos anteriores.

Nas subseções, analisamos quatro aspectos – temáticos e técnicos – de algumas narrativas selecionadas, pela perspectiva de cunho pessoal, orientadas pelo afeto de semelhança, conforme já apresentamos e justificamos em *Tear: o coser pela linha de palavras*. Nesse recorte de algumas encenações do documentário e, sob os alinhavos do afeto e da memória, buscamos costurar um entendimento de como Eduardo Coutinho conciliou os elementos do documentário estudados neste trabalho.

Assim, em jogos múltiplos de afetos e memórias, sigamos.

3.1 Tessitura: costuras com afeto e memória

Não cortaremos os pulsos, ao contrário, costuraremos com linha dupla todas as feridas abertas. E tem muita ferida porque as pessoas estão bravas demais, até as mulheres, umas santas, lembra?

(TELLES, Lygia Fagundes. **Da vocação**
IN: **A disciplina do amor**, 1998, p. 43)

O arremate em *Jogo de Cena* é um constante exercício da possibilidade. Ao observarmos as memórias e os afetos entrelaçados nas histórias contadas, é possível penetrarmos no descontínuo dos movimentos não alinhavados – artifício insidioso a todo momento em palco. Há uma série de situações complexas, sugestivas e não resolvidas, que não compromete a tessitura que se esboça como “casual” – o dispositivo coutiano, criando, assim, a linguagem que faz do documentário o documentário em si. Não há, portanto, compromisso com distinção entre verdade e ficção, tampouco a busca por resoluções ou superação quanto ao fragmentado e suplementar nas narrativas das entrevistadas e das atrizes.

Todo esse movimento nasce da relação entre o afeto ao qual a entrevistada se entrega, a partir das memórias que vão aparecendo e guiando cada detalhe das histórias. Coutinho, ao fundo, usa sua voz abafada na edição – técnica que tende a criar a captação do som como ato

natural e não um efeito que torne a sua voz baixa. Mesmo que não transpareça completamente em alto e bom som a sua pergunta, esse comportamento de ouvinte (discreto e atento) funciona como um dos fios condutores, pois instiga o contínuo fragmentado das entrevistadas e, ao mesmo tempo, deixa-as à vontade.

Em suma, parece proposital o fato de Coutinho colocar histórias que começam com uma espécie de nó dramático condutor que, aos poucos, vai sendo elucidado por meio de alguma reflexão acerca do existir humano, composto por um final que traz um matiz de superação, ou de expectativa positiva com relação ao futuro. Essa postura com relação à vida parte naturalmente da mulher entrevistada. As narrativas sugerem que, para cada situação difícil ou obstáculos da vida, houvesse uma compensação que se paga (ou que mereça ser paga) para a existência poder trilhar outros ou novos rumos.

Em termos formais, o *documentário de personagem*, de Coutinho, tem uma caracterização bem marcada. Como não há um tema específico, nem ações para mostrar no filme, há todo um investimento na duração do plano para que alguém possa evoluir conforme as suas habilidades verbais e/ou gestuais. Há pouca variação de enquadramento e angulação da imagem. Quase sempre a câmera está fixa ao tripé, em posição de ângulo normal (na altura do entrevistado), e só eventualmente faz um movimento. Em geral, os enquadramentos variam entre um plano mais aberto (plano médio), um mais fechado (primeiro plano) e outro mais aproximado (primeiríssimo plano), destacando, sobretudo, o rosto dos falantes. A alternância entre esses planos não obedece ao princípio clássico de sequências ou divisão de cenas preestabelecidas, mas ao espaço necessário para que um corpo atue diante da câmera. Vista sob essa perspectiva, a imagem do cinema de Coutinho se configura, então, como numa espécie de “tablado” para a atuação performática de uma pessoa comum.

Também não nos parece ser ingênua a forma como Coutinho se aproxima da mulher entrevistada e muito menos a forma simples como organiza a câmera e a equipe, todos à espera da chegada da entrevistada para abordá-la, de início, da forma aparentemente mais natural possível (para a equipe) e ao mesmo tempo mais inesperada possível (para o espectador). É o jogo do inesperado com o espectador, pois as alternâncias entre entrevistadas e atrizes, de entrevistadas que podem também ser atrizes ou as alternâncias da própria voz condutora das histórias (hora pela voz da entrevistada, ora pela interpretação da atriz) dão um tom de “improviso proposital”, ou seja, dão conta de mostrar ao espectador que a imprevisibilidade pode aparecer em qualquer momento, em qualquer entrevista.

Coutinho sinaliza que o documentário é uma construção. As imagens da equipe, da câmera e do próprio diretor mostram como o documentário é um discurso fabricado. Além disso, apenas participam as mulheres que se apresentam como resposta para o anúncio no jornal.

Devemos nos lembrar que “Dar voz ao Outro” é uma questão muito presente na tradição documental brasileira a partir dos anos 1960, na qual o entrevistado deixa de ser “objeto” e passa a ser “sujeito” do filme. Ao observar um filme baseado essencialmente em entrevistas, poderia até se pensar *Jogo de cena* nessa perspectiva. No entanto, ao lembrarmos o processo de negociação que envolve as entrevistas, é possível perceber que o cinema de Eduardo Coutinho vai muito além dessa visão. Segundo Consuelo Lins, desde a década de 1970, Coutinho já fazia filmes “com os outros”, e não “sobre os outros”.

[...] Não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário [...] (LINS, 2004, p. 104).

A postura de Coutinho durante as entrevistas é a de quem provoca, instiga os personagens a se lembrar e falar de histórias interessantes. E as interlocutoras aproveitam o momento da fala para recriar sua história. Logo, o diretor não se enquadra nem na perspectiva de dar voz ao outro, nem mesmo de tirar das pessoas o que elas têm a dizer. Ele demonstra sua capacidade de ser o intercessor dessa fabulação de cada personagem, que cria e narra esse encontro com o diretor.

Outro aspecto significativo dessa postura do diretor é a sensibilidade em não julgar o outro. Para Coutinho, pouco importa se o que a pessoa está falando é verdade ou delírio. Ele tenta entender o imaginário do Outro, mas mantendo uma distância, ou seja, sem se render a ele.

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

Um dos pesquisadores que defende esse ponto-de-vista é Jean-Claude Bernardet. Na ocasião do lançamento de *Jogo de cena*, ele afirmou que o filme desestabiliza a noção de sujeito ao trazer um texto interpretado por mais de uma personagem. A partir desse dispositivo de Coutinho, Bernardet entende que o filme mostra a fala daqueles que concedem entrevista perder o vínculo com os seus autores e passar a existir em si. Assim, as personagens têm tanto potencial em seu modo de relatar que as narrativas saltam em relevância.

Jogo de cena põe em dúvida toda a filmografia de Coutinho desde SANTO FORTE (uma coragem excepcional). *Jogo de cena* põe em dúvida todos os filmes documentários baseados na fala como discurso da subjetividade e no relato de histórias de vida. Põe em dúvida a relação entre o corpo falante e a fala da subjetividade (quem emite esta fala? essa fala fala do quê?). Põe em dúvida a relação entre a fala e a subjetividade. Após a projeção de *Jogo de cena* falei e estranhei (isto é verdade): quem fala? eu? eu quem? O filme desestabiliza a noção de sujeito. Ou eu estou a ver fantasmínhas, ou *Jogo de cena* é de uma trágica radicalidade. O problema não é de Coutinho, mas de todos aqueles que se sentem atingidos por essa trágica radicalidade. Filmes de que participei, gravados antes de *Jogo de cena*, me parecem hoje pueris. Estou atualmente trabalhando num documentário que envolve discurso da subjetividade e relatos de histórias de vida: simplesmente eu não consigo entrar neste filme. *Jogo de cena* foi longe demais. A frase de Escorel – “Coutinho é o grande ausente de MOSCOU” – é de uma grande beleza e de uma extraordinária precisão. Coutinho não poderia “ser” presente porque o sujeito está desestabilizado. Quando voltaremos a ser presentes? Fantasiei que, para quebrar o impasse em que *Jogo de cena* nos meteu, Coutinho poderia/deveria sentar diante de uma câmera, em primeiro plano, permanecer em silêncio, por tempo indeterminado. (BERNADET)³³

Segundo o autor, a forma singular com que cada entrevistado se fazia personagem³⁴ é desconstruída à medida que Coutinho coloca atrizes dizendo alguns dos textos – e mais ainda pelo fato de que algumas personagens não se identificam enquanto tais.

Nesse sentido, o afeto e a memória também transparecem nessas atrizes, que compartilham das dificuldades das entrevistadas quando rememoram sua condição de mulheres, que choram frente a situações vividas por suas semelhantes. A rotina do interlocutor entrevistado é assim alterada por essas mulheres-personagens conhecidas das mídias de massa, que aparecem sem qualquer anúncio, por um simples corte de cena, em que, ora quebram a linearidade do contrato do documentário, ora quebram a linearidade da história original da entrevistada.

³³ Disponível em <http://jcbernardet.blog.uol.com.br> Acesso em 23 de junho de 2018.

³⁴ Confirmamos, mais uma vez, uso de *mise-en-scène* e *automise-en-scène* na representação das cenas para a montagem do documentário.

Coutinho já nos havia dado as dicas de como funciona esse processo, ou seja, essa verdade da filmagem, que, a princípio, não é filmagem de verdade, mas a verdade da filmagem. Assim, quando pensamos no dizer de Coutinho, também nos vem à mente o quanto a conversação no documentário, à primeira vista, deve ser produtiva, de forma que essa troca entre o entrevistador e o entrevistado devesse parecer perfeitamente simétrica. No caso do estilo de Coutinho e na produção do cinema enquanto dispositivo que se produz por meio de imagens analógicas, é exatamente a câmera na mão enquanto instrumento de poder que provoca uma assimetria no diálogo. A fim de explorar essa faceta ou de dar mais liberdade criativa para esse poder social (a situação tensa de ter uma câmera objetiva apontada para alguém), vemos que, para o diretor em questão, a condição de cada documentário é ímpar, por isso, a sua recusa em fazer roteiros para os filmes produzidos por ele e pela equipe.

Jogo de cena parece agir como uma problematização da própria aposta documentária de Coutinho, ao interrogar e desfilar o ato narrativo/performativo em sua eficácia dramática. Ao borrar os efeitos de verdade que circulam entre as histórias (re)vividas ao serem contadas – como de suas encenações para a câmera –, é a variação performática das personagens que explicita a centralidade dessas ambivalências, conforme afirma Ismail Xavier na análise. *Jogo de cena e as outras cenas* (2013) “que tornam inócuas as tentativas de separar, de um lado, a esfera do sujeito e seu ‘núcleo interior’ e, de outro, o campo intersubjetivo da cena” (XAVIER, *Jogo de cena*. IN: OHATA, 2013, p. 626).

Há no filme este aspecto de obra aberta, intuído pela forma do ensaio, em que o ato fílmico e o pensar sobre si próprio se justapõem, o que torna inoperantes as ferramentas críticas que busquem encontrar uma leitura única. O desenrolar da obra nos convoca a estar lado a lado com ela, atentos a cada cena, imersos em cada rosto. Certo “distanciamento crítico”, que almeja se erigir por um caminho de desvelamento das aparências, perderá o jogo frente às ambiguidades sustentadas pelas imagens desses encontros.

Portanto, escrever sobre Eduardo Coutinho em uma tese não é tarefa fácil, visto que neste exato momento de enunciação, estou em “enquadramento”. É certo que não há câmeras, nem tampouco poltronas vazias e pouco iluminadas ou palco, não há a presença do cineasta. O que aqui se encontra são as folhas de papel, uma autora em exposição – o que pressupõe que meu universo feminino (questão de grande importância pessoal), a voz que ele revela, estará também em jogo. Por este prisma, estou sob um discurso disposto a explorar um estilo transgressor da atividade criadora que pressupõe sempre o dispositivo de “não saber aonde chegar”. Por conseguinte, é um contar sempre com a presença de frestas, cortes, lacunas, ou até mesmo chegar a um matiz de continuidade. Provavelmente, na realidade, não são simples

considerações o que ficará nas folhas em forma de inscrição. Simplesmente aceito o pacto da imprevisibilidade para verbalizar, de modo objetivo, a subjetividade que o cineasta – aparto – através de “encontros” – que ele considera elementos norteadores de seus documentários e que não buscam a verdade, somente o outro e suas narrativas, e agrupar-me entre as mulheres que tecem e destecem o corpo da narrativa.

Nesse contexto, o vazio do que ainda será preenchido – ou não – na dinâmica coutiana, é o cerne do que ousou prescrutar sobre o fio condutor das “negociações” que o cineasta se propõe em suas entrevistas que ofertam à linguagem um novo procedimento, visto que o todo fala – a começar por seu olhar atento a tudo que a seu redor ocorre, bem como seu sempre “investimento” na escuta, sendo ouvinte tenaz das narrativas que acabam por se construir a partir do aleatório. Situação bastante peculiar, por exemplo, é entender como ele destitui o cunho social do entrevistado para o seu caráter pessoal – apesar do ser ali exposto ser fruto das suas condições socioeconômicas, a sua voz liberta, paulatinamente, mediante as perguntas de Coutinho, a dimensão de vida e existência do sujeito diante do que de fato significa ser humano em qualquer lugar ou tempo. A personalidade é o que transborda do corpo que fala.

Outro fator a ser analisado é a recusa por parte do documentarista de situar seu trabalho dentro do aspecto estético. Apesar dos entrevistados criarem vida ao longo do processo, e todo proceder de Coutinho parecer puro despojamento e fuga de estilos ou técnicas preestabelecidas, a questão do jogo da câmera fixa (com eventuais movimentos), de sua voz receber um tom mais baixo, controlado pela equipe, o enquadramento mais próximo e distanciado das personagens – tudo isso institui o novo, o que recusa o cinema Clássico, mas não traduz inocência por trás do documentário, Aliás o outro – o cineasta, a câmera, a equipe, o mundo – é o que proporciona o encontro com o OUTRO e suas histórias. É o capaz de nos fazer perceber a estética libertária como pano de fundo que revelará o identitário simbólico do ser humano; força-motriz, plasticidade que fomenta transformações e nos extrai da realidade que, em excesso, ceifa e sedimenta nossas vozes ulteriores.

É também motivo de análise, que, aqui, endosso, a disposição de escutar que o cineasta se propõe quanto à escolha de temas. O que de fato importa é o que as personagens têm a dizer, o que é muito diferente de subordiná-las a um produto de pesquisa sobre determinado assunto que possa vir a aprisionar a potência de sua voz, a sua desenvoltura que aos poucos vai se lançando para a câmera. A presença é o tema, o precipício do inesperado que conduzirá as memórias, as fabulações, as verdades ou ficções. Não posso dispor da constatação de que a mulher é o cerne de *Jogo de Cena*, mas é necessário entender de que conceito de “mulher” estamos tratando. Ela não vem pronta. Não está revestida de estereótipos, tampouco reduzida a

um universo social paralelo. É no palco que ela se faz, ou se descontrói – ora é narrativa da força, ora, das lágrimas que insistem em cair sobre o seu desejo de escondê-las. Isso tudo desnuda qualquer tentativa de previsibilidade de quem foi assistir ao documentário buscando um conceito. A dinâmica é tangenciar o desconhecido. A mulher e seu corpo que fala às margens dos equívocos ou das lembranças, do que perdeu ou ganhou, do que deixou para trás ou o que deseja para o futuro – tudo isso faz parte de um convite ao espectador – também um outro. A catarse se perde na cor, no gênero, na idade, na profissão. É como se a voz do silêncio de cada uma delas dissesse: venha, digo eu, mulher, que de tão mulher, sou somente como a plateia, um corpo em movimento. “Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é o outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro, estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.” (LISPECTOR: 1999, p. 119).

Fato é que se qualquer personagem feminina fizesse tal consideração no palco criado por Coutinho (como um de seus dispositivos): “eis o meu porto de chegada”, não estaria afirmando nada além de que suas histórias narradas em palco são o grande encontro com os espectadores em estado de cumplicidade com suas próprias histórias. A distância e a proximidade são os lances das peças do jogo: o diálogo que se estende entre todos cria a fricção público-palco, desnuda a multidão que existe dentro de cada ser humano. No entanto, a ideia desse “porto de chegada” é paradoxalmente atrelada ao estado de deriva, posto que a personagem que entra em cena não é a mesma que dela sai. O mesmo ocorre com o espectador, que, em estado de expectador, vê-se ainda desgarrado do que houve, do que há e do porvir.

Gostaria, também, de revelar a descoberta de que, ao assistir por diversas vezes o documentário, sentir-me espectadora, corpo em espreita de cada mulher que ao palco subia, observadora constante e indefinida de Coutinho e seus dispositivos, meu corpo deixou-se afetar com as memórias expostas, submetido a cortes, sensações de alteridade, aflorada pelo descontínuo e pelas quebras de expectativas. Agora, posso dar início a uma análise mais objetiva de *Jogo de Cena*, no entanto, sem antes abandonar a chance de afirmar que, após todo esse processo catártico, na poltrona de minha alma sentam-se muitos – assim como em todos os assentos criados por Coutinho em seu documentário.

Nesse constante jogo do cineasta, algumas partes devem ser melhor focadas para que possamos perceber como os dispositivos vão criando as quebras de expectativas e o surpreendente na obra.

Partindo do princípio de que a dúvida é a única costante, ao retomarmos o convite, deparamo-nos com uma chamada para o desconhecido.

É necessário demarcar algumas etapas das ocorrências no documentário que afinam o procedimento do porvir. A começar pela primeira cena que apresenta o anúncio já exposto e comentado nesse trabalho. Esse gênero jornalístico foi elaborado de modo que, a princípio, apresenta características referenciais inerentes a ele – público alvo, data, hora, números telefônicos, informação sobre o fato de que as vagas são limitadas e a presença da linguagem não-verbal em forma de rolo para filmagens. No entanto, há uma quebra de expectativa logo na parte superior: o termo convite. Não há como negar que houve um processo de distanciamento (um simples recorte no jornal) e de proximidade na proposta de Coutinho. A palavra convite chama pela participação, pela presença do outro. Traz em si uma ideia preexistente de que há um anfitrião à espera. Ele receberá o convidado. O distanciamento do anúncio recebe uma fissura no previsível. Outro elemento a ser analisado é o verbo no imperativo (bastante utilizado no gênero anúncio), porém, da forma como é estruturado – “procure-nos” joga o interlocutor de encontro a um sujeito obscuro, que se apresenta como mais de um – em estado de pluralidade, que busca pessoas com características determinadas, mas que, paralelamente, não se revela. Como Eduardo Coutinho não oferece respostas, nem deseja que cheguemos a elas como se fossem uma completude escancarada, ao menos é possível levantar a hipótese de que as 83 mulheres que compareceram às entrevistas, fizeram tal movimento por meio de um processo seletivo pessoal, visando ao pragmático, afinal, “como afirma Deleuze, “nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas.” (DELEUZE, 2007, p. 31). Dessa forma, o desconhecido pode ter sido encarado pelas entrevistadas como uma fresta para o novo. Visto por este ângulo, o “convite” é primeiro protagonista do encontro.

Ao chegar ao Teatro Glauber Rocha, a convidada logo se depara com uma travessia para o alto que consideramos uma metalinguagem no processo de construção para o encontro.

A

D

A

C

S

E

Novamente, o inusitado se instala. Uma escada em espiral, tomada pela penumbra e pelos sons que seguem os passos de uma mulher que sobe os degraus até alcançar o palco.

A escada funciona como um signo imperativo. Não há como a personagem dar início a sua narrativa sem subir os degraus. E ela sabe disso. Sua intimidade com o significante e o pragmático do significado que ele revela, faz com que a intermediação seja inevitável. O metabolismo se dá – os pés e degraus criam o movimento ao desconhecido. O linguista e filósofo Charles Sanders Peirce, no livro *Antologia filosófica*, 1998, observa que:

[u]m símbolo é essencialmente um objetivo, quer dizer, é uma representação que procura tornar-se a si mesma mais definitiva, ou que procura produzir um interpretante mais definido que ela própria. Na verdade, a totalidade da sua significação consiste em ela determinar um interpretante; de forma que é do seu interpretante que ela deriva a atualidade da sua significação. (PEIRCE, 1998, p. 327).

O evento, então, se torna fato. Sobe a escada a interpretante e, junto a ela, hipóteses, preposições – o simulacro que já está ocorrendo – o que há além daquilo que é cena, o porvir – este que ainda não se mostra, mas é factualmente dispositivo. Lembrando Fernando Sabino em *Encontro marcado*, 1956, quanto ao corpo que se coloca em movimento:

de tudo, ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro. (SABINO, 1998, p.145).

Nesse sentido, a certeza que podemos ter é a de que estamos sempre indo a algum encontro. No caso de *Jogo de cena*, o ir é a resposta a um convite.

A chegada ao palco é outra situação a ser revisitada. O ambiente também em estado de penumbra possui agora as luzes da câmera e a presença de Coutinho e sua equipe. Há uma cadeira à espera que contracena com o fundo da filmagem onde todas as poltronas referentes à plateia estão vazias – a sensação é de hiato. Nesse sentido, este estado do que ainda não foi habitado toma vida a partir da presença, do encontro e das narrativas que preencherão o espaço. Este minimalismo estético é, de fato, um dispositivo, na medida em que tudo ali construído pelo cineasta necessita de ser, na verdade, a composição das fissuras que aguardam pela encenação no estado bruto, das vozes, do imprevisível que não possui a solidez do real. Portanto, o inabitado, as lacunas serão o corpo material, metáforas que montarão o deslimite do mobiliário que, a princípio, aponta para ausência, mas que, na verdade, “é o próprio lugar de tudo, não é? Porque é o lugar onde todos os documentários estão de certa forma: o teatro, a plateia. Você

explicita que, na verdade, em cada filme, quando a gente fala, a fala é um lugar de encenação (COUTINHO, *Encontros*. IN: BRAGANÇA, 2008. p.193)

O encontro do todo que se inicia, a partir do fragmentado das falas femininas que vêm preencher essas fissuras propositalmente organizadas para que a desconstrução ocorra, é, então, o lugar. Toda essa estrutura metacinematográfica do documentário lança sobre o espectador a estrutura da produção. O movimento das entrevistadas nesse cenário acaba por reunir as duas partes da estética – o público recebe as camadas do que ocorre no documentário – o *modus operandi* da apresentação e a encenação das personagens. O espaço a ser percorrido, portanto, é o segundo protagonista do encontro. Suas partes diluem-se umas nas outras até o contato, a cumplicidade.

A técnica para movimentar as imagens com as mulheres nos vem por meio do manuseio da câmera, que registra a encenação da encenação. A começar pela localização da câmera em *Jogo de Cena* é inevitável constatar que ela tem o poder de apropriar-se até dos “poros” das personagens entrevistadas. Dentro do palco, ao fundo dele, seu olhar é fixo como uma bússola que parasse de funcionar e se fixasse em um único ponto, no caso, a entrevistada. Em algumas tomadas, o rosto ocupa toda a tela, o que permite a captação de cada fisionomia alterada. Se o corpo fala, a câmera tem o dom da fala, afinal, as expressões ilustram as variantes da narrativa. A cada revelação feita pelas entrevistadas, o corpo/face se movimenta em forma de manifestações que entoam e refletem a sensibilidade do que é contado: a lágrima que cai, a que é contida, o sorriso que encobre timidez, a força feminina diante dos entraves da vida. Nada escapa ao foco receptivo daquele que filma. Se as afecções são os corpos sendo afetados pelo mundo, com certeza, a câmera – dispositivo coutiano – é o *modus operandi* que transborda as fronteiras e se faz marca linguística que dialoga com o outro em forma de mundo – o mundo imagético que flexibiliza e induz à continuidade ou fragmentação do que a personagem narra. Além disso, o rápido flash sobre a câmera, no início do documentário, endossa o caráter metalinguístico de seu corpo como mediador do encontro.

Portanto, esse aparato cinematográfico é responsável pela revelação e expansão da personagem. A performance se inscreve mediante esse contato. Em *Jogo de Cena*, como nos demais documentários de Coutinho, os desdobramentos das histórias que não têm como objetivo a verdade, necessitam de fluidez, pois se o jogo é o desvelo-esconderijo, sinceridade-mentira, verdade-fabulação; a *mise-en-scène* é, então, desencadeada com base na fluidez vital e energética entre os corpos – a personagem e a máquina. Essa tangência sinestésica alcança o objetivo do documentário que é um jogo – a harmonia entre o olhar e a personagem cria a diáfana sensação de verdade que é produzida na “condução” da performance pela câmera.

Afinal, “No cinema encenar é exercer o olhar sobre o que se filma, distinguindo-lhe o essencial e tornando-o visível”. (AUMONT, 2008, p. 38). Desta forma, resta ao espectador sempre a dúvida, já que sua atenção está voltada para o sujeito, o corpo que fala, enquanto que, de fato, a câmera também é o sujeito que fala – peça fundamental do jogo.

Se, de um lado, está o corpo que dialoga, do outro, estão as poltronas. Talvez as maiores cúmplices de Coutinho. O vazio e o silêncio são parceiros constantes de cineasta. Graças a esta perspectiva de abordagem, faz de cada entrevistada uma protagonista de sua própria história. O diretor não julga, apenas ouve – ele quer saber o que as pessoas têm a dizer e não as torna vítimas ou algozes de suas revelações. A poltrona plena de espera, recebe as vozes que tecem os matizes do vermelho estofado, isso porque, a cada instante, o feminino que ali senta, deixa suas marcas – e não sai mais como entrou em cena. Não que o vermelho tenha se modificado. É que algo aconteceu entre o que foi e o porvir – o encontro muda e a metamorfose é inevitável. Do diretor, da equipe, da câmera, das entrevistadas. O nada se reveste e se apossa de umas nascenças inesperadas, de uma incomensurabilidade que, a todo momento, faz-se nada novamente, para vez outra ser preenchido por outros signos e affectus. Em entrevista, Eduardo Coutinho afirma:

O que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade pedestre das coisas, por isso a palavra dele me interessa. (COUTINHO, *Encontros*. IN: BRAGANÇA, 2008. p. 193).

Ao fundo de todo esse entrelaçamento de linguagens visuais, corporais, viscerais, técnicas, encontramos as poltronas, sob penumbra, destinadas à plateia, vazias. Mas o que é o vazio senão aquilo que espera. Total em si, mesmo assim permite contato. É perceptível a função de tal “móvel performática” como peças do jogo que ainda não acabou. Quando os espectadores nas poltronas dos cinemas se assentarem, aí sim a cena há de traduzir-se. De fato, é arte o *Jogo de Cena* final. Quando todas as partes se traduzem nas outras partes, sem de fato reconhecer quem ganhou ou quem perdeu, o que ficou e o que se perdeu. De tudo, fica o silêncio de Coutinho, outiva que transgredir o primeiro: o verbo – lugar onde habitam as vozes das mulheres que fazem da vida tessitura do encontro; teia de memórias reveladas e veladas num constante e imprevisível tear de seus destinos.

Após escada acima, as convidadas vão se acomodando nas poltronas e contam suas narrativas de mulheres. Considerando o que afirmou a filósofa e feminista Simone de Beauvoir

em *O segundo sexo*, 2009, “Não se nasce mulher: torna-se” (BEAUVOIR, 2009, p. 9), é pela fala que vamos depreendendo como são algumas experiências das mulheres convidadas.

Há um ventre em gestação que se mostra, ora em plena transparência, ora em estado de opacidade, que possui forma de “acaso” e, ao mesmo tempo, de “autenticidade”, que cresce, aos poucos, tecido de afeto e memória. Esse bojo orgânico é a voz do feminino que ocupa o palco de *Jogo de Cena* – uma metamorfose do confessional, do performático, do que necessita do outro para a composição da ausência ou do excesso. Corpos que falam transbordam a câmera, que longe de ser ingênua, capta o que escapa da fugacidade inerente aos gestos e palavras, as expressões das mulheres que se narram e fazem-se peças de um jogo que desmede os limites entre quem está em cena, por exemplo, a pessoa ou a atriz, o dispositivo ou a liberdade da narrativa e seu porvir?

Assim, tendo em vista a dimensão coletiva do discurso no documentário, optei por registrar neste capítulo de tese as mulheres que ocuparam o lugar do efêmero – uma vez que os fatos em si são passageiros, mesmo que registrados na memória – e, ao mesmo tempo, o que dele partilhou comigo cumplicidade e o entrelaçamento com minhas e delas, memórias. Gostaria também de chamar atenção para o fato de que todas elas já foram devidamente apresentadas como sujeito/objeto de análise, o que possibilita um diálogo textual mais fragmentado e não linear de suas performances. No palco, Mary Sheyla, Gisele Alves Moura, Andrea Beltrão, Fernanda Torres (e ou não Aleta) e Marina D’elia.

A entrada das mulheres em cena já, de início, aponta para a inconstância, afinal, como afirma Bergson, em *A evolução criadora* (2009):

ao lado do corpo que está confinado ao momento presente no tempo e limitado ao lugar que ocupa o espaço, que se conduz como autômato e reage mecanicamente às exigências exteriores, apreendemos algo que se estende muito mais longe que o corpo no espaço e que dura através do tempo, algo que solicita ou impõe ao corpo movimentos não mais automáticos e previstos, mas imprevisíveis e livres: isto que ultrapassa o corpo por todos os lados e que cria atos ao se criar continuamente a si mesmo, é o “eu”, é a “alma”, é o “espírito” - o espírito sendo precisamente uma força que pode tirar de si mesma mais do que contém, devolver mais do que recebe, dar mais do que possui. (BERGSON, 2009, p. 84).

Portanto, de narrativas de mulheres desconhecidas surge uma espécie de estética do feminino que avoluma os afetos e as memórias, estas que se inscrevem como poder para que as lembranças não sejam silenciadas – sejam elas verdadeiras ou falsas, desconstruídas ou puramente performáticas. É como se o reencontro das mulheres consigo mesmas não permitisse que os acontecimentos da vida caíam na invisibilidade. A capacidade de reelaborar suas

significações para seguir em frente, de resguardar um sistema simbólico que possa ser libertado como um grito, de contar histórias que foram ou não do tamanho do desejo, é condição para arrebatam futuros. Tudo isso é percebido nos testemunhos das entrevistadas por Coutinho. Perder a memória é como perder a voz, o corpo que fala. Esse vórtice interiorizado desvela o cuidado de quem teme perder o fio condutor. Por esse prisma, há na oralidade feminina algo que nos remete à Marina Colassanti no conto *De cabeça pensada*, 1986, em tom de prosa-poética:

Tinha 30 anos quando decidi: a partir de hoje, nunca mais lavarei a cabeça. Passou o pente devagar nos cabelos, pela última vez molhados. E começou a construir sua maturidade. Tinha 50, e o marido já não pedia, os filhos haviam deixado de suplicar. Asseada, limpa, perfumada, só a cabeça preservada, intacta com seus humores, seus humanos óleos. Nem jamais se deixou tentar por penteados novos ou anúncios de xampu. Preso na nuca, o cabelo crescia quase intocado, sem que nada além do volume do coque acusasse o constante brotar. Aos 80, a velhice a deixou entregue a uma enfermeira. A qual, a bem da higiene, levou-a um dia para debaixo do chuveiro, abrindo o jato sobre a cabeça branca. E tudo o que ela mais havia temido aconteceu. Levada pela água, escorrendo liquefeitas ao longo dos fios para perderem-se no ralo sem que nada pudesse retê-las, lá se foram, uma a uma, as suas lembranças. (COLASANTI, 1986, p. 115).

Coutinho, ao contrário do que fez a enfermeira com a personagem de Marina Colassanti, não deixa que as lembranças liquefeitas das entrevistadas se percam no ralo, sem que nada possa retê-las. Por outro lado, não quer as memórias como um tecido pronto. O dispositivo é o tear sobre o palco. As “Penélopes” tecem e destecem o que lhes vêm da diurna clarividência ou da noturna obscuridade do que revelam. O *Jogo de Cena* desnuda-se da verdade ou da mentira, do factual ou da performance, da mulher ou da atriz. A dúvida é trama e os fios do silêncio do cineasta – cortados pelas breves perguntas – dão início à textura retalhada que ficou em minha memória.

Desse modo, com linha na agulha, façamos a análise vertical das narrativas.

3.1.1 Mary Sheyla: de coadjuvante da vida a protagonista no palco

— *Mas qual é o seu itinerário, Virgínia?*
 — *Não me pergunte, Conrado, porque também não sei ainda. Quando já estiver no mar, decidirei. Hei de me guiar por alguma daquelas estrelas que me dirá onde devo descer.* — *E noutro tom: — Ah, Conrado, ao menos isto eu quero, já que é preciso aceitar a vida, que seja então corajosamente.*

(TELLES. Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**, 2009, p. 143)

O início do jogo. Esse ciclo começa com uma imagem metacinematográfica. Isso quer dizer que, à medida que a entrevistada entra, após passar pela escada em espiral, o diretor mostra brevemente a equipe de produção (parte do contexto que envolverá a entrevista), com a câmera por cima do ombro da entrevistada. No palco, uma equipe de cinema está montada para filmar aquele encontro, presenciar aquela história. A câmera aponta para o sentido da plateia. Ainda no palco, entre a câmera e a plateia, uma cadeira a ser preenchida. Atrás dela, vemos todas as cadeiras restantes do teatro que permanecerão vazias. Este é o cenário do jogo. O vazio do espaço afirma que algo irá acontecer.

Em seguida, faz um enquadramento em plano de conjunto da sala. Dessa forma, é apresentada Mary Sheyla.

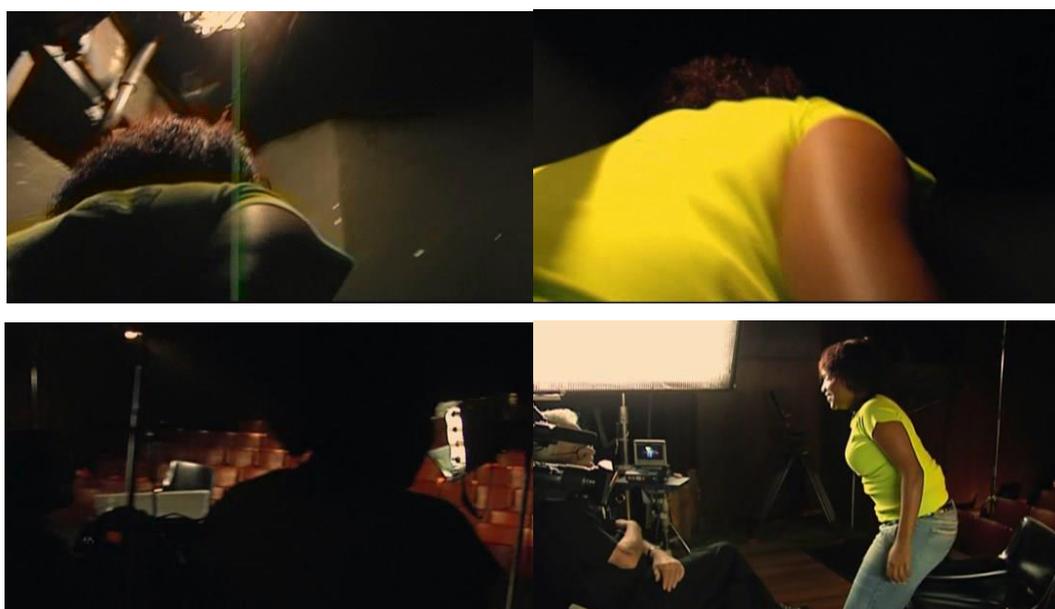


Figura 29 – Conjunto de enquadramentos da entrada de Mary Sheyla (01min30seg)

Nossa primeira entrevistada é uma negra que demonstra vigor na voz. Ao se referir às ironias da vida, assim a atriz constrói o primeiro enunciado: “Acontece umas coisas comigo que é, tipo, muito louco. Como é que eu, negra, sem estrutura nenhuma, vai entrar em uma de ser atriz” (01min42seg). Atriz por vocação, no decorrer de sua história, demonstra a insistência pela carreira de profissional do teatro, a respeito da qual diz que recebeu incentivo em um momento crucial de sua vida. Ficou sabendo pela tevê que havia um grupo chamado “Nós do morro”. Fez uma investigação e descobriu onde era o endereço do grupo no Vidigal, pois resolveu conhecer o grupo. Já no Vidigal, conheceu o diretor Guti Fraga que lhe informou que o grupo era apenas para moradores daquela comunidade. Mesmo não sendo de lá, Mary Sheyla demonstrou determinação a participar do grupo. O diretor disse para ela voltar em seis meses. Embora entendendo que a intenção do diretor era dissuadi-la a desistir do grupo, a futura atriz retornou no tempo determinado. A cena do reencontro com o diretor marcou a vida dela. Transcrevemos um fragmento que registra a importância do grupo *Nós do morro* para a pessoa Mary Sheyla.

Mary: Putz! Quando eu cheguei lá, é... tem essa cena assim marcante na minha cabeça. O Guti sentado assim onde o senhor tá. Falei pra ele: “Pô tô aí”. Desde esse dia que ele me deu, pô!, essa oportunidade, tô lá já 10 anos... 10 anos.

Coutinho: O que que te marcou lá? Nesses 10 anos?

Mary: No *Nós do morro*? Lá eu aprendi muitas coisas. Lá eu aprendi a ser gente. Eu aprendi a ser mulher. Aprendi a ler. A ler um texto. A interpretar... A interpretar. Essa... me marcou bastante.

Coutinho: que cê tá fazendo no *Nós do Morro* hoje?

Mary: Hoje eu tô fazendo *Gota d'água*³⁵, do Chico Buarque.

Coutinho: Cê faz o quê?

Mary: Eu faço a Joana.

Coutinho: Joana que é a Medeia da peça?

Mary: Joana é a Medeia da peça.

Coutinho: É a principal, né?

Mary: É a principal. Ela é... ela é forte, né? Eu gosto da Joana, porque ela é forte. Eu empresto minha força pra ela. Ela foi traída, né? Coisa e tal. E ela mata os filhos.

(*Jogo de cena*, 2006, de 03min18seg a 04min38seg).

Ao mencionar a importância da coragem de Joana, o diretor faz um efeito de aproximação da câmera, de um plano médio para o primeiro plano, a fim de marcar a carga

³⁵ Peça de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes, escrita em 1975, baseada numa adaptação de Vianinha da encenação grega de Eurípedes sobre o mito da Medeia.

dramática da atriz, em que a cena é finalizada com uma cadeira vazia, para que haja o corte e a entrada da próxima entrevistada:



Figura 30 – Conjunto de enquadramentos de Mary Sheyla (05min50seg)

Medeia, na mitologia grega e na peça, assassina os próprios filhos envenenados, para que eles não venham a morrer de sofrimento pelo mundo. A pedido de Coutinho, Mary Sheyla “encena” sua última fala da peça, seu discurso sobre a morte de seus filhos. Fala todo o texto e, antes de desaparecer do filme, conclui sua cena: “aí eu saio e volto morta” (05min49seg).

Morre Medeia. Nasce Sheyla. Sai a personagem, entra a atriz. Entre elas, Joana. É o dispositivo. Coutinho começa o jogo e traz para os primeiros minutos do filme o impacto – a importância do insight – dualidade e cumplicidade – de uma mulher que sempre se inicia em outra. Uma que pode ser outra. Todas que representam uma, por estarem sempre, como peças, deslocando-se no grande tabuleiro social. “Ela é... ela é forte, né? Eu gosto da Joana, porque ela é forte. Eu empresto minha força pra ela.”. É a jogada inicial. A poltrona, antes vazia, é preenchida pelo feminino. Este que não se faz sozinho. É tecido por vozes – Sheyla, atriz, abre *Jogo de Cena*, na tessitura da metalinguagem. Faz do palco, palco. Dá sua voz à outra mulher. Empresta a ela sua força. Interpretação dentro da interpretação.

O existir de Joana se entrelaça ao existir de Sheyla. “Efetivamente quando encontramos um corpo que convém com o nosso, experimentamos logo um afeto ou um sentimento-paixão, apesar de ainda não conhecermos adequadamente o que tem de comum conosco.” (DELEUZE, 2002, p. 99-100). Sheyla logo apossa-se do palco: “Vou sentando, já sentei”. Observe que o set é zona de conforto se analisarmos a afirmação da entrevistada de vir da Gávea; bairro que no ano de 2000 foi considerado o com melhor qualidade de vida do Rio de Janeiro. Naturalmente pelos fatos narrados, sabemos introspectivamente que sua morada esbarra no muro visível que permeia o itinerário para o profundo abismo do padrão urbanístico típico da favela, contraste urbano pincelado pelos casebres amontoados da Rocinha, símbolo da desigualdade social. Então volta Joana? Moradora da Vila do Meio-dia, tem como pano de fundo os bares onde se

reuniam os homens e a bica d'água onde as “Mulheres de Atenas” lavavam suas roupas que se desteciam na pobreza do tecido e da vida.

De imediato, Shirley vai narrando o que ela julga ser muito louco em sua vida – o primeiro delírio contado: ser atriz. O segundo, ser Paquita. No momento de sua fala-reflexão, sabemos que a loucura nada tem a ver com alienação. Desde cedo, sabia que para ser Paquita “teria que ter pele clara, cabelo bom e olho azul.” Por isso desisiu. “Mas é a embriaguez do sistema, mesmo, né? Vendo televisão.” E surge o inesperado. Deste espectro chamado TV, veio à luz de que ela poderia ser atriz. O teatro poderia ser um espaço para abarcar seus desejos. Torna-se, então, hilário, quando ela conta que viu no programa Vídeo Show que no Vidigal havia o grupo teatral “Nós do Morro”. Como não pertencia àquela comunidade, ao procurar Guti Fraga, em sua casa, recebeu como resposta: “Volta daqui a seis meses.” Volta Joana: “Eu gosto da Joana, porque ela é forte. Eu empresto minha força para ela.” De fato, para o espanto de Fraga, ela voltou daí a seis meses e passou a fazer parte do grupo, no qual se encontra há dez anos. Seu potencial de sobrepujar os tantos não, aprendeu no “Nós do Morro” a ser gente, mulher e fazer do sonho, realidade. Interpretar. Assim, podemos considerar que a atriz se faz repatriada por força própria, ao buscar seus sonhos, sem medo ou contenção de esforço, em qualquer lugar que lhe desse a oportunidade de ser cidadã. É como encontrasse sua pátria ao realizar o sonho de fazer parte do grupo “Nós do Morro. Ela conta, então, a Coutinho que, naquele momento, era a protagonista Joana de “Gota d'água”.

Coutinho não perde a deixa e solicita que ela interprete a fala final de Joana quando mata os filhos. Mary Shirley é catarse única. O primeiro estado de mudança encontra-se no olhar que, como em um estado de transe, torna-se materno e meigo. A voz – suave – derrama as palavras gota a gota – como se de fato, ali, naquele momento, não estivesse presente a figura do diretor, mas as das duas crianças embriagadas pela gota d'água envenenada de Joana que lhes vem em forma de bolo e guaraná. É então que o corpo fala. Ela estende a mão terna: “Come o bolo, come... isso...” Observamos que Coutinho deixou as crianças entrarem em cena através da encenação de Mary e do olhar do público diante o vazio preenchido. Sabemos que esta é a estratégia do diretor. “Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparto cinematográfico. (XAVIER, 2010, p. 51-52).

Esse momento é realmente importante para ressaltar o interesse que Coutinho possui pelo “outro”. Entre ficção, realidade, fabulação ou simplesmente a verdade, Mary se apresenta tanto na vida quanto no palco como alguém que deixou de ser personagem secundária e passou

a protagonizar suas ações a partir do movimento. Sendo assim, a atriz é um exemplo vivo das palavras de Bergson:

ainda não há forma e é à vida que caberá criar para si mesma uma forma apropriada às condições que lhe são impostas. Será preciso que tire partido dessas condições, que neutralize seus inconvenientes e que utilize suas vantagens, enfim, que responda às ações exteriores pela construção de uma máquina que não tem nenhuma semelhança com elas. Adaptar-se não consistirá mais aqui em “repetir”, mas em “replicar”, o que é inteiramente diferente.” (BERGSON, 2009, p. 76).

A entrevistada replica suas condições de vida – negra, sem estrutura alguma e distante da educação formal, já que afirma ter o quarto ano incompleto. Queria ser Paqueta. Sabendo da impossibilidade afirma: “Pô, não dá pra ser Paqueta, mas eu vou fazer teatro.”. Esta consciência que ela possui é que lhe assegura afirmar que dá forças para Joana. A questão feminina de exílio dentro de uma perspectiva sociocultural recai sobre a personagem de Gota d’água, mas não sobre ela. Ora, ambas habitam o universo feminino, mas Mary Sheyla não quer ocupar este lugar sedimentado descrito por Cláudia Álvares, no artigo intitulado *Entre prisão e exílio: rompendo com a cartografia do feminino*, em 2002:

A metáfora da abelha presa numa sala, de onde procura desesperadamente sair, aponta para a forma como a representação constrange e restringe o significante feminino ao defini-lo de acordo com padrões centralizadores. Isto é, a ligação estreita de significante a um único significado consiste numa imposição de limites à pluralidade infinita da significação feminina. A representação, ou correspondência direta entre significante e um único significado equivale à tentativa de contenção de uma multiplicidade heterogênea e descentrada dentro de fronteiras delimitadas, de becos sem saída. (ÁLVARES, 2002, p. 27).

A tragédia, portanto, é o palco de Joana. Mary Sheyla (quando conta que esperou seis meses para reencontrar Fraga) afirma: “Mas ele achou que eu não ia voltar, e eu voltei. Putz! [...] Pô, tô aí.”, em movimento para o *Jogo de Cena* de Coutinho. Em movimento para os jogos de cena da vida.

Essa autogestação atemporal da atriz traduz sua força. Ela comanda o tempo e não o contrário ocorre. Dessa forma, surpreende por “surgir” a qualquer momento o que for fruto de suas necessidades. Prova disso, por exemplo, é que por nem um momento sequer, da escada que dava ao cenário brasileiro, faltou convicção e firmeza para alçar degrau por degrau os pés da mulher, negra, nascente longínqua da área privilegiada da Gávea, lugar onde mora. Se, por um lado, seu sonho adolescente era ser Paqueta, por outro, sabedora de seus limites, buscou o teatro – lugar que lhe soltaria a voz de mudança que gritava dentro dela. No entanto, ao

encontrar o diretor Guti Fraga, do grupo “Nós do Morro” – no Morro do Vidigal, recebeu como resposta “que não pertencia à comunidade... mas [devido a sua insistência] que poderia voltar daí a seis meses”.

Para os que esperavam por qualquer processo de vitimização por parte da protagonista, o engodo é implacável. Seis meses depois, lá, na casa do diretor, estava Mary Sheila.

Toda essa rerepresentação da história contada a Coutinho pela entrevistada tem como objetivo apontar como a atemporalidade trabalha de outra forma em Sheila. Filha da disparidade social, não faz da situação berço. Muito menos lar uterino. Cria sua autogestação – que pode ocorrer a qualquer momento – por ser fruto de sua força e desejo. E o que faz o desejo? Para ela é território vasto a ser explorado. Movimento e busca. Diverso total do desejo de vingança de Joana. A morte para Joana cumpre seu arrebatamento. A vida e tecer e destecer da vida sempre como “Pô, tô aí.” da mulher que dá voz à personagem de *Gota D’água* não se reduz à gênese, nem tampouco à sina – na trilha mora o desejo que produz a metamorfose – movimento de quem não teme a desterritorialização – pelo contrário, dela faz apropriação. A trajetória de Mary Sheila contempla o que afirmam Félix Guattari e Suely Rolnik, no livro *Micropolítica: cartografias do desejo*, 1986, no qual desenvolvem o conceito de território:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 323).

Dessa forma, Mary Sheila cria seus lugares na vida. Do palco, à frente de Coutinho, ao mundo do qual se apodera por reconhecer a potência dos encontros e os afetos que vêm e que nela causam força para seguir em frente. Aprendeu a ler e a escrever. Aprendeu a interpretar, por isso pode ser quem precisar interpretar, afinal

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227-228).

Ela pode ser qualquer mulher. Joana é uma gota d’água pertencente às marés que a protagonista de sua própria existência ou de suas encenações tem a oferecer ao público.

Assim, com outra linha na agulha, encontremos a próxima narrativa.

3.1.2 Gisele Alves Moura: de aparente serenidade a fortaleza para Andrea Beltrão

*Pousa a tua cabeça dolorida
Tão cheia de quimeras, de ideal,
Sobre o regaço brando e maternal
Da tua doce Irmã compadecida.*

*Hás-de contar-nos nessa voz tão qu'rida
A tua dor que julgas sem igual,
E eu, pra te consolar, direi o mal
Que à minha alma profunda fez a Vida.*

(ESPANCA, Florbela. **Suavidade**
IN: **Livro de mágoas**. [200-], p. 100)

A mutação do jogo. Gisele Alves Moura entra em cena, a partir de (06min) do filme. É uma jovem mulher que conta parte de seu relacionamento com o pai de seu filho. Fala dos sonhos que não pôde realizar em virtude da maternidade. Pretendia fazer cursos rápidos no exterior, para aprimorar o inglês. Casada por seis anos, resolve se separar, pois queria estudar. Ao dizer que saiu do foco do casamento, há o corte de cena e Andréa Beltrão continua a história de Gisele (07min17seg) pela técnica do mesmo enquadramento em primeiro plano, como se continuasse da realidade para a ficção:

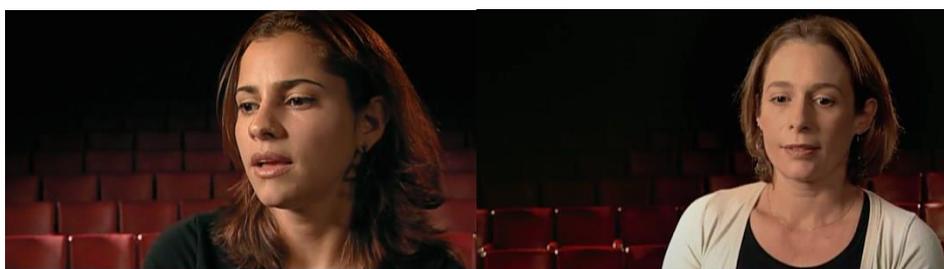


Figura 31– Conjunto de enquadramentos alternados de Gisele e Andréa Beltrão (07min17seg)

Nesse jogo de cenas, ambas continuam a falar. Gisele/Beltrão conta sobre os relacionamentos curtos que teve, até chegar a descrever o relacionamento marcante que teve. Não moraram juntos, mas se casaram e ela engravidou de novo. Começa a ter atritos com o companheiro e separa-se dele. Gisele conta que é espiritualista, e que foi a partir de um sonho

que ela recebeu o sinal de que teria que assumir uma responsabilidade; no outro dia acordou com uma sensação ruim. Ela então se vê grávida de seu segundo filho, mas planeja e deseja sua vinda. Diz que no dia do nascimento, no momento do parto, seu bebê sofre complicações severas e, naquele dia mesmo, desencarna. Na mesma noite em que enterrou seu filho, ela teve outro sonho que lhe deu a resposta que tanto esperava sobre o porquê da morte prematura de Vítor.

Assim, como podemos observar na dinâmica de Coutinho, o primeiro impacto não subtrai nada do segundo. É novamente o dispositivo jogando com o inesperado por parte do espectador. Sai do foco Mary Sheyla, levando consigo a voz de Joana; a mulher que matou os próprios filhos. Entra Gisele, a mulher que perdeu o filho que tanto desejava. O novelo da narração ultraja o corte e se desenrola na poltrona que antes foi preenchida pela vingança e, agora, recebe a resiliência.

Vários aspectos podem ser observados na fala de Gisele. Ela inicia sua história falando dos seus planos já citados quando ainda não tinha dezoito anos. Observemos que seus planos, devido mesmo à sua juventude, não possuíam programação, preparação – eram ainda sonhos. É mesmo impossível não olhar para a narradora sem tratar do espaço onírico que invade a todo momento sua existência e contexto espiritualista aos quais ela se integra.

Esse desejo jovial foi tomado pelo o que podemos chamar de o primeiro sonho premonitório de Gisele – denominado por ela de “o clímax do que eu vivi até agora da minha história”. Antes de iniciar sua narrativa, ainda afirmou que já tinha sido criada na Igreja Batista e ao longo do tempo, tinha se transformado em uma espiritualista, o que lhe fez começar a perceber os sinais. Só, então, começa a contar sua experiência enquanto dormia. Um frei lhe pega pelas mãos e afirma precisar muito da sua ajuda. Ela consentiu em silêncio ajudá-lo, porém, a dor desse momento foi muito intensa. Dois meses depois, estava grávida e, segundo Gisele, interpretou isso como se tivesse permitido a vinda de seu filho. Mas seus encontros com o inconsciente não terminam aí. Seu filho “desencarnou” e, na mesma noite em que o enterrou, teve outro sonho. Desta vez, ela se encontrava em uma clínica e uma médica entregava à mãe um menino de mais ou menos onze anos com danos físicos – o que ela denominou posteriormente na entrevista de “danos cerebrais” que o seu bebê teria. É, então, que ela afirma: “Deus olhou por nós dois.” Portanto, suas interpretações dos sonhos estão sempre ligadas à espiritualidade que lhe dá força a partir do que considera ser explicações divinas sobre os acontecimentos de sua vida. É necessário, portanto, evocarmos novamente Spinoza quando se refere a Deus. “Tudo o que é ou, é em si ou é em outro, isto é, fora do intelecto só existem as substâncias e suas afecções. Então, fora do intelecto não existe nada que possa distinguir

diversas coisas que não as substâncias, ou, o que são os seus atributos ou suas afecções.” (SPINOZA, 2007, p. 3). E mais “O poder do homem é, por conseguinte, uma parte do poder infinito de Deus ou da natureza.” (SPINOZA, 2007, p. 4). Gisele reconhece o poder de Deus e, apoderada por ele, apesar de, por um momento, ter se sentido “traída”, alcança o sobrepujamento. Ou seja, não há motivos para dor, já que ela mesma afirma que “a minha história com Vítor foi nossa e foi vivida como tinha que ser, para mim e para ele. E os outros (filhos) serão outras histórias.”.

A todo momento, portanto, ela afirma com convicção que seu encontro com o filho foi muito bom e ainda o é, já que sabe ele está vivo em algum lugar. Em uma dimensão aristotélica, o melhor intérprete de sonhos é aquele que melhor apreende semelhanças, pois as imagens oníricas, como as imagens na água, são distorcidas pelo movimento, e aquele que é capaz de reconhecer o verdadeiro na imagem distorcida obtém os maiores êxitos.

Nesse sentido, Gisele, ao interpretar seus sonhos e reconhecê-los como verdadeiras respostas, acaba por atribuir sentido às ideias de Spinoza sobre os bons encontros. Ela potencializa os afetos de alegria que não a deixam à servidão da dor causada pela perda. Ao contrário, liberta-se, por entender que, em todas as suas experiências vividas ou sonhadas, houve encontros que lhe proporcionaram conhecer melhor a si própria e o mundo ao seu redor. Seus afetos ativos lhe permitiram o denominado agenciamento – sua relação com a natureza das coisas se expandiu, aumentando sua potência de agir a partir de então. Por isso seu estado de superação. Por nem um momento, Gisele verte uma lágrima sequer, afinal, além de Taís, sua primeira filha, ela tem Vítor: “Meu bebê, Vítor, meu bebê!”.

“Nessa hora, do meu bebê, Vítor meu bebê! – nó, puta merda!”. São as palavras de Andrea Beltrão, ao explicar para Coutinho, a posteriori da “encenação”, o porquê de seu choro. Mas, para o espectador mais atento, isso já era previsível e inevitável a partir do momento em que a atriz começa a “fraquejar” – sua expressão bem como seus planos de vocalidade começam a sofrer uma certa “ineficácia” de alcançar a alteridade com relação à Gisele. A própria Andrea confessa isso. Gisele se mantém sempre serena, com o texto contínuo e sem hesitações. Beltrão segue este ritmo até que reconta o sonho que explica a ida de “seu” filho e no final: “...então aquele pesar, aquele sofrimento...”. Silêncio. “E...”. “É...”. É... o prenúncio do deslocamento da atriz com relação à narrativa de Gisele. O affectus passivo toma Andrea, já que, se sentido corpo afetado, tem sua potência diminuída, o que entrava seu poder de elaboração já tomado pela tristeza que não existe na que verdadeiramente deveria sentir dor: Gisele.

“Eu não preparei choro nenhum”. “Acho que é porque eu não tenho religião, entendeu? Aí eu fico assim... annnnhhh...”. A onomatopeia surge em composição com o corpo de Beltrão

que tende a se deslocar para trás como se lhe faltasse ar. As mãos são colocadas sobre o peito. O corpo da atriz fugiu simplesmente do controle desde as pausas em sua fala, o silêncio, as lágrimas e por fim o corpo todo se expressando em um processo reverso de Gisele. É interessante salientar que a própria Andrea não esperava por sua performance. “Nem o corpo pode determinar a mente a pensar, nem a mente determinar o corpo ao movimento ou ao repouso, ou a qualquer outro estado se é que isso existe”. (SPINOZA, 2017, p. 100).

A primeira situação a ser analisada é a questão da tessitura. Onde começa uma e acaba a outra mulher? Há momentos, inclusive, de total ressoar das palavras: “Então eu saí um pouco do foco do casamento.” Gisele faz esta afirmação e, logo após, a câmera, lançada sobre Beltrão a coloca com a mesma fala. A princípio, para o espectador, uma completa a outra. Mas há de se observar que, paradoxalmente, as rupturas do discurso vão criando um som espectral de continuidade, o que acabou por revelar duas vozes que não puderam ser compartilhadas pelo mesmo discurso, já que em determinado momento, Andrea não consegue transmitir o que ela denomina “serenidade” de Gisele. Segundo o filósofo Michel Pêcheux, no livro *Semântica e Discurso – uma crítica à afirmação do óbvio*, 1995, a ideologia é a matriz do sentido: “as palavras, expressões, proposições... mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o quer dizer que as palavras adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em relação às formações ideológicas.” (PÊCHEUX, 1995, p. 160).

A unicidade torna-se, assim, equivocada. Se para Gisele a aceitação da morte é fruto de sua espiritualidade, a negação por parte de Beltrão de perder um filho vem da discordância de que isso possa ser visto de forma “estoica”, já que ela não possui religião que sustente a força que a entrevistada possui. Sendo assim as ideologias distintas sobre vida e morte criam o embate dos corpos que pode ser reconhecido nas palavras de Deleuze:

Quando um corpo encontra outro corpo, uma ideia outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão de suas partes. Eis o que é prodigioso tanto no corpo como no espírito: esses conjuntos de partes vivas que se compõem e decompõem segundo leis complexas. (DELEUZE, 2002, p. 25).

E as últimas palavras ficaram com Andrea Beltrão que passa a ser entrevistada por Coutinho. “Eu teria que ensaiar muitas vezes para falar isso em um teatro.” Ou seja, eu teria que ensaiar muito para ser o eco da protagonista, ela poderia afirmar. Se analisarmos tal fato pelas perspectivas de Ricouer, Andrea estaria tentando mediar com um discurso já encerrado, já que suas emoções não lhe atribuem negociar com um contrato já fechado por Gisele. “Não se trata, de negar o caráter subjetivo da compreensão, na qual se completa a explicação. É

sempre alguém que recebe, faz seu, se apropria do sentido.” (RICOUER, 1976, p.). Gisele já se apropriou de um sentido de morte que não pode receber de Beltrão a mesma aceção.

Aqui retomamos a ideia de suplementação de Derrida. Esse movimento da leitura, que é perfeitamente aplicável também em uma encenação, dá sustentação ao jogo de edição criado por Coutinho nessa parte, e em outras, de *Jogo de cena*. Podemos ainda dizer que o jogo surge como a possibilidade de desbancar a tradicional crença de um significado transcendental, uma vez que as substituições infinitas, decorrentes do jogo, impedirão que se pense num centro, numa origem fixa, num ponto de presença. Nesse sentido, a mistura de vozes de Gisele e Andrea compõem de forma suplementar a linguagem teatral, deixando em aberto às diversas fendas e expondo os rastros que remetem um significante a outro, formando a cadeia de remessas constantes de significante em significante, pois teremos a impressão de que sempre houve apenas suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, do que consideramos real. Esse fato nos remete, assim, à postura coutiana de que o importante é a “realidade da cena”.

Quando Coutinho e Andréa estão conversando sobre a atuação e a atriz torna-se a entrevistada, se revela:

Eu não preparei choro nenhum, porque eu não queria chorar... Mas é porque não aguento. Não sei o que senti não. Tentei falar o texto da maneira mais fiel que pude... A serenidade eu lutei para ter... Acho que se eu tivesse me preparado como atriz para chorar, não teria ficado tão incomodada... Teve uma hora que dei uma parada... Eu teria que ensaiar muitas vezes no teatro para falar isso friamente... Todas as vezes que eu fazia bem mecanicamente passava... Quando eu tentava fazer bem serena, tentando me aproximar da serenidade dela, aí eu não conseguia... Essa hora do “Vitor meu bebê” era... puta merda. Acho que é porque não tenho religião. Aí fico assim, aí, morreu para mim, acabou. Acho que quando a pessoa tem uma religião ajuda, né...
(*Jogo de cena*, 2006, de 19min50seg a 22min00seg).

“É a realidade da cena” que Coutinho tanto preza. A atriz tende sempre a se remeter à questão da “aproximação com o outro” – Gisele. Nesse tear feminino, que a atriz se propõe, os corpos que, a princípio, vão tecendo em colaboração a narrativa, se desencontram na construção da verdade para cada uma, já que o documentário não renega a construção da subjetividade da entrevistada, que no caso deixa de ser a protagonista anterior, Gisele, e passa a ser protagonista atual da entrevista, Andrea. Não há linearidade, já que cada uma delas passa a ser seu próprio discurso. As individualidades são ressaltadas e remontam o sentido de vida e de morte. O que é ficção, o que é verdade, não mais interessa. De mediação para mediação, o que resta é o discurso dinâmico e multifacetado, força motriz do significado sobre significante de cada

sujeito. Ao público, resta entrar no jogo do inesperado, das lágrimas inesperadas de Andrea Beltrão, da inesperada desconstrução da unicidade da voz, do inesperado estilhaçar do espelho que de fato nunca existiu no documentário, afinal, como afirma Coutinho: “É um filme sobre o discurso, de como a história passa a ser de todos, coletiva, mas obviamente você não mata as pessoas, você está lidando com elas.” (Faixa comentada disponível nos extras do DVD). O dispositivo. A imprevisibilidade das ações. E, ao espectador, a história que passa a ser de todos. Nesse jogo entre todos, a atriz faz-se seu próprio discurso.

Nesse sentido, a busca de Andréa Beltrão por explicar a sua dificuldade em interpretar o texto do relato de Gisele, remonta o cenário de fios condutores trabalhados no terceiro capítulo. Mesmo estando no presente, a atriz colocou-se como pessoa em seu potencial humano como justificativa para se emocionar ao encenar a história de uma mãe que perde um filho para a morte. Mais uma vez, o rol dos meus talvezes entra em cena. Por ser também mulher e compreender o universo materno, Andrea intensificou a imagem de sofrimento, sem conseguir segurar a emoção, diferentemente da mulher que realmente viveu a perda. Mais uma referência de que não é necessário ter vivido alguma experiência para ser afetado por ela. É necessário permitir-se ser afetado por uma emoção. No caso de Andrea Beltrão, foi o permitir-se afetar que ela deixou de agir passivamente para chegar às lágrimas e configurar cenas de atividade. Relembrando que, para Spinoza, a palavra afeto (*affectus*) exprime a transição (*transitio*) de um estado a outro, tanto no corpo afetado quanto no corpo que afeta. Outro aspecto para observarmos é a condição humana de preservação da vida que faz Andrea Beltrão, agora sim, lembrar-se de várias pessoas queridas que ela gostaria que estivessem vivas do outro lado do pós morte. É em processo de comparação que Andrea se permite emocionar ao comparar seu ateísmo com a força de fé que Gisele tem. Foi necessário o encontro em cena teatral com a história de uma desconhecida para despertar na atriz algo que vai além da capacidade técnica de encenação. Se a entrevista de Gisele para Eduardo Coutinho coube a encenação de personagem, parece que a conversação de Andréa com o documentarista ultrapassou a condição do trabalho de atriz profissional. Em cena, presenciamos jogo de um desvelar e quase-revelar, sem o fazer completamente do que seria a realidade da cena.

Desse momento surge a gestação das lágrimas. O revés mais uma vez toma conta do palco. Temos, agora, Andrea Beltrão, em estado de tamanha sensibilidade diante da calmaria expressa por Gisele ao contar sua bruta história e estado de superação, que a dor troca de poltrona. A atriz devora, com avidez, a voz do outro – que de tanto despojado e em paz com os planos de Deus – invade as entranhas de Andrea Beltrão que chora as lágrimas que não lhe pertencem. Os olhos de compreensão brilham no corpo da entrevistada, enquanto o pranto

desliza do corpo afetado da atriz, que se entrega: “Acho que é porque não tenho religião. Aí fico assim, aí, morreu para mim, acabou. Acho que quando a pessoa tem uma religião ajuda, né...” (*Jogo de Cena*, 2006, de 21min50seg a 22min00seg).

Dessa forma, de acordo com o estudo de Charles Ramond intitulado *Vocabulário de Espinosa*, 2010, a mão dupla de afecção permite mais de uma reação diante da mesma realidade, pois

A constante bivalência da noção de afecção (ao mesmo tempo coisa singular e alteração de uma coisa singular; ao mesmo tempo ativa como afecção da substância e passiva como alteração deste ou daquele corpo humano) faz, portanto, sistema com a dupla determinação dos afetos (ativos ou passivos) e da natureza (útil e nociva), duplas determinações que são também condições de possibilidade da inversão e da liberação éticas. (RAMOND, 2010, p.17).

Portanto, Deus é o centro controverso da ausência ou presença das lágrimas. Nele habitam, em uma margem, a resignação, na outra, a negação. Por esse prisma, na relação entre Andrea Beltrão e Gisele, "Só o amor, a admiração, a veneração, em suma, o afeto transformam o indivíduo em gênero", afirmaria Ludwig Feuerbach dois anos depois de escrever *A essência do cristianismo*. Desse modo, o objeto sensível me confirma como ser igualmente sensível, não porque ele é posto por uma atividade minha enquanto ser sensível, mas por minha passividade, pela qual sou capaz de ser afetado por um objeto que necessariamente existe fora de mim. É deste modo que minha essentidade sensível encontra-se objetivada: por minha receptividade do objeto sensível, só possível porque, sendo sensível, posso ser afetado por objetos igualmente sensíveis; e, desse modo, encontro-me nele confirmado. "O que de um objeto nos tornamos conscientes para nós, por isso também sempre, nós nos tornamos igualmente conscientes de nossa própria essência." (FEUERBACH, 2007, p. 43).

Desta forma, se para Gisele “A minha história com Vítor foi nossa e como tinha que ser, para mim e para ele.”, “Deus olhou por nós dois.”, e ainda “Meu bebê, Vítor, meu bebê!” e, para Andrea Beltrão “Essa hora do “Vítor meu bebê” era... puta merda. Acho que é porque não tenho religião. Aí fico assim, aí, morreu para mim, acabou. Acho que quando a pessoa tem uma religião ajuda, né...” – situações que já foram foco de análises sobre afecções ativas e passivas nesta tese podem apontar para um novo recorte – a do poder da voz que não se desliga do discurso, das ideologias, das crenças de cada um.

Pela análise do filósofo Michel Foucault, no livro *As Palavras e as Coisas*, 2000, “Se Deus ainda utiliza signos para nos falar através da natureza, servem de nossos conhecimentos e dos laços que se estabelecem entre as impressões, para instaurar no nosso espírito uma relação

de significação.” (FOUCAULT, 2000, p. 82). Destarte, encenação ou não, da entrevistada ou da atriz, cada uma expurga sua dor de acordo com o que dentro de si gesta – seja um Deus ou a falta dele. O que fica para a plateia é a beleza e a sensibilidade do feminino, este que não se limita, não se decifra, é único em sua inconstância e particularidade. O que está sempre em estado de gestação, sempre pronto e nunca acabado, de acordo com Vera Lúcia Cardoso Medeiros no artigo *Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura*, 2007, talvez seja

[...] porque nossa mais remota lembrança de um ato de comunicação esteja ligada à voz, afinal comunicamos nosso nascimento com ela – o primeiro choro. Por outro lado, é comum representar a morte pelo último grito ou pelas últimas palavras. Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que a expressão oral – ou vocal – está presente no início e no fim da existência humana, e o que a voz simboliza nessas representações de vida e morte – o primeiro choro e as últimas palavras – é a interação do sujeito com o outro. Enquanto há palavras (voz), há vida: antes do primeiro choro (voz) não se nasce para o outro. (MEDEIROS, 2007, p.71-72).

Nesse frenesi do inesperado, que nos toma de surpresa, há o contraponto de como Gisele lida com os limites que a vida lhe traz. Ela perde seu bebê recém-nascido. No entanto, por trás do trágico, de uma série de detalhes de sofrimento profundo, ocorre que o onírico sempre acompanha esta jovem mãe – ou em forma de vidência, ou de explicações divinas sobre suas perdas. Em seu primeiro sonho consentiu ajudar a um estranho e após este contato, engravidou-se. Em seu segundo sonho, após a perda de seu bebê, viu-se em uma clínica onde a médica lhe entregava um menino de uns onze anos, em condições vitais totalmente debilitadas e ela o levaria para casa como se fosse seu filho – uma criança sem expectativas de uma vida normal. Suas sequelas eram tão profundas que lhes restaria apenas uma relação permanente de adversidades e comoção a compartilhar. E são exatamente esses sonhos que libertam a entrevistada – ela interpreta seu universo onírico com tamanha profusão, dando a cada elemento que habita sua memória detalhes que lhe são íntimos como se vivenciasse um declive de déjà vu – se a vida explica o sonho ou se o sonho explica a vida, não mais importa – são a chave que abriam as portas da percepção. O sentido lhe foi dado. Sigmund Freud, no capítulo VII da *Interpretação dos Sonhos*, afirma que “É sempre possível caminhar um pouco: o bastante, pelo menos, para nos convenceremos de que o sonho é uma estrutura promovida de sentido, e, em geral, o bastante para entrever qual é esse sentido” (FREUD, 1996, p. 552). Mas qual, de muitas interpretações possíveis, é aquela que faz sentido? Freud nos dá uma pista: “A interpretação *abstrata* de um sonho assim surgido é dada pelo sonhador sem qualquer dificuldade; a

interpretação “correta” do material interpolado deve ser buscada pelos métodos que agora nos são familiares.” (FREUD, 1996, p. 552).

Por esse ângulo, o bebê de Gisele está vivo. Em algum lugar. Dentro dela. Fora dela. Em um espaço não espectral, mas de continuidade no tempo. Daí a impossibilidade de Andrea Beltrão inscrever-se voz da protagonista, seu ideário tende ao pensamento do estudioso Ivan Domingues e ilustra bem o cenário vivido pela atriz:

Ao tratar a experiência do tempo e da história, é preciso desfazer-se das ideias, “caras aos modernos”, de que a experiência da temporalidade é uma coisa tranquila, limitando-se os homens a assistir à ação de Cronos, impassíveis e resignados; de que o tempo é uma espécie de marco vazio, meio neutro, o lugar onde as coisas duram e acontecem indiferentes a eles. (DOMINGUES, 1996, p. 82).

Para Beltrão, o início e o fim da vida são dois lados da mesma moeda. Não há o que se explicar diante o inevitável destino do ser humano. Por isso, as lágrimas da perda. Há dúvida em sua força.

Portanto, outra vez, mudemos de linha para a agulha percorrer outra narrativa.

3.1.3 Fernanda Torres: de uma a duas

*Na morte, não. Na vida.
Está na vida o mistério.
Em cada afirmação ou abstinência.
Na malícia
das plausíveis revelações,
no suborno
das silenciosas palavras.*

(LISBOA, Henriqueta. **O mistério**. IN: **Flor da morte**. 2004, p. 10)

A mutação do jogo. A atriz Fernanda Torres é quem conta o próximo relato. Nesse caso, assim como ocorrerá com Andréa Beltrão, Fernanda Torres estaria representando o texto de outra mulher? Pode ser.



Figura 32 – Conjunto de enquadramentos de Fernanda Torres em “eu perdi” (31min52seg)

Trata-se de uma mulher que “queria muito ter filho” (30min08seg), engravidou e perdeu o bebê. Com medo de não conseguir engravidar outra vez, entrou em um quadro de tristeza profunda, uma melancolia. Foi então ao terreiro de candomblé, mesmo sem nunca ter frequentado a religião, mas sempre recebeu as vibrações energéticas, a distância, de sua tia e viveu uma experiência transformadora: após passar a noite em uma camarinha dormindo na companhia de ratos, deparou-se com uma pomba numa gaiola. A tia apareceu “toda vestida de branco, linda” (32min39seg) e disse: “Pois é, Nanda, aquilo é a morte. É dali que você tem que sair” (32min50seg). Elas foram para o lado de fora. Temerosa de que precisassem sacrificar algum animal, ela perguntou se a tia mataria a pomba, recebendo como resposta: “Eu? Essa pomba é você. Eu vou é te soltar!” (33min10seg). Após a pomba ser solta, ela pode entender que o “candomblé era Freud na prática [...] ela [a tia] curou a minha melancolia, ela curou a minha morbidez [...] ela deu nome a tudo: a camarinha era a morte, a pomba era eu” (33min20seg). Fernanda Torres encerra o depoimento emocionada, dizendo ter engravidado logo depois e ser muito feliz por ter ido ao terreiro da tia, que não tardaria a morrer.

O encontro entre “Fernanda” e sua tia Aurinha, mãe de Santo, modifica toda a dinâmica da narração. Dispositivo para o espectador? Logicamente, a posteriori, durante a exibição do documentário nos cinemas, muitas “poltronas” tornaram o “ruído” inevitável em seu agir. Outras, não. Por vezes, nossos quadris preferem o silêncio diante à estranheza e ao desconforto. Sabemos que não é de interesse de Coutinho vitimizar os seres humanos ditos à margem, e sim mostrar como as pessoas vivem e contam suas memórias, sejam elas reais sejam fictícias. No entanto, não podemos negar, no caso dos conteúdos relacionados às religiões brasileiras de matrizes africanas, que “é preciso a realização de um grande esforço para suspender os juízos preconceituosos e intolerantes que estão introjetados na história pessoal de todos/as os que

foram educados, através dos dispositivos de controle e poder da matriz religiosa hegemônica.” (SANTOS, 2005)³⁶.

Dessa forma, não é impossível pensar que sendo Fernanda Torres, uma atriz consagrada, branca, de origem socioeconômica pertencente às classes privilegiadas, tenha mantido um diálogo silencioso com o público e, de forma despojada, possa ter inserido-o ao “terreiro” do status quo e legitimidade do candomblé. É como dizer que ela suavizou com sua presença a realidade do preconceito. Eduardo Coutinho possui um pensamento que não garante esse “acordo” quando fala sobre o documentário *Babilônia* [2000], a Fernando Frochtengarten, pesquisador em Psicologia Social na entrevista intitulada *A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho*:

E tem uma terceira etapa, quando o público vê o filme. E existem surpresas que você não pode impedir e que não fui eu quem propicie. Tinha gente que ia ver o *Babilônia* [2000] e se espantava como o povo era criativo. Você faz um filme extraordinário contra o racismo e o racista não vai ser mudado por este filme. Ele pode ser mudado por um conjunto de experiências que podem vir do filme muito imediatamente. Um racista convencido por um filme não existe. É o caso dos risos. Como o Brasil tem uma divisão social e quem vai ao cinema é a classe média, podem acontecer risos condescendentes e outros não. Então existe sempre um risco de estar na corda bamba. [...] Mas que poder tem um filme de mudar o mundo? Eu acho que muda o olhar de algumas pessoas. Já está bom. E ajuda a mudar o cinema. Mas depois que acabou o filme. (FROCHTENGARTEN)³⁷.

Muitos são os que preferem desconhecer que “O candomblé se constitui em uma religião iniciática, de tradição oral”, na qual o conhecimento, segundo Augras (2006)

é antes vivenciado do que verbalizado. Os orixás são associados a elementos da natureza, fenômenos meteorológicos como a chuva e o arco-íris, certas plantas e animais, atividades econômicas a que se entregavam os negros e determinadas cores, como o branco de Oxalá e o vermelho de Xangô.” (CARNEIRO, 1977; Cruz, 1994; Bastide, 2001; Lépine, 2006).

Ora, sem dúvida, deparar-se com “um conhecimento que é antes vivenciado do que verbalizado”, em pleno século XXI, em que o sentir é substituído pela ditadura das escritas-sinopses, imagens, felicidade do encontro consigo mesmo através do self da divindade de que sou, tratar da questão do Candomblé não é tarefa fácil, já que não apresenta palavras, nem

³⁶ SANTOS, Erisvaldo P. dos. A educação e as religiões de matriz africana: motivos da intolerância. GT: Afro-Brasileiros e Educação. 2005.

Disponível em www.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/.../980c49ca5d1e7f49ad536d1720fbb91b.pdf
Acesso em 28/07/2019.

³⁷ Disponível em: pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678. Acesso em 05 de julho de 2019.

tampouco imagens vivas de imagens sagradas que se mantêm e consagram nossa visão do divino. Talvez, aliado a tudo isso, falta-nos a historicidade, já que o presente é o único tempo ainda não extinto. Com certeza, o virtual tomará conta desse entrave.

Tendo em vista a venda que nos impede alargar horizontes, ainda está viva a história que não impede a percepção de que o sincretismo³⁸ que compõe seus mitos e símbolos sagrados, muitas vezes, são tomados pela obscuridade da hegemonia – já que a sua estruturação religiosa é proveniente da junção das crenças de três continentes, África, América e Europa, sendo o último elemento adequador e organizador de um sistema histórico vigente que, desde a origem desse “universo” religioso, buscou atender suas demandas relacionadas ao domínio.

Portanto, uma análise puramente psicanalítica para abordar os aspectos dessa religião, que, ao longo do tempo, sofreu uma série de ressignificações não é capaz de aprofundar o discurso espontâneo de Fernanda Torres sobre uma temática que, na realidade, é historicamente marcada por negociações que tendem muito mais às discussões antropológicas e étnicas, que simplesmente simbólicas. Dessa forma, é possível a junção da narrativa da atriz à identidade nacional da qual ela faz parte. No entanto, nada impede outras abordagens que venham a contribuir para a narrativa do “impossível”.

Para Carl Jung³⁹, no estudo *O homem e seus símbolos*, o símbolo não é seguramente nem um uma alegoria, nem um mero signo, mas sim uma imagem para designar, da melhor maneira possível, a natureza obscuramente pressentida do espírito. O símbolo nada encerra, nada explica: (apenas) remete para além de si próprio, em direção a um significado também nesse além, inatingível, obscuramente pressentido, e que nenhum vocábulo da linguagem que nós falamos poderia expressar de maneira satisfatória.

É exatamente isso que a tia de Fernanda Torres, ou seu “alter”, quer que a sobrinha entenda. Que a dor da perda do filho pode ser revelada por outras tramas, um novo tear de concepções de vida e de morte. Assim, a narradora, sentindo-se exilada de seu útero que renegou pátria ao filho, passa a vivenciar uma nova trama. Sob a teia tecida pela tia, vislumbrou novo significado ao significante que lhe tomava: a perda. Perda esta que a levou à desistência, a violar seu corpo. No livro *Depressão*, 1999, o psicanalista Pierre Fédida afirma que:

³⁸ Disponível em https://www.pucsp.br/rever/rv1_2009/t_siqueira.pdf. Acesso em 05 de julho 2019.

³⁹ Cf. JUNG, Carl Gustav [et. tal]. [Concepção e organização de Carl Gustav Jung]. *O homem e seus símbolos*. Trad. de Maria Lúcia Pinho. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

[...] a perda do objeto (separação, abandono...) só implica em (sic) ameaça se provocar a destruição do eu. A identificação narcísica primitiva é tal que a angústia da perda do objeto de amor deixa-se interpretar como a angústia do eu de não conseguir sobreviver para além do desaparecimento do objeto. (FEDIDA, 1999, p. 66-67).

A dinâmica de uma nova tecelagem, no entanto, faz a tia, por meio dos símbolos que abandonam as palavras ou conselhos, transbordar o foco estático da sobrinha e lhe apontar outras verdades originadas do simbólico de que, na realidade, ela pode ser a “mãe fiandeira” – detentora de seus ciclos e do próprio destino. A partir desse *insight*, o candomblé fala por si no discurso tecido por essa narrativa.

Primeiramente, entremos na camarinha. No estudo intitulado *Feitura de Santo – Registro do secreto*, 2012, a pesquisadora Larissa Fontes⁴⁰ explica que:

Camarinha é como é chamado o espaço físico de uma pequena sala, destinada à realização do ritual de Feitura. É onde o adepto dorme e fica a maior parte do tempo durante o período de reclusão para a iniciação. “Entrar na camarinha” é uma expressão usada para se referir à realização do ritual de iniciação, ou seja, quando um iaô vai se iniciar, diz-se que ele irá “entrar na camarinha”, ou “entrar de quarto”. (FONTES, 2012, p. 4).

O ritual da camarinha significa sair da morte, afinal é um processo de iniciação. E o que é mais a vida do que um processo de iniciação? Se “Fernanda” estava morta na morte de seu filho, sua tia lhe revela a vida pós morte. Todo este mistério para a narradora lhe deixa sempre em estado de suspense, sua narrativa, no entanto, tem o tom de deixar o espectador em estado de deriva, visto que sua narrativa é permeada de um sorriso que revela o gozo da experiência.

Agora, permeemos o medo de Fernanda quanto à matança de animais nos rituais de candomblé. Sobre a presença da pomba. O pombo branco é um dos três maiores símbolos de Oxalá. É ele que carrega nossos pedidos ao Orum. O pombo branco é o maior símbolo do poder criador, como Oxalá o detém, é radicalmente ligado a ele. No candomblé⁴¹ há vários mitos envolvendo Oxalá, ligando-o a um pombo branco, foi este animal que acompanhou Oxalá na criação e até hoje fica em destaque em seu opaxorô que é seu cajado, em terreiros de candomblé como não há sincretismo a figura mais usada é o pombo branco sob o globo.

Ao afirmar que apenas um mês após a experiência espiritual por meio do Candomblé, Fernanda conseguiu engravidar, fica clara a superação do trauma psicológico que a deprimiu.

⁴⁰ Disponível: http://eventos.livera.com.br/trabalho/98-1019434_18_06_2015_20-37-58_4509.PDF. Acesso em 05 de julho de 2019.

⁴¹ Disponível: http://eventos.livera.com.br/trabalho/98-1019434_18_06_2015_20-37-58_4509.PDF. Acesso em 05 de julho de 2019.

E Fernanda conta essa conquista com grande sorriso no rosto, confirmando também o modo de configurar o afeto de Spinoza. A afecção veio de fora com a perda do bebê, mas veio também com o vazio do ventre. A depressão é a tristeza que imobilizou Fernanda diante da vida. Estava, analogamente à Medeia, morta em vida. Por permitir o ritual no Terreiro, abriu espaço para a alegria que é considerada uma relação de composição com outro corpo, sendo, dessa maneira, uma forma de complexificação do corpo e de suas relações com outros corpos. Trata-se de um sentimento capaz de aumentar nossa potência de agir, faz-nos capazes de acumularmos mais possibilidades de afetar e sermos afetados e, por isso, adquirimos novas possibilidades de relação com o mundo do qual fazemos parte. Houve, assim, espaço para o útero vazio ocupar-se outra vez com novo embrião.

Ainda cabe uma analogia de fé entre as experiências vividas por Gisele e por Fernanda. Gisele, com a perda do seu filho Vitor, demonstrou-se calma, serena. Fez a vida seguir acreditando a presença constante do filho ao seu lado, mesmo depois de desencarnado. Isso trouxe-lhe força e coragem. É uma relação de afeto constante, estimulada pela espiritualidade com a qual interage. Já Fernanda demonstra agitação e euforia após ter experimentado o ritual de fé – no qual ela não desacreditava, pois o buscou em momento de grande tristeza. E, também em demonstração de gratidão à tia, afirma “tenho um orgulho de ter ido lá” (33min45seg). É amostra de genuína afecção espinosiana.

Por ser parte de um segmento complexo de um documentário em jogos, parece-nos que, no depoimento de Fernanda Torres, fica, se não explicitado, ao menos sugerido, que ela está contando uma história de sua própria vida – por ora, sobretudo, porque a personagem chama-se Nanda e também porque, mais à frente, em sequência que ainda acompanharemos, Fernanda Torres revela o desconforto ao interpretar outra história, dessa vez representando, pois isso será explicitado na conversa com Coutinho.

Neste contexto, o caráter da história parece aproximar a atriz de sua autora, na medida em que os discursos originais podem ser interpretados como roteiros sobre os quais essas novas personagens serão construídas. Da mesma maneira, as próprias narrativas, lidas e encenadas, inventam as personagens. Afirma Fernanda:

A diferença é que, com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, você pode até ficar ali nela, porque ele é da tua medida. Com o personagem real, a realidade meio que esfrega um pouco na tua cara onde você poderia estar e você não chegou. (*Jogo de cena*, 2006, em a 1h24min).

Essa passagem parece dar luz a um tom confessional da atriz de que ela é a outra sobre a qual narra. No entanto, sua afirmação meio que “esbarra” no diáfano entre realidade e ficção no que se refere à questão da memória. Sua posição de afastamento do fato dá-se por ter se encontrado em estado longínquo da personagem real. Logo, a atriz, em estado de transição, descontrói para si e para o espectador quem é a outra. Mas ela insiste em determinar a diferença entre personagem fictício e o real, preservando o segundo como repositório da verdade e, que, por isso, deve ser expresso com legitimidade que ela “não alcançou em sua representação”. Seu desdobramento do significante sobre o significante dá à narrativa a preservação da mulher que aceitou o ritual, o simbólico, para reconstituir seu universo feminino através do reconhecimento que a perda do filho a aprisionava (camarinha) e de que ela era o movimento em si capaz de se libertar (pomba). Fernanda, a atriz, pelo contrário, nesse enlace entre os corpos sentiu-se em estado de abandono de não chegar onde acha que poderia. As palavras de Bergson em *Memória e vida*, 2006, podem explicar a condição de incredulidade da atriz em sua discussão consigo mesma sobre o que poderia ter alcançado em sua encenação:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança (BERGSON, *memória e vida*. IN: DELEUZE, 2006, p. 47).

Ora, de tudo afirmado por Bergson sobre a questão do tempo, é importante ressaltar a importância do passado nas narrativas, já que ele age sobre o presente, o que desloca o ator do conforto de interpretar uma história, que se “incha à medida que avança.” Logo, não há controle, o discurso se dissipa, toma a voz para si, toma o palco, toma a evocação das máscaras como possíveis formadoras de encenações – o ator ganha uma segunda pele e necessita negociar com ela. Na realidade, ao comentar sua representação, Torres está em estado de negociação consigo mesma, sabendo que se encontra em um jogo de cenas – aí mora o sujeito que entende a linguagem como mediadora das relações entre eu e o outro. Sem dúvida, Fernanda se dobra sobre outra Fernanda, assumindo o passado que se dobra sobre o presente da atuação do próprio corpo em um documentário:

[...] vê-se que a abstração, que revela o corpo próprio e a natureza própria, é muito mais que uma ficção didática. É também – e sobretudo – a conquista do sentido da encarnação: uma natureza minha é uma natureza centrada em meu corpo. Tendo-se tornado a esfera de exercício de meus poderes, ela é o que eu posso ver, tocar, ouvir. Deste modo a redução à esfera do próprio faz —surgir

de novo (herausstellen) o corpo como carne. Até aqui, este era sempre o órgão não observado, o órgão atravessado por meus atos, e estes terminavam nas coisas. De ora em diante, o - próprio é minha carne.” (RICOEUR, 2009a, p. 224-225).

Recorrendo às ideias de Ricoeur, poderíamos afirmar que sendo a lembrança uma representação – ao transitar entre a camarinha e a pomba, Fernanda Torres fez da memória, tessitura maleável e plástica que consentiu sua voz revelar: “De ora em diante, o - próprio é minha carne.” (RICOEUR, 2009a, p. 224-225).

Mas quem de fato é a “carne”? É a própria Fernanda Torres ou “Nanda” a protagonista que conta as experiências que vivenciou nos rituais do Candomblé? “Sua” iniciação foi conduzida por sua tia Aurinha, mãe de santo, envolvida na missão de libertar a “sobrinha” da dor referente à gravidez interrompida, a perda de seu bebê e o medo que ela tinha de não poder mais engravidar. Após o vivenciado no “terreiro”, ela engravidou em apenas um mês.

Nesse momento, assistimos a uma mulher que fia seu enredo com linearidade e alcança gestualidade, entonação, zona de conforto em sua poltrona diante da câmera. É tudo tão sob controle e as lembranças escoam com tanta nitidez sobre as impressões e sensações de suas experimentações nas etapas de sua expurgação durante o contato com a religião de matriz africana, que o simbólico toma o discurso em um jogo de estranhamento em relação à protagonista da história: Fernanda Torres (a atriz) ou “Nanda” (personagem para quem a atriz dá a voz?). Em *O livro da metaficção*, 2010, Gustavo Bernardo afirma que “as histórias escapam tanto das mulheres entrevistadas quanto das atrizes que as interpretam, como se começassem a andar sozinhas no palco, primeiro, e na tela, depois.” (BERNARDO, 2010, p. 179). O discurso, escondido por trás do vazio farto das narrativas femininas, é a mulher, a entrevistada, a personagem, a atriz – o único, que, na realidade, tem o poder de fabular-se como legitimador descentralizado da tessitura que se inscreve, afinal, as revelações de “FernandaNanda” – eco da voz sem dona – remete-nos à análise de Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica* (1986) quando o filósofo afirma que “leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial da apresentação oficial de si”. (BOURDIEU, 1986, p. 188).

Além de todo esse matiz realçado pela busca de alteridade, há de se contemplar o semblante espectral que pode surgir para parte da plateia sobre o fato de Fernanda Torres trazer para o palco vertentes que habitam a “terceira margem do rio”, lugar em que muitos não desejam adentrar. Esse ardil abre “camarinhas” que trazem junto a si um conjunto simbólico que ainda comunga com o que poderíamos chamar de a cor da fé. O silêncio, revestido de desconhecido, justifica o distanciamento da sociedade brasileira de “tocar” nesse corpo expressivo do sagrado

que se construiu a partir do sincretismo que possibilitou a sobrevivência de vozes mediadoras com as religiões de cunho “oficial”. Tão veraz é essa situação em palco, que, a própria atriz, compartilha seus medos com a plateia sobre os ritos pelo que passou, e sua desconfiança a cada momento que tia Aurinha lhe introduzia em algum cerimonial. Seria possível que “Nanda” tivesse os mesmos receios e inquietações que Fernanda Torres demonstra em seus relatos?

Fato é que a camarinha era a morte. A pomba, plena de voo, a vida. O encontro entre “FernandaNanda” e tia Aurinha é o afeto que criou o movimento de mudança. Tudo isso pelo desejo. Seja de qual protagonista for. No livro *Espinosa e a Psicologia Social*, 2010, o filósofo Laurent Bove considera que “O desejo é aqui uma potência de afecção, ou seja, uma capacidade de ser afetado. Isso significa ser mobilizado, modificado, transformado, tocado etc, e também a capacidade que esses efeitos têm de produzir por sua vez novos efeitos.” (BOVE, 2010, p. 34). Nesse sentido, para Nanda, o novo efeito surgiu: uma nova gestação. Um bebê.

A partir daqui, tomamos diversa linha: nova narrativa, outra Fernanda Torres.

*Os autores, cenaristas e artistas que
trabalham para o Teatro de Câmera asseguram a
realização de seu propósito fazer o gesto
recuperar o seu sentido, a palavra o seu tom
insubstituível, permitir que o silêncio,
como na boa música, seja também ouvido, e que o
cenário não se limite ao
decorativo e nem mesmo à moldura apenas - mas que todos
esses elementos, aproximados
de sua pureza teatral específica, formem a estrutura
indivisível de um drama.*

(LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. 2015. p. 110)

Fernanda Torres retorna à cena para outro jogo, a partir de (1h08min31seg). Agora ela inicia a encenação em troca de encenação com Aleta. Há mistura de relato da mulher personagem, Fernanda é outro duplo: ora encenando, ora refletindo sobre o ato de encenar. O jogo entre as encenações se complexifica, o filme segue alternando a presença das duas, nem sempre continuando pelos mesmos pontos do relato. Fernanda, em certo momento, fica visivelmente perplexa. Tenta se concentrar, mas está tendo dificuldades em contar aquela história para Coutinho, diz que parece estar mentindo, tão embaralhada como nós. Assim, explica-se em seguida como se sentiu e muda a direção da entrevista para uma espécie de busca para justificar seu desconcerto para conseguir encenar o relato:

Fernanda: Doido isso, né?! Tão engraçado, gente. Vamo do início de novo? Eu tô... queria uma água... é tão engraçado. Nossa!

(assistente oferece-lhe um copo com água – quase inaudível)

Fernanda: Quero. Parece que estou mentindo para você.

Coutinho: Por que que cê acha?

Fernanda: Porque eu não tinha essa sensação sozinha. Engraçado. Engraçado, né?!

Coutinho: Você acha, pera um pouquinho... isso...

Fernanda: Tão engraçado.

Coutinho: Você acha que tá próxima demais da Aleta real, ou só está mentindo. Vem de quê? De que cê acha que pode vir isso?

Fernanda: Não sei. É delicado, não sei. Eu não consigo... não separo ela do que ela diz, entende?! Acho impossível separar assim. Não é uma questão, conforme fui te falando assim, e você me olhando, parecia que minha memória tava mais lenta que a dela, entende?! Parece que a fala vem antes de você ter visto, entende?! Aí, isso foi me incomodando assim... e eu não tenho... quando... todas as vezes que passei em casa, eu não tive isso assim, então eu não sei se é fazer mais lento, eu tava pensando assim... o que que...

Coutinho: Uma...

Fernanda: Mas não um mimetismo, isso eu acho, isso me ajudou muito a chegar nela, sabe?! Porque ela tem umas coisas tão misteriosas assim de... ela fala uma coisa terrível e ri pra você. Pra alivi... é, é uma...

Coutinho: Um riso nervoso também...

Fernanda: Mas é um riso também... é a própria essência dela assim, isso. E que, às vezes, é... é difícil assim. E eu fiquei com vergonha de tá diante de você. É engraçado, sabe?!

Coutinho: Você atriz...

Fernanda: É. Porque dá vergonha.

Coutinho: Com experiência...

Fernanda: Representar dá vergonha... E assim, engraçado. E aqui tem um ar de teste assim, sabe?!

(Fernanda retoma a interpretação do texto e interrompe)

Fernanda: Que loucura. Que loucura, gente! Nossa senhora, que dificuldade que eu tô passando! Que loucura! Que ódio! Que loucura, Coutinho!

(*Jogo de cena*, 2006, 1h10min54seg – 1h14min18seg)



Figura 33 – Enquadramento de Fernanda Torres em “que loucura” (1h 23min 35seg)

Ao nos defrontarmos com essa sequência dialógica entre Coutinho e Fernanda Torres, percebemos outra forma de abordagem do diretor – um dispositivo inesperado? Afinal, “Às vezes eu sei aonde eu vou chegar. Mas como eu vou chegar eu nunca sei. O que interessa são as digressões, hesitações, retomadas de texto, gaguejadas, lapsos extraordinários.” (FROCHTENGARTEN)⁴².

Na situação diretor-atriz, nesse contexto, no entanto, Coutinho não é o Coutinho – se torna mais perscrutador. Ele rompe com sua grande concepção de escutador silencioso. Fato é que a atriz acaba por se encontrar em estado de impasse, afirmando que a gravação tinha ar de teste e de que dá vergonha representar. Esse cenário toma maior dimensão à medida que ela se movimenta em uma espécie de transe disfuncional que revela uma espécie de auto-mise-en-scène, que segundo Comolli 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 impregna dele, se ajusta à 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). Em todo caso, encenado ou não, ator ou não, o encontro entre um corpo e uma câmera é um acontecimento singular, irreversível, incomparável e não reproduzível. Nenhuma mise-en-scène jamais abolirá o acaso ligado à inscrição verdadeira. A distribuição mais ou menos generosa (o lance de dados) dos riscos da filmagem na substância fílmica assegura a todo empreendimento de mise-en-scène cinematográfica a possibilidade de cingir com uma poeira de real. (COMOLLI, 2008, p. 85).

⁴² Disponível em: pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678. Acesso em 05 de julho de 2019.

Fernanda, ao afirmar que tem a sensação de estar mentindo para o diretor, relembra que seu contato com texto fora das câmeras ocorreu de forma distinta da que vivencia naquele momento. Nega também qualquer tentativa de desejar encenar através do mimetismo, ou seja, ela encontra-se em estado de estranhamento, mas não tentou se revelar por meio de uma mera imitação de Aleta. Talvez a questão não se remeta à mentira, mas ao fato de a atriz estar “cingindo com uma poeira do real.”. E o real que dificulta sua performance é a “poeira Aleta”, já que esta (para a atriz) não se divide entre corpo e voz, o que ela acaba por denominar “essência” – o corpo da entrevistada parece dizer antes de sua fala. Talvez aí se encontre o paradoxo de que a “poeira” deixe a fluidez de Fernanda em estado cristalizado, já que não conseguimos tocar, ou mesmo guardar a poeira nas mãos, no caso, na performance. Portanto, o sujeito se perde. Não há Aleta. Não há Fernanda em Aleta, mas uma desconstrução da dimensão dialógica para a monológica. No entanto, todo esse movimento não constitui uma anulação das partes envolvidas, pelo contrário, dá ao documentário uma textura discursiva que tange a multiplicidade do que é o eu sobre si próprio e o eu sobre o outro. Por outro lado, chega a ser irônico todo esse fiar de tensões quando buscamos o significado do nome Aleta, aliás, significado que a entrevistada gosta muito.

É interessante que, ao buscarmos a origem para o nome Aleta, chegamos a Alétheia. Para os gregos antigos, *Alétheia* designava verdade e realidade, simultaneamente. “Etimologicamente, a *aletheia* grega é formada por a+lethé, isto é, a negação (o prefixo “a”) daquilo que estaria oculto, obscurecido ou esquecido (“lethé”). A verdade, portanto, em grego, está etimologicamente relacionada à memória.” (FELDMAN, 2010, p. 156).

No contexto do que tratamos neste estudo, essa etimologia encaixa-se muito bem aos propósitos coutianos de nos conduzir quase Minotauros fôssemos para percorrer os labirintos dos jogos constituintes de *Jogos de cena*. Portanto, se a memória é um dos fios condutores para alinhavar a possibilidade de análise desse trabalho, o lembrar e o esquecer fazem parte do todo complexo. É mais uma pista – e todas as pistas – podem conduzir à boa análise. Por isso, registramos o fato de Aleta ser a dona do relato que “aparentemente” impede a fluidez de interpretação de Fernanda Torres que busca representar toda a carga de memória da narrativa que permeia a vida e característica “pouco assertiva” dessa jovem chamada “Verdade”. Mas há de se pensar que a verdade está somente no nome, portanto, Fernanda sabe que se encontra em situação de escambo, e, portanto, como atriz podemos confirmar que:

O homem é intermediário não porque se encontra entre o anjo e a besta; mas o é por si mesmo, entre si e si; é intermediário porque é misto, e é misto porque

opera mediações. [...] O seu ato de existir é o próprio ato de operar mediações entre todas as modalidades e todos os níveis da realidade fora dele e nele mesmo. (RICOEUR, 2013, p. 27).

Mais à frente, temos outra conversação entre Coutinho e Torres acerca do ato de interpretar da atriz:

Coutinho: Você pensou incluir alguma coisa no bruto? Ou no trecho?

Fernanda: Olha, isso ficou muito doido, porque não nunca vi o material cortado, editado, né?!

Coutinho: Ah, é. Você não viu o material editado.

Fernanda: Eu não quis ver o material editado, podia até ter pedido, mas eu fiquei achando que... aquilo que eu te falei... ela tinha tanta memória quando ela falava de algo, tinha tanta história por trás, como toda pessoa, né?! Que eu achei que o material bruto era a minha memória. A diferença é que com personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, assim, você pode até ficar ali nele, porque ele é da sua medida. Com personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou. É... tem alguém acabado na sua frente. O outro é em processo. E, outras vezes, no fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade, que aquela pessoa existe.

(*Jogo de cena*, 2006, em 1h24min05seg.)



Figura 34 – Enquadramento de Fernanda Torres em “não vi” (1h 24min 03seg)

Nessa abertura de fronteiras entre o real e o campo ficcional que o filme se permite, Coutinho e Fernanda conversam mais um pouco sobre as questões da encenação. Podemos fazer aqui uma alusão ao ofício da montagem cinematográfica, pois Coutinho também se vale de todo o material bruto de conversas filmadas como seu parâmetro de edição, sua “parcela de memória” para dar conta do relato do outro e do que viveu, enquanto documentarista no encontro. Ela diz que, quando teve acesso ao material filmado do relato da Aleta, preferiu não ver o recorte já editado por Coutinho, mas escolheu estudar sua fala a partir do “material bruto”

da filmagem, pois este seria para ela “a memória” que teria da personagem. No entanto, para a pesquisadora Maria Augusta Babo, no artigo *Apresentação do número temático: O corpo, o nome, a escrita*, 1990, “se o corpo não é linguagem mas espaço da sua inscrição, ele estará, desde logo, ex-posto às múltiplas inscrições dos vários códigos que nele se vêm alojar.” (BABO, 1990: p. 8).

O corpo do ator habita suas próprias fendas criadas a partir da multiplicidade dos signos que traz consigo, que recebe dos “outros” e que em carne desvela. É portador das ideologias próximas e distantes de sua realidade no momento da encenação. Traz tantos personagens consigo e com eles negocia a atuação de acordo com as características de cada um. Muitas vezes se perde na fricção entre verdade e mentira, realidade e ficção. Tal exercício permanente lhe faz, por vezes, ser prisioneiro da concepção de que a memória tudo pode. Investe nesta ideia. A performance é o ato – corpo-voz em movimento. No entanto, muitas vezes, o ator se logra por esquecer-se de que é espaço de inscrição, e, portanto, quando em ação performática, corre o risco de, ao buscar o passado, se emaranhar no presente da representação e, como um desvio, lançar-se ao futuro – o que não era o plano de autoria da atriz na construção de sua atuação quando a personagem era de fato uma pessoa comum e real em narrativa. A própria Fernanda Torres afirma que: “É... tem alguém acabado na sua frente. O outro é em processo.”. Se a personagem fosse fictícia, bastaria usar a memória, no entanto Aleta transborda:

O eterno retorno só afeta o novo, isto é, o que é produzido sob a condição da insuficiência e por intermédio da metamorfose. Mas ele não faz retornar nem a condição nem o agente; ao contrário, ele os expulsa, os renega com toda a sua força centrífuga. Ele constitui a autonomia do produto, a independência da obra. Ele é a repetição por excesso, que nada deixa subsistir da insuficiência nem do devir igual. Ele é o novo, é toda a novidade.” (DELEUZE, 2006a, p. 138).

É quando no diálogo com Coutinho surge a confissão de Fernanda Torres que pondera sobre os limites da representação, dizendo que “o personagem real esfrega na sua cara onde poderia estar e não chegou”. Ela diz que pela ficção é possível se chegar a um nível de atuação e incorporação do personagem, que o “faz parecer real”. Seu estado emocional de frustração em sua revelação aponta para o fato de que “o corpo humano pode ser afetado de numerosas maneiras pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída. No caso, ela sentiu sua potência de agir sobre a narrativa de Aleta diminuída ao afirmar que o contrário ocorre “fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade, que aquela pessoa existe.” Fernanda foi afetada de forma passiva.

No trabalho de Chantal Jaquet, *A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa*, 2011, a pesquisadora francesa alude à inovação do conceito do filósofo, que retoma as acepções de afeto tanto como sinônimo de sentimento ou paixão quanto como uma disposição do corpo, uma doença. O conceito uno de afeto, em Spinoza, compreende simultaneamente uma modificação mental e uma afecção corporal:

O afeto concerne, portanto, primeiramente ao corpo enquanto pode ser modificado em virtude de sua natureza e da de suas partes. Sua condição de possibilidade reside na existência de um modo finito da extensão cuja natureza assaz composta o torna apto a ser disposto de um grande número de maneiras tanto no nível das suas partes quanto na totalidade. O afeto se funda, portanto, sobre uma física do corpo humano concebido como indivíduo complexo. (...) O afeto implica, por outro lado, que a mente, por ser coisa pensante, forma um conceito das afecções de seu corpo. Pouco importa aqui que a ideia seja adequada ou não. O afeto visado na sua realidade mental engloba tanto as ideias confusas quanto as ideias adequadas. Ele não é imediatamente assimilado a uma ideia confusa, como será o caso na definição geral dos afetos, em que se trata exclusivamente das paixões. A ideia de que se trata aqui é um modo do pensar em geral, adequado quando o afeto é uma ação, e inadequado quando é uma paixão. O afeto é uma realidade psicofísica. Compreender os afetos é, portanto, analisar simultaneamente o homem enquanto modo do atributo pensamento e enquanto modo do atributo extensão. Enquanto une uma afecção corporal e uma afecção mental que modificam a potência de agir, o conceito de “*affectus*” em Espinosa possui então uma significação que não recobre exatamente as acepções tradicionais do termo “paixão”. (JAQUET, 2011, p. 103-104).

Quanto ao espectador, é possível afirmar que todo esse processo extrapolou o palco e recaiu sobre a plateia, que já se encontrava afetada pelas emoções do relato de Aleta, pela encenação complexa dos jogos entre as duas mulheres em cena e pela busca de Fernanda Torres por acertar o tom da interpretação.

Fundando, portanto, uma dupla abordagem, física e mental, da constituição humana, Spinoza rompe com o dualismo ao estabelecer que mente e corpo são um só e um mesmo indivíduo. Tal ruptura, no entanto, não é exatamente inovadora, como nos alerta Jaquet, pois o filósofo “não é o primeiro a ter analisado os afetos como manifestações conjuntas do corpo e da mente e a ter fundado um discurso misto” (JAQUET, 2011, p. 43).

Independentemente de Spinoza não ter sido pioneiro em analisar a questão do afeto, a abordagem do filósofo abarca potencialmente a representação afetiva das narrativas de Eduardo Coutinho.

Após essa análise acerca da participação de Fernanda Torres em *Jogo de cena*, tomamos as reflexões de que a ficção documentária perturba e assalta os grilhões de nossa vigília, implodiria o “universo carcerário” nesta bela expressão sugerida por Benjamin (1996, p. 189)

sobre o potencial onírico aberto pelo nascimento do cinema. Para o filósofo berlinense, “O cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade” (BENJAMIN, 1996, p. 189). Conforme diria Comolli, “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida” (FELDMAN, 2010, p. 153). Neste sentido, Fernanda Torres é uma mulher que pode ser atriz de si mesma e se representar, ou ser o duplo de Aleta em jogo de interpretação. Nesse contexto, as palavras de Coutinho compreendem bem a atuação de Fernanda Torres, bem como sua reação diante do desconforto em interpretar um texto diante do cineasta. Assim,

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. *Encontros – Eduardo Coutinho*. IN: BRAGANÇA, 2008^a, p. 224).

O registro do desconcerto de Fernanda Torres escapa da linha tênue do ficcional para ser documental. Ao pensarmos que quem desperta a questão é a narrativa de Aleta (Alétheia). A personagem gosta de seu nome que, como vimos, está, etimologicamente, relacionada à memória. E, de fato, suas lembranças vão se sustentando sempre no não assertivo. Há uma sensação de surrealidade no ingênuo e desgovernado destino que ela traça. Suas narrativas surgem sempre dos acasos que lhe ocorreram, que sempre são justificados por sua alma “simplória” – de alguém em abandono, que não recebeu esclarecimento algum sobre o que é ser mulher. Cada passo dado era uma nova descoberta, um susto – que logo após, era tomado por outra situação também não esperada. Desta forma, seu feminino e reconhecimento dele foi se formando. A perspectiva que ela usa para relatar suas vivências deixa dúvidas, afinal, o mosaico voz, gestual e calma diante do mar de desventuras que a cerca, por ser tão óbvia quando se diz, se descreve, faz seu todo tomar o palco de autenticidade pura e aceitação plena de que a poltrona está ocupada por alguém que coisificou seu nome de forma não poder separar dele sua história.

É exatamente nessa genealogia da verdade pincelada por texturas tão complexas, que se “perde” Fernanda Torres ao representar Aleta: “Eu não consigo... não separo ela do que ela diz, entende?” Mas, por outro lado, como separar o nome já inscrito na portadora da voz? Não será Aleta um texto-armadilha que estremeceu os sentidos da atriz e lhe invadiu as entranhas através da voz que exilou Fernanda da percepção de que “É ouvindo histórias que se pode sentir

(também) emoções importantes, como a tristeza, a raiva, a irritação, o bem-estar, o medo, a alegria, o pavor, a insegurança, a tranquilidade, e tantas outras mais, e viver profundamente tudo o que as narrativas provocam em quem as ouve – com toda a amplitude, significância e verdade que cada uma delas fez (ou não) brotar... Pois é ouvir, sentir e enxergar com os olhos do imaginário.

Por esse ângulo, a trama de Aleta, como uma teia que espreeita o invasor que dela quer se apossar, abarrotada de afecção, em um processo de osmose, lançou sobre Fernanda toda sua “concentração do imaginário”, o que fez com que a atriz se entrelaçasse no jogo entre o real e o ficcional? Ao retomarmos o fragmento de reflexão de Fernanda Torres, isso fica claro:

A diferença é que com personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, assim, você pode até ficar ali nele, porque ele é da sua medida. Com personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou. É... tem alguém acabado na sua frente. O outro é em processo. E, outras vezes, no fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade, que aquela pessoa existe. (*Jogo de cena*, 2006, em 1h24min05seg.)

Então é isso, Fernanda acredita em Aleta? Todas essas considerações feitas pela atriz foram fruto de um simples pedido por um pouco de água, para que ela pudesse se concentrar, até a fatídica revelação a Coutinho; “Parece que estou mentindo para você”. A partir desse momento, o cineasta lança-se sobre a entrevistada e há uma verdadeira “inquisição” sobre a encenação, a posição de atriz no viés da *mise en scène*, ou no viés da tentativa do mimetismo. Coutinho sempre afirma deixar as pessoas à vontade. Pertence a elas a fala: “Quero filmar pessoas que vão ter prazer em falar comigo, e eu em falar com elas. Não faço armadilha, odeio.”, observa Coutinho em entrevista⁴³ a Fernando Luna. O cineasta está, então, sob a armadilha de Aleta, projetando-a sobre Fernanda, ou está também no jogo da teia?

Se observarmos com um distanciamento não tão apartado, mas jogando foco na subjetividade de toda essa cena, e, ao mesmo tempo, nos dando a possibilidade de também sermos subjetivamente transformados pelo inesperado, é possível vislumbrar o poder de decupagem, entendido aqui como o que ocorre nas artes decorativas, um sistema de colagem de papel e papelão sobre objetos, por parte de Aleta – aquela que transformou toda a verdade – a sua própria – a da cena – a de Fernanda Torres – a do dispositivo de Coutinho. Segundo Deleuze,

⁴³ Disponível em: <https://books.google.com.br/books>. Acesso em 10 de julho de 2019.

A decupagem é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado [...] O todo é o que muda, é o aberto ou a duração. [...] o movimento tem duas faces, tão inseparáveis quanto o direito e o avesso, o recto e o verso: ele é relação entre partes, e é afecção do todo. (DELEUZE, 1985, p. 31).

Aleta recortou os papéis de todos envolvidos e todos vivenciaram, cada um, à sua maneira, a “Aletheia” que lhes afetou.

Nesse ponto, ainda não faremos o arremate final, mas registramos uma separação, ainda que continuidade. A linha seguinte será costura de narrativa da personagem mais jovem entre as mulheres de *Jogo de cena*.

Laço dado. Sigamos.

3.1.4 Marina d’elia: de aspirante a início de prática

– *Tricotando água!?*
 – *Claro, menina. Você não tem ideia de quantas coisas se podem fazer com um fio d’água. Parece pouco, mas não é. Dá pra um bom cobertor, fresquinho, limpinho... Não tem nada melhor. Sobretudo para peixes. E não rasga, sabia?*

(COLASSANTI. **Ana Z. aonde vai você?** 1994, p. 11)

O fim do jogo. Marina d’elia é jovem e estudante. Sua mãe é química e seu pai, já morto há quatro anos, era biólogo. Busca vencer o trauma de não ter retomado o diálogo com o pai até a sua morte. O seu primeiro enquadramento é realizado por meio de um corte seco, logo após o relato anteriormente citado de Fernanda Torres. Há novamente uma surpresa do ponto de vista da apresentação da entrevistada, em que a câmera a pega de surpresa, já a iniciar a sua fala:



Figura 35 – Enquadramento de Marina em close (01h24min)

Coutinho: Você diz “eu tenho certeza que sou uma atriz nata”.
(risos desconcertados de Marina)

Marina: Pretenciosa, né?

Coutinho: Não é uma...

Marina: Eu acho que eu sou, mas tenho muito que aprender ainda, sabe. Tenho muito. Eu pretendo estudar o resto da minha vida. Mas... eu sei que tem gente... é aquele negócio: dá pra coisa, tem jeito.

Coutinho: Teus pais fazem o quê?

Marina: Minha mãe é química, o meu pai é biólogo.

Coutinho: eles são separados, ou vivem juntos?

Marina: Meu pai morreu já. Não sei há quantos anos. Acho que 4 anos. Fez 4 anos este ano. Bom! Eu gostava do meu pai. Daí um dia eu acabei brigando com ele. Eu era muito pequena. Era muito pequena assim. Devia ter uns 11, 12 anos. Não lembro direito. Daí a gente tava numa festa, e ele acabou brigando comigo, e ele teve um infarto nesse dia. Ele foi pro hospital passando mal, e, de algum jeito, eu achei que aquilo tinha sido minha culpa. Não entendia, na época. E nunca mais falei com ele. Até ele morrer. Ele morreu eu tinha 18 anos.

Coutinho: quanto tempo cê ficou assim meio rompida, sem falar com ele?

Marina: mais de cinco anos. Até a morte dele.

Coutinho: Mas ele morava longe, perto, ou cês...?

Marina: eu não conseguia falar com ele, porque eu achava que ia fazer mal a ele. Tipo, hoje eu acho que eu pensava isso, sabe? Porque eu não entendia. Eu não conseguia falar com ele. Eu achava que eu ia fazer algum mal pra ele, que ele tinha sofrido infarto por minha causa.

Coutinho: Por culpa?

Marina: Por minha culpa.

(1h24min a 1h26min07seg)

Quando tinha doze anos, o pai brigou com ela e dias depois teve um enfarto. Ela se sentiu culpada desde então. Depois não falou mais com o pai, que morreu quando ela tinha dezoito anos. Alega que o pai também havia desistido dela, apesar de ter tentando perdoá-lo.

Sua mãe a advertira que ela daria valor somente quando o pai morresse. Depois teve depressão e subitamente decidiu que pretendia ser atriz. Para ela, o pai a reprimira com respeito a tudo que ela queria fazer, pois ele queria que Marina fosse médica. O curioso é que ninguém a interpreta, e ela se autodenomina atriz.

Marina: Eu não consegui voltar a falar com ele. Só que também quando ele morreu... é sempre assim, né?! A minha mãe sempre falava pra mim “quando ele morrer, cê vai ver”.

Coutinho: Você por que não tentou uma terapia, uma coisa desse tipo pra resolver esse...

Marina: Eu tentei.

Coutinho: Cê tentou?

Marina: Minha mãe me levou, logo depois assim, mas não adiantou, eu fiquei pouco tempo. Não adiantou. Foi alguma coisa que mudou de verdade em mim, eu não sei. Sei lá. Coisa de louco mesmo, porque... parei de gostar do meu pai. Não sei porquê. Hoje eu me arrependo. Não faria...

(1h26min40seg a 1h27min30seg)

Marina: Daí eu decidi que eu queria ser atriz. Não sei. Foi, foi do nada também. Foi do mesmo jeito que eu parei de falar com o meu pai, foi do nada que eu decidi e falei pra minha mãe. Daí ela falou...

Coutinho: Eu quero ser atriz?

Marina: É. Eu tinha vontade, mas era uma coisa que eu nem cogitava de tanto que meu pai me oprimia assim, sabe? Ou me reprimia. As duas coisas, porque eu já quis...

Coutinho: Ele era contra o teatro?

Marina: Ele era contra tudo que eu queria fazer, entendeu?! Ele queria que eu fosse médica. Ele me criou pra ser médica. (...) Ele me criou pra ser médica. Quando ele descobriu que eu não ia fazer, que eu ia fazer tudo, menos isso, eu acho que ele ficou meio decepcionado.

Coutinho: Você, parece que você se reconciliou com esse pai. Conta...

Marina: É... (risos) (...) olhei pra janela, era uma janela grandona, daí eu vi meu pai lá. Daí ele ficou me olhando. Daí eu não tava acreditando. Achei que tivesse sonhando, mas não tava sonhando, a gente sabe quando a gente tá sonhando.

Coutinho: E o que o olhar dele te passou que te pacificou? Um perdão, uma...

Marina: Já, né?! Se ele veio, se ele veio pra mim. [...] em sonho também eu sempre peço desculpas... quero ter certeza de que ele me perdoou.

(1h27min50seg a 1h30min07seg)



Figura 36 – Enquadramento de Marina em “alegria pela reconciliação”
(01h28min54seg)

Um dos planos mais complexos, talvez, para o espectador como receptáculo das emoções humanas reais ou encenadas, seja o encontro com a entrevistada Maria D’elia. Sua juventude, seu sorriso maroto – que transparece um certo nervosismo que busca válvula de escape – tendem a um entrelaçado de narrativa emblemática da sua vida sob uma penumbra em que ela se esconde e se desvela, não possui entendimento e repentinamente sabe que a verdade mudou algo em seu ser, do que lhe foi embora e retoma o fio por meio das lembranças. A culpa, no entanto, é a estrela do palco, às vezes, revestida pelo simulacro do perdão, ora tomada como espectro, ora como sonho. Ocorre que seu relacionamento já consagrado com o pai é um recontar que envolve uma pessoa comum sendo entrevistada, mas que no momento se quer atriz, por isso está no palco. Por isso buscou seu espaço no convite de Coutinho publicado no Jornal. Nessa relação entre filha e pai, o mito de Electra paira sobre a narrativa de Marina. Assim, retomamos a representação em palco da jovem mítica:

ELECTRA
Ó luz pura,
e ó ar, que a terra cobres, quantas vezes
me tendes ouvido os meus cantos de dor
e as pancadas em pleno peito
ensanguentado recebidas,
quando a noite escura para trás ficou!
já o meu odioso leito nesta casa de pesar
sabe bem como passo as noites em claro,
quando eu choro o meu infeliz
pai.”⁴⁴

⁴⁴ FIALHO, Maria do Céu – *Sófocles. Electra: um projecto de tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca* – Universidade de Coimbra, 1997, p. 90.
Disponível em https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas49/18_Fialho.pdf
Acesso em 31/07/2019

Marina D'elia não necessitou vingar a morte do pai como fez Electra, na peça teatral de Sófocles. Nem tampouco possui o amor imenso que a figura mitológica tinha pela figura paterna – esta, que para a entrevistada, era uma espécie de esboço mal delineado, visto que os conflitos foram superando o relacionamento até a palavra se tornar silêncio. Mudez que desabafava o desafeto originado da opressão. A ausência da materialidade sonora entre a filha e o pai representa o medo que Marina tinha de matar o pai com palavras. No entanto, ao contar sua história, ela acaba por sempre fazer presente o caos-família, afinal, em uma abordagem lacaniana uma voz ecoa como se o Outro tivesse deixado cair algo. Por isso, não há como fugir do fato de que o sujeito Marina se tece a todo momento a partir do sujeito pai ao qual ela dá voz na encenação. No entanto, nesse ambiente de desrazão, o silêncio, habitat da tensão, no passado, pode também devolver à Marina o sobrepujamento mediante a memória criadora na função de atriz que no palco ela vivencia. O discurso pode fazer-se ruptura, pois “Se, no mesmo sujeito, são excitadas duas ações contrárias, deverá necessariamente produzir-se, em ambas ou numa só, uma mudança, até deixarem de ser contrárias” (SPINOZA, 2017, p. 279).

Paul Ricoeur, no *Ensaio sobre o mal radical*, remete à culpa condição obscura e insensata. Remonta os mitos que circundam esta ocorrência como caos e desterro. Para ele, o sujeito pode ser livre a partir da reflexão sobre o passado, remetendo-o ao presente para poder examinar suas próprias ações e assim lançar-se ao futuro. Sendo assim, ao dialogar com Coutinho, Marina nos oportuna perceber que

Os três campos da cultura humana - a ciência, a arte e a vida - só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. Mas essa relação pode se tornar mecânica, externa. Lamentavelmente, é o que acontece com maior frequência. [...] O que garante o nexo interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. [...] O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. [...] Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade. (BAKHTIN, 2013, p. 1-2).

Portanto, nesse jogo de contar uma história, há também a presença do jogo entre memória e esquecimento, tidas como linguagens simbólicas, assim saturadas de afetividades positivas ou negativas. Já Marina como uma atriz, seu processo de memórias pode lhe oferecer uma operação do presente tal que se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado. Vistas por este prisma, as palavras de

Walter Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política*, 1987, já soava este alerta de que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras.” (BENJAMIN, 1987, p. 229). Os agoras de Mariana D’elia dão a Coutinho espaço para seu dispositivo. As lembranças da atriz ganham vida presentificada através do documentário. Nessa perspectiva, os afetos incitam uma complexa relação de causalidade que considera tais noções aparentemente opostas em um único plano correspondente e interdependente. Esta concepção ilumina tanto o nosso poder de afetar o mundo ao redor quanto o de ser afetado por ele, em um processo dinâmico de interação – no caso de Marina D’elia, uma interação constante entre a vida e a morte. “Nesse único plano correspondente e interdependente”, os afetos advindos de sua experiência com a morte, no lugar que ocupa como entrevistada, criam o viés da memória debruçando afetos de vida sobre seu sujeito atriz nos momentos de encenação. Se, para Fernanda Torres, que pondera sobre os limites da representação, dizendo que “o personagem real esfrega na sua cara onde poderia estar e não chegou”, para Marina D’elia, a narrativa da morte do pai e seu possível perdão, real ou não, esfrega na cara do opressor passado, quando ela pode estar e chegou, afinal, “para além do viver, a narrativa – e só a narrativa – permite compreender acima de tudo o próprio “Tempo”. “Enfim, a narrativa nos ensina diuturnamente a “dialética do vir a ser, do ter sido, e do se fazer presente”. (RICOEUR, 2007, p. 61.).

Nesse sentido, em entrevista a Felipe Bragança, Eduardo Coutinho não foge do jogo: “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...” (COUTINHO. *Encontros – Eduardo Coutinho*. IN: BRAGANÇA, 2008^a, p. 224).

Por outro lado, não há como negar que a trama do feminino de Marina D’elia traz em si, ao mesmo tempo, a morte das palavras e o silêncio que mata. Quando Coutinho dá início às perguntas sobre a vida da entrevistada e, ao ouvirmos seu relato e as tantas bagagens de dor que aquela jovem carrega – como uma estudante que puxa sua mochila pesada pelas mãos e a deixa rastejar pelo chão ao som de um desgaste constante – começamos a entender nebulosamente sua voz, a que vem antes, de trás, de dentro: “Um pouco de possível, senão eu sufoco...” (DELEUZE, 1992, p. 131).

Seus conflitos de adolescente com o pai, que desejava que ela fosse médica, em contraposição à sua vontade de ser atriz e todos os outros entraves e questionamentos da época vivenciados por Marina, fizeram-na, após uma discussão com o pai, e o repentino infarto que sofreu, acreditar que as palavras podem matar. Nasce, então, aquela que não mais fala com seu

progenitor. Um silêncio que durou anos, dia após dia, até a morte dele, que se pudesse ser “ouvido” seria como um:

Calendário

Calada floração
fictícia
caindo da árvore
dos dias

(LISBOA, Henriqueta, **Reverberações**, 1976, p. 21)

Há duas passagens muito significantes nas palavras de D’elia: “Ele era contra tudo o que eu gostava.”; “Parei de gostar do meu pai.”. O “repouso da voz”, que a princípio, parecia ser um cuidado que a protagonista tinha para com a saúde paterna – quando ela também afirma que tinha medo de fazer mal a ele através das palavras – não seria um violador contínuo e mordaz de quem, sem fazer ruído, está sempre reafirmando sua presença, usando da ausência para dizer: “estamos aqui, mas, agora, sob o meu comando”?. É complexa qualquer afirmação sobre esta mudez planejada, já que esta só existe de fato no externo. Pensamentos, sentimentos, são essências mudas, portanto, inaudíveis, intocáveis, hermeticamente impenetráveis. “O silêncio é assim a “respiração” da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito – sujeito este, Marina D’elia, aquela que encena e interpreta mesmo fora do palco, se protagoniza nas relações da vida que a cerca. Age sem dizer, usa a regra de uma linguagem que lhe permite seguir em frente, mesmo que ainda carregando as bagagens do passado. “Sou atriz nata” – verossimilhança de quem vem se recriando há anos no espaço da voz que escolhe esconder ou revelar, afinal,

Para além e aquém daquilo que fala, são a linguagem rimando com ela mesma: repetindo o que do passado vive ainda nas palavras (matando-o pela figura simultânea que forma), repetindo tudo que é silencioso, mudo, secreto, no que é dito (e fazendo-o viver numa visível imagem). Rima que se torna eco em torno do momento ambíguo em que a linguagem é ao mesmo tempo morta e assassina, ressurreição e abolição de si mesma; aí a linguagem vive de uma morte que se mantém na vida, e sua própria vida se prolonga na morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso da expressão “considerações finais” para consumir a tese sobre *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, chega a ser uma antítese do que realmente ocorre quando se trata de encerrar, por meio de comentários ou retomadas de conceito, uma obra que durante sua criação privilegiou o porvir. Mas “porvir” em qual sentido? De forma mais restrita, seria afirmar que as memórias narradas e os afetos gestados no momento das narrativas das entrevistadas são fios de uma tessitura que não foi terminada, ao contrário, as mulheres, ao vivenciarem o “salto ontológico”, em palco, cresceram, transcenderam o limite entre verdade e verossimilhança, fato ou alegoria – deixaram rastros do que eram quando entraram em cena e do que passarão a ser, quando dela se apartaram. No sentido mais amplo, Coutinho, ao deixar como cenário “final”, palco, poltronas e plateia vazios, simplesmente lançou seu último dispositivo para os que foram assistir ao documentário. O espectador também se apropriou do fio e foi convidado às suas tessituras – ou seja, o jogo ainda não acabou, já que tende ao reflexivo.

Várias foram as circunstâncias que favoreceram o caráter de “perspectiva” na obra coutiniana. Dessa forma, as condições sob as quais o documentário foi se constituindo revelam a fluidez como exercício – tema bastante abordado na tese. O cineasta tem como desejo apenas as histórias que as mulheres têm a contar. Por conseguinte, ao nos debruçarmos sobre o cinema de conversação de Coutinho, não podemos relativizar a força que as histórias orais possuem, seu poder de “escapar” de qualquer forma de acomodação e de traçar o seu destino até o espectador. É importante ressaltar que, em *Jogo de Cena*, o enredo é a fala das atrizes e o filme é esse acontecimento que se constrói à medida que as narrativas criam sentido. Ou não. Ocorre que o ato de filmar no tempo presente as experiências passadas intensificou a aparição dos “outros” que habitavam as entrevistadas e os colocou em contato com os outros responsáveis pela produção do documentário. Esta característica mostrou-se eficiente e, ao mesmo tempo, uma abordagem sensível do universo feminino, este desconhecido, e, que, foi se recriando, como visto ao longo do documentário, de forma fragmentada como é a vida. O cineasta revela que dar voz ao outro é um exercício de humildade. Em *Jogo de Cena*, ele foi além disso, não permitiu que a mulher se tornasse apenas fruto de curiosidade social, não fez juízo dos fatos contatos, não deixou que os estereótipos tão arraigados, ainda no século XXI, ganhassem a tela e contribuíssem para mais uma perda na experiência de vida de mulheres.

Outro aspecto a ser revisitado para que o forjar do documentário não ocorresse de forma fixada é o trabalho formalizado por meio de procedimentos técnicos, estruturais e produtores de sentidos os quais fogem a outros documentários que apenas se apossam das ditas parcelas

que ainda se encontram em estado de luta pelo apoderamento do seu lugar na sociedade, bem como de combate ao status de invisibilidade como o corpo social tende a não se envolver. Para tal, o trabalho da equipe foi essencial e fonte geradora da condição de Coutinho se concentrar somente na entrevista – seu constante e real interesse.

Assim, o cineasta denomina sua liberdade de “entrega” por parte de todos os envolvidos. Sua opção, por exemplo, por planos das câmeras estáticas, apenas com variação do enquadramento, pressupôs sua total confiança na sensibilidade do operador que entendeu ser seu trabalho um dos condutores dos encontros bem-sucedidos entre Coutinho e as mulheres. Além disso, fatores como iluminação e cenário foram imprescindíveis para a concretização das performances. Um período longo de luminosidade forte sobre a entrevistada, por exemplo, pode por tudo a perder, afinal, o excesso tange a narrativa de forma a poder impedir seu fluxo. A comodidade, o aconchego do assento, também traduzem a importância, pois, caso a participante tivesse, a todo instante, de se movimentar em busca de conforto, mais uma vez haveria a possibilidade de corte em sua espontaneidade.

Esses “detalhes”, que parecem pequenos, foram o novo que, ao se fiarem com destreza, reverenciaram as teias de sentido que se abriram mais e mais, captando a multiplicidade de “eus” que no palco surgiam. Portanto, não foi a linguagem da máquina, mas sim de quem estava por trás dela, que ampliou o jogo até torná-lo preenchido de infinitude. Da mesma forma, os responsáveis pela iluminação e cenário tinham conhecimento de que o mote não seria a estética. O palco deveria ser o espelho da delicadeza de Coutinho, espaço de “familiaridade”, empatia e cumplicidade – uma porta aberta que não range, que não fica batendo ao sabor do vento, sem travas, que, de tamanha simplicidade em sua estrutura, é metáfora de um caminho aberto para as narrativas e seus movimentos desmesurados.

A escuta foi outro fator de atemporalidade que não desejou chegar a lugar algum. Para Coutinho, as frestas, os cortes, o fragmentado, o inesperado, criavam o jogo. Se houvesse respostas e não rastros das histórias contadas pelas mulheres, as cenas seriam o próprio término em si. Por isso sua escuta despojada após breves perguntas. O interdito habita o silêncio, e é, através deste que a voz que narra pode se libertar. Dessa maneira, as entrevistadas foram tecendo suas memórias. O vazio deixado pelo cineasta foi mais uma ponta do fio solto da incompletude – exercício constante de quem não deseja entregar o pronto e acabado - já que a subjetividade inerente às palavras, não como são ditas, mas como podem ser ditas, revelaram textura de abundância.

Todos esses aspectos ainda podem ser acrescidos pelo fato de Coutinho considerar o documentário “a verdade da filmagem”, como já citado na tese. Ora, sendo assim, todo os

transcorrer do que acontece durante o trabalho cinematográfico é também um porvir, já que a filmagem está em andamento, e, através dela, as “verdades” vão sendo construídas. Destarte, continuamos trilhando o não acabado, planos não fechados, mesmo porque, a verdade não possui contentor, ela é viva de forma distinta para cada um. Desse modo, abriu-se como um leque as possibilidades que não tendiam a um desfecho, endossando *Jogo de Cena* como um jogo para fora do “tabuleiro” e livre de peças que deveriam seguir regras preestabelecidas que limitassem o poder dos jogadores – no caso – das mulheres que contaram suas histórias.

E assim, chegamos às protagonistas do jogo. Experiências de mulheres alavancaram os afetos e as memórias que escorriam do passado e se presentificavam nas narrações, que, de tão plurais, multifacetadas, permeadas por alegrias, tristezas, estados de tensão, lágrimas e ausência destas, medo, superação, morte, renascimento, crenças e tudo mais que das vozes irrompem, criaram teares imagéticos e novas roupagens aos signos convencionais. Não bastando todo esse panorama inusitado, a questão do visceral foi aspecto que deixou o ponto sem nó. A trama aglutinou intuito de veracidade, representação, alegorias, performances, em uma conexão que verbaliza ao mesmo tempo inscrição, discurso – tudo isso somado acaba por traçar o mapa da dúvida sobre o que é verdade, o que é simulacro ou o que é *mise en scène*. Há de fato realidade nas narrações ou tudo é mera ficção? Logo, há mais um espaço ampliado no jogo de Coutinho a partir da presença feminina no palco.

As mulheres, como curingas de um baralho, entravam e saíam de lugares preestabelecidos socialmente, usando, além da voz, os gestos, os olhares, sorrisos – um corpo em movimento que, agregado às narrativas deixavam mais dúvidas do que assertividade quanto ao que contavam. As atrizes, por sua vez, apesar de terem estado em contato com os textos das entrevistadas anteriormente ao entrarem em cena, passaram a entender o jogo somente quando já se encontravam frente a Coutinho. Mais uma vez hiatos inesperados surgiram, ao ponto de o cineasta aproveitar a deixa e transformá-las em entrevistadas e perscrutar suas performances. De fato, este é o momento que ele sempre aguarda, não há como ocorrer alheamento por parte delas e, cada uma, a seu modo, tentava entender como, quando ou porque, deixou-se perder em sua encenação. Mais um encontro fortuito acontece. Mais uma brecha. Menos um fechamento previsto. Nesse ínterim, aliás, ocorrem situações imperdíveis. As atrizes, em diálogo metalinguístico com seu próprio trabalho, são afetadas de modos diversos, que vão de explosão de emoções a não conseguir explicar o que lhes ocorreu ou, tentar usar a razão para tentar compreender o que considerou inadequado em sua performance.

A propósito, foi perceptível a metalinguagem como uma constante no documentário, o que incitou a experiência por parte de todos os envolvidos, incluso o espectador, de que a

intensidade dos encontros não se dava no início ou no final das filmagens, mas na sua transição, o que potencializou tanto a ocorrência dos fatos como as possíveis ponderações sobre eles. Desta forma, as vozes criaram pluralidade, e, quando nos referimos às vozes, estavam todas elas trabalhando em conjunto: Coutinho, as mulheres, o cenário, as luzes, as câmeras, as poltronas, a plateia inexistente, e a posteriori a que foi assistir ao documentário – a (meta) filmagem criou, sem dúvida, um emergir de sentidos que, por habitarem a subjetividade, não se fecharam em um foco único e passaram a estabelecer um diálogo que desencadeou a reflexão como em um efeito-dominó.

Percebemos, então, que todo o percurso trilhado em *Jogo de Cena*, da forma como foi se constituindo, possibilitou o relacionamento do diretor com uma esfera de facetas que as mulheres apresentaram em cena. Da escadaria ao palco, do assento ao início das entrevistas, as memórias *sui generis* não se encontravam sob controle de Coutinho, muito pelo contrário, ele se tornou elemento catalisador dessas. Assim sendo, houve sempre um deslocamento durante as narrativas, que poderiam assim se desnudar para além da verdade – por um lado, revelar o identitário das mulheres que possuem vozes que nunca se esgotam, tornando-as sujeito de sua própria voz e, por outro, abrindo espaço para a questão da alteridade. O “clima” criado do conjunto de mulheres que, ora encontravam-se em foco sozinhas, ora tinham sua fala intercalada pela fala de outras, deixou em estado de obscuridade a contentora real das histórias, já que o palco foi tornando-se comunitário e plural, como se houvesse um eco de vozes que iam e vinham sem, de fato, voltar para a identificação de um “eu” em particular. Eram camadas sobre camadas de incertezas que transformavam as histórias em um descontínuo fronteiroço entre o real e ficção.

Portanto, nos deparamos com uma dinâmica emblemática – um jogo de afirmações e negações que não possibilitava um compromisso com o sentido em seu significado preestabelecido. Afetos e memórias são incorpóreas, mesmo que venham de um corpo que fala. Coutinho, em seu jogo de diferenças e singularidades, jogou mais uma vez, ao dispor as entrevistadas não em direção à plateia – esta vazia – mas para a câmera, o que de fato, abasteceu-as de afecções advindas dos impulsos que nelas surgiram e a devolução de seus movimentos e suas variações. Esse contato ativou as metamorfoses que viriam a nos surpreender com as representações que foram tomando conta do palco com vozes transformáveis e transformadoras. Esse advento de mutação, mais uma vez, lançou a dúvida sobre a restituição da inscrição, revestida de ambiguidades, contradições e afetos paradoxais.

Então, qual seria o ponto chegada se a proposta de Eduardo Coutinho é exatamente não ter definição para o onder? Como estamos reiterando a todo momento, ficaremos no devir e em envolvimento recíproco com ele, enquanto o jogo se mantém no descontínuo ato de ainda ter o que dizer através das reflexões que nos proporciona, ou seja, depois de exibido, nós, espectadores, damos continuidade a ele, por não conseguirmos nos afastar das impressões que ele nos causou diante do que ainda nos ficou indisponível, motivação para tentarmos tapar lacunas, trazer à lembrança frestas que não conseguimos adentrar, entendermo-nos como mais um jogador nas cenas do diretor. Precisamos entrar em estado de negociação, já que assim como todos os demais participantes, saímos do cinema sem respostas. Fomos convidados à tensão. Tivemos que nos adequar ao novo, afinal, não assistimos a um filme de mera ficção, fomos testemunhas da desconstrução da previsibilidade. O discernimento de que fomos afetados pelo jogo de encontros que nos arrancaram da zona de conforto de espectador nos deixou marcas de falta e de excesso concomitantemente e nos deixou, como papel, juntar as peças de um quebra-cabeça que não se permite ser remontado exatamente por sua estrutura simbólica que não pode ser tocada pelas mãos. O seminal nos transformou. Até que ponto? Esse fator não é coletivo como nos documentários. O orgânico é ímpar. Cabe a cada um como deixar a poltrona e voltar ao cotidiano após se envolver com *Jogo de Cena*.

O convite, portanto, foi feito por Coutinho. Às mulheres, à equipe, aos espectadores. Assim, o encontro com a fluidez e com as fissuras foi um evento que endossou a ideia de que nada é neutro. A começar pela própria vida, ela nunca nos foi neutra. Tampouco nós – felizmente ou infelizmente – não fomos dotados de estar em posse de uma terceira pessoa em nossa primeira pessoa, no pulsar (piscar) do tempo; o que nos daria condições de não nos lançarmos à espontaneidade. Por isso, *Jogo de Cena* é tão imprevisível. Dentro dele, estão mulheres que dão voz às suas vivências afetivas. Não há como dar a estas uma ordenação, já que a própria realidade não possui esse status de preservação do determinado. A única e transparente verdade deixada por Coutinho foi a beleza de termos sentido, como participantes de seu jogo, que somos corpos dos afetos – afetamos e somos afetados pelos outros. Não bastando, recebemos as memórias das incríveis mulheres que deram voz às suas experiências – com suas verdades, razões, performances, fabulações, interpretações, realidade ou ficção. Suas histórias passaram a fazer parte das nossas histórias – agora ampliadas – prontas para novos encontros em outros jogos de cenas. Também podemos narrar o que ficou. Ou, apenas nos silenciar no sempre devir de Eduardo Coutinho.

Neste sentido, repito o que já afirmei na apresentação deste trabalho, *Tear: o coser pela linha de palavras*, identifico-me como mulher, por amar minha condição de gênero, mesmo

sabendo das dores. Talvez por essa condição de gênero eu intensifique a sensibilidade de estar no mundo das mulheres representadas em *Jogo de cena*.

Nesse tear de palavras, faço, em malabarismo, laçada em nó de arremate.

À tese: coloco ponto final.

À tese: em vez de ponto, sei que é reticências.

À tese. Há tese. A tese.

REFERÊNCIAS

- ÁLVARES, Cláudia. *Entre prisão e exílio: rompendo com a cartografia do feminino*. In: Caleidoscópio Revista de Comunicação e Cultura, nº 3, 2º semestre 2002, p. 27- 39.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um contemporâneo? E outros ensaios*. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE. Émile Cardoso. *O cinema brasileiro contemporâneo e a invenção do sertão-mundo: errâncias a céu aberto*. Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.
- AVELLAR, José Carlos; SANZ, Sérgio (Orgs.). *O que o cinema vê, o que vemos no cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2007.
- BABO, Maria. Augusta. (1990), *Apresentação do número temático: O corpo, o nome, a escrita*. In: Revista de Comunicação e Linguagens, nº 10-11, 1990, p. 7-13.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras escolhidas*. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. v.3. (segunda reimpressão). São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Memória e vida*. IN: DELUZE, Gilles. **Textos escolhidos**. Tradução: Carla Berliner – São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BEZERRA, Cláudio Roberto de Araújo. *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1986.

- BOVE, Laurent. *Espinosa e a Psicologia Social* 2010, p. 34 – Espinosa e a Psicologia Social
- BRAGANÇA, Felipe (org). *Encontros – Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- BRANDÃO. Fiamma Hasse Pais Brandão. *Obra breve – Poesia reunida*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. A Linguagem na Filosofia de Espinosa: à guisa de introdução. In: Revista Discurso, ano 1, n.º 2, 1971, p. 69-118.
- _____. A nervura do real: Imanência e liberdade em Espinosa (2 tomos). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Laços do desejo*. In: CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Linguagem e liberdade: o contradiscurso de Baruch de Espinosa*. In: CHAUÍ, Marilena. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COLASSANTI, Marina. *Ana Z. aonde vai você?* São Paulo: Ática. 1994.
- _____. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção e documentário*. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. *Fé na lucidez* (Entrevista), in **Sinopse**, nº 3, ano 1, dezembro 1999, pp. 20-29.
- COUTINHO, Eduardo. *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. In: Eduardo Coutinho. Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. Eduardo. *Há um céu especial para os cinéfilos*. In: Eduardo Coutinho. Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Diferença e repetição*. 2. ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Grall, 2006b.
- _____. *Espinoza. Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006a.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *Proust e os signos*. 2. ed. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 4. (S. Rolnik, Trad.). São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3.^a ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

_____. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Trad. de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. de Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama. Reflexões sobre o tempo e a história*. Belo Horizonte: Ufmg, 1996.

ESPANCA, Florbela. *Livro de mágoas* IN: **Sonetos**. Portugal: Publicações Europa-américa Ltda. 4^a ed. [200-].

FEDIDA, Pierre. *Depressão*. São Paulo: Escuta, 1999.

FELDMAN, Ilana. *Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente*. In: MIGLIORIN, C. (Org.) **Ensaaios no real – O documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Trad. de José da Silva Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 43.

FIALHO, Maria do Céu - **Sófocles. Electra: um projecto de tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca** - Universidade de Coimbra, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8^a Edição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

FREUD, Sigmund. (1900). *A interpretação dos sonhos*. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. 5. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho**. *Psicol. USP* [online]. 2009, vol. 20, n.1.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Verdade e memória do passado*. **Projeto História**, São Paulo, Puc, v.17, p.213-221, 1998.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

GOLDENBERG, Sérgio. *Meu primeiro chefe*. In: Eduardo Coutinho. Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUIMARAENS, Francisco de. *Cartografia da imanência: Spinoza e as fundações ontológicas e éticas da política e do direito*. Tese de Doutorado em Direito, PUCRio, 2006.

HILST, Hilda. *Ode fragmentada*. In: DUARTE, Costa Edson (Org). *Obra poética reunida (1950-1996)*. 1998.

JAMESON, Fredric. *'Fim da arte' ou 'fim da história'?*. In JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*. Trad. de Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.

JAQUET, Chantal. *A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa*. Trad. de Luís César Guimarães Oliva e Marcus Ferreira de Paula. São Paulo: Autêntica, 2011.

JOHNSON, Christopher. *Derrida*. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 2001.

JUNG, Carl Gustav [et. tal]. [Concepção e organização de Carl Gustav Jung]. *O homem e seus símbolos*. Trad. de Maria Lúcia Pinho. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

LECHTE, John. *50 pensadores contemporâneos essenciais*. Trad. de Fábio Fernandes. 2a. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

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

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

LISBOA, Henriqueta. *Flor da morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2004.

_____. *Reverberações*. Belo Horizonte: Editora São Vicente, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Correspondências* [recurso eletrônico] organização Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

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

MAGER, Juliana Muylaert. *História, Memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)*. *Dissertação de Mestrado*. Niterói: UFF, 2014.

MARTINS, André. *A grande identidade Spinoza-Winnicott Ou a força vital da imanência*. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Rio de Janeiro, v. 11, nº 1, p. 109-139, 2018.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. *Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura*. In: *Revista Organon*, v. 21, n. 42, 2007.

MEIRELES, Cecília. *Viagem & Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

MIGLIORIN, Cezar. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2014.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura – “Notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2.ed. Niterói: EdUFF, 2001.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 3ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2005a.

_____. *A voz do documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b. v.2.

OHATA, Milton (org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso – uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Antologia Filosófica*, trad. ROSA, António Machuco, col. Estudos Gerais, Clássicos de Filosofia, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PROJETO RUMOS ITAÚ CULTURAL. *Sobre fazer documentários/vários autores*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

RAMOND, Charles. *Vocabulário de Espinosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A ‘Mise-en-scène’ do documentário*. **Revista Cine Documental**, Campinas, 2011.

_____. *A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. **Revista Rebeca**, v.1, 2012.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *A Simbólica do Mal*. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

_____. *Na escola da fenomenologia*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009a.

SABINO, Fernando. *O Encontro Marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SARTRE, Jean Paul. *O Imaginário*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SAWAIA, B. (2000). *A emoção como locus de produção do conhecimento: uma reflexão inspirada em Vygotsky e no seu diálogo com Espinosa*. In: **III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural** (p. 1-25). Campinas, SP.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. 2.ed., 6ª reimp. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Coleção os pensadores*. vol. XVI. São Paulo: Abril cultural, 1973.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção. Para quem gosta, faz ou quer fazer cinema*. Rio de Janeiro: DP&A Editora / FAPERJ, 2002.

RÖSELE, Ursula de Almeida Rösele. *O jogo com a cena documentária: um estudo do filme Jogo de cena, de Eduardo Coutinho*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SARTRE, Jean Paul. *O Imaginário*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SEIXAS, Jacy Alves de. *Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico*. In: GUTIÉRREZ, Horacio; NAXARA, Márcia R. Capelari; LOPES, Maria Aparecida de S. (Orgs.). **Fronteiras: paisagens, personagens, identidades**. Franca: UNESP; São Paulo: Olho D'Água, 2003. p.161-183.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo Teixeira. *Documentário moderno*. In: História do cinema mundial/Fernando Mascarello (org.). Campinas, SP: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

TELLES, Lygia Fagundes. *Da vocação* In: A disciplina do amor. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Ciranda de pedra*. Companhia das Letras: São Paulo. 2009.

VERTOV, Dziga. *Resolução do conselho de três*. In: A experiência do cinema, org. Ismail Xavier. São Paulo: Editora Graal, 2008.

XAVIER, Ismail. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. IN: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

Filmografia

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Video filmes, 2007. 1 DVD (107 min) 35mm.