

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

DALVA BAVARESCO

**Relações Entre Narrativa Oral e
Ficcionalidade no Filme Jogo de Cena,
de Eduardo Coutinho**

Porto Alegre, junho de 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

DALVA BAVARESCO

**Relações Entre Narrativa Oral e
Ficcionalidade no filme Jogo de Cena,
de Eduardo Coutinho**

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, sob orientação da Professora Dra. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre, junho de 2011.

Dalva Bavaresco

**A Narrativa Oral no Documentário de
Eduardo Coutinho**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – habilitação Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini (Orientadora) – UFRGS

Prof. Dra. Fatimarlei Lunardelli – UFRGS e UNISINOS

Prof. Dra. Nísia Martins do Rosário – UFRGS

Porto Alegre, junho de 2011.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional e pela confiança que sempre depositaram em mim e nas minhas decisões.

À Tamara, Laura e Paula, pela grande amizade, incentivo e paciência durante o período em que este trabalho de conclusão de curso estava sendo escrito.

A todos os colegas que alegraram e enriqueceram minha passagem pela FABICO, em especial ao Paulo, Denise e Carla.

A todos os amigos com quem convivi em Londres e voltei a encontrar em Porto Alegre depois do período de intercâmbio, pelo companheirismo e carinho de sempre.

À professora Miriam Rossini, pela orientação dedicada e pelo estímulo constante, fundamentais para a conclusão deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho busca analisar o filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, focando no estudo da narrativa oral, que é o componente central de seus documentários. No filme em questão, o diretor mistura depoimentos de personagens reais a versões encenadas por atrizes, problematizando as fronteiras entre ficção e documentário. Para melhor compreender as especificidades dessa narrativa, é feito um esboço das principais características da obra do documentarista, em especial no que diz respeito às suas técnicas de entrevista, métodos de produção e concepção do gênero documental. Como desdobramentos, destaque para a análise da estética minimalista de suas obras e para as semelhanças entre seus procedimentos de trabalho e os do campo da história oral. Além disso, é ressaltado o caráter de representação inerente a toda construção narrativa, aqui investigada em sua interface com a ficção e a subjetividade. Entre os principais autores que dão suporte a este estudo estão Consuelo Lins, Sílvio Da-Rin, Jean-Claude Bernardet, Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer.

Palavras-chave: narrativa; oralidade; entrevista; documentário; ficção; representação; Jogo de Cena.

ABSTRACT

This research aims to analyse the film *Jogo de Cena* (2007), by Eduardo Coutinho, focusing on the study of oral narrative, which is the central component of his documentaries. In this movie, the director mixes testimonials by real characters with versions staged by actresses, blurring the borders between fiction and documentary. To better understand the complexities of his narrative, the paper outlines the fundamental characteristics of Coutinho's work, particularly exploring his interview techniques, production methods and conception of the documental genre. This highlights aspects such as the minimalist aesthetics of his films and the similarities between his work procedures and those used in the field of oral history. It also emphasises the character of representation inherent to every narrative construction, investigated in its interface with fiction and subjectivity. The authors that support this research include but are not limited to Consuelo Lins, Sílvia Da-Rin, Jean-Claude Bernardet, Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer.

Palavras-chave: narrative; orality; interview; documentary; fiction; representation; Jogo de Cena.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. A OBRA DE COUTINHO: UM EXERCÍCIO DA ORALIDADE.....	12
2.1. A ESTÉTICA DE COUTINHO E A HERANÇA DO CINEMA MODERNO....	12
2.2. A ORALIDADE EM COUTINHO.....	17
2.3. DA HISTÓRIA ORAL AO CINEMA DE COUTINHO.....	21
3. A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA NARRATIVA ORAL.....	28
3.1. TÉCNICAS DE ENTREVISTA.....	28
3.1.1. A neutralidade como mito: um passo para o anti-ilusionismo.....	35
3.2. O FICCIONAL COMO ELEMENTO INERENTE A TODA NARRATIVA....	36
3.3. FICÇÃO & DOCUMENTÁRIO.....	41
4. ORALIDADE E REPRESENTAÇÃO NO FILME JOGO DE CENA.....	47
4.1.O JOGO DE CENA DA REPRESENTAÇÃO.....	47
4.2. INTERFACE ENTRE FICÇÃO E REALIDADE.....	58
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	68
ANEXOS.....	70
ANEXO 1.....	70
ANEXO 1.....	71

1. INTRODUÇÃO

Falar de cinema documentário no Brasil é também falar de Eduardo Coutinho. Diretor de filmes como *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *Jogo de Cena* (2007), Coutinho é hoje um dos mais renomados documentaristas do Brasil. Conhecido pelas entrevistas com pessoas anônimas e por um cinema baseado no ato da fala, ele ajudou a revolucionar a maneira de fazer documentário no país. Além de problematizar o caráter de artefato de toda produção cinematográfica, expondo as condições de produção de suas obras e contestando a ideia de um cinema que apenas capta o “real”, foi além ao procurar discutir o próprio conceito de representação inerente à sétima arte, especialmente através de suas produções mais recentes, em que investiga as peculiaridades da narrativa oral.

Uma das mais antigas formas de comunicação, o discurso oral se constitui em uma espécie de necessidade de todo indivíduo. Contar histórias é algo intrínseco à natureza humana, independentemente do nível de escolaridade, linguagem ou contexto social. É através da narrativa que conseguimos ordenar uma sequência de eventos e, ao mesmo tempo, articular uma construção de sentidos fundamental para a compreensão de nossas próprias experiências de vida. Não é à toa que, além de servir de alicerce para muitas produções cinematográficas, a narrativa oral também vem ganhando cada vez mais espaço nas pesquisas sociais e no campo da História, especialmente através da corrente da história oral, a qual guarda muitas semelhanças com o trabalho de Eduardo Coutinho. Isso porque, a exemplo do que o diretor procura fazer, também a história oral trabalha com pessoas anônimas e tem como objetivo a criação de narrativas baseadas em uma diversidade de depoimentos que superem os limites das versões impostas pela História oficial.

A estas preocupações, Coutinho soma ainda um cuidado especial no sentido de evitar intervenções desnecessárias no decorrer de todo o processo de produção. É uma opção estética a que autores como Consuelo Lins definem de “minimalista”, baseada em dispositivos metodológicos em nome dos quais se subtrai tudo o que não pareça essencial para a narrativa. Em linhas gerais, estes princípios minimalistas se traduzem em um trabalho que dispensa o uso de imagens meramente ilustrativas, assim como a inclusão de qualquer componente não relacionado ao momento da captação das imagens. Desta forma, procura-se incentivar o desenvolvimento de uma escuta ativa, sem que outros elementos retirem o foco da “palavra

em ato” e prejudiquem o tão almejado movimento de abertura para a visão de mundo do outro e suas “verdades” – sempre plurais.

Estes princípios minimalistas também podem ser observados em *Jogo de Cena* (2007), que será analisado neste trabalho. O filme problematiza os limites entre documentário e ficção, colocando em xeque a pretensão de “verdade” do gênero documental. Tudo começou com um anúncio de jornal através do qual o diretor procurava mulheres que estivessem dispostas a contar suas histórias de vida em frente às câmeras. Seleccionadas as personagens e gravados os depoimentos, Coutinho apresentou o material filmado a atrizes e pediu para que encenassem os mesmos relatos como se pertencessem a elas próprias. Na edição, os depoimentos originais foram misturados às interpretações, o que faz com que o público seja surpreendido por um emaranhado narrativo em que ficção e realidade se confundem, desafiando a compreensão. De certa forma, *Jogo de Cena* retoma elementos que sintetizam grande parte da trajetória cinematográfica do diretor e suas preocupações enquanto cineasta, que culminaram com a discussão de cunho metalinguístico em torno da representação operada pela narrativa oral.

Partindo destas questões, este trabalho tem como objetivo geral compreender melhor como se dá este processo de representação em sua interface com a ficcionalidade a partir da oralidade nos trabalhos de Eduardo Coutinho. Como objetivos específicos, pretende-se mapear as técnicas de entrevista através das quais a narrativa se desenvolve, e analisar, a partir do filme *Jogo de Cena*, de que modo o processo de entrevista é influenciado por elementos relacionados às condições de captação, como a presença de uma equipe de filmagem e a interação entre esta equipe e os entrevistados, além dos pré-conceitos e expectativas que ambos os envolvidos têm em relação um ao outro. Pretende, ainda, entender como, a partir de escolhas formais, a ficcionalidade se insinua num filme que parte de relatos verídicos.

A metodologia de pesquisa está baseada na pesquisa bibliográfica e na análise da narrativa do filme. Para investigar o processo de construção narrativa em questão – tarefa a que se vincula a análise dos tênues contornos que separam o gênero documental da ficção –, este estudo também vai fazer um esboço das próprias perspectivas de Coutinho sobre seu modo de trabalho e concepção de documentário como um grande acontecimento verbal. Não é parte desta pesquisa fazer uma análise da estética do filme, a partir de sua linguagem visual e sonora, ou dos procedimentos de montagem. Tais características serão mencionadas apenas se necessárias.

Estes aspectos vão servir de base para procedermos a uma análise de *Jogo de Cena*. No filme, será investigada a forma como o diretor aborda seus entrevistados e as estratégias usadas na montagem da obra para reforçar o clima de incerteza que paira sobre a autenticidade dos depoimentos. Além disso, a esfera da fabulação é observada em sua intersecção com a percepção de realidade que temos do mundo, filtrada pela narrativa e pela mediação da linguagem. Também é estabelecido um paralelo entre o processo de construção da narrativa e a interpretação cênica. Afinal de contas, se é verdade que tendemos a assumir um “papel” em frente às câmeras e a efetuar uma (re)construção de nós mesmos através dos relatos que construímos sobre nossas histórias de vida – em um processo semelhante ao que fazem os atores –, observar a parcela de ficção que esses discursos contém pode conduzir a uma perspectiva inspiradora para a compreensão do gênero documental.

Para dar conta dessas questões, o texto foi dividido em três capítulos: A obra de Coutinho – um exercício da oralidade; A representação da realidade na narrativa oral; e Narrativa e representação no filme *Jogo de Cena*. Todos eles serão permeados pela análise pontual das obras do diretor em questão, para que, através dessa contextualização de seu trabalho, se possa entender melhor a transformação de suas técnicas de produção e os motivos que justificam a escolha das mesmas.

O primeiro capítulo procura identificar as principais características que marcam a produção cinematográfica de Eduardo Coutinho. Nele é feito um apanhado histórico com o objetivo de investigar as principais influências do diretor, sobretudo a dos movimentos artísticos da década de 60 que marcaram a geração de cineastas a que ele pertence. Devido às semelhanças apresentadas entre a história oral e os filmes de Coutinho, também são delineados os contornos dessa metodologia de pesquisa através de uma análise comparada com seus documentários. Com base em autores como Consuelo Lins, Jean-Claude Bernardet, Sílvio Da-Rin, Fernão Pessoa Ramos, Patrícia Monte-Mór, Philippe Joutard, Etienne François, Lutz Niethammer, Alistair Thompson, também procura-se entender o porquê da opção de Coutinho por uma obra focada no exercício da fala, assim como sua preocupação em indicar as condições de filmagem e em não sugerir conclusões sobre seus personagens, estimulando uma atitude interpretativa mais ativa por parte do espectador.

No segundo capítulo, o foco recai sobre o estudo da narrativa oral enquanto representação da realidade. Busca-se compreender melhor as técnicas de entrevista através das quais os depoimentos são obtidos, e o processo de construção de sentidos que articula elementos ficcionais na composição da narrativa oral, o que pressiona os limites do

documentário, e, por sua vez, conduz ao questionamento das fronteiras que separam a ficção do gênero documental. Esta investigação é feita a partir de autores como Pierre Bourdieu, Consuelo Lins, Sílvio Da-Rin, Contardo Calligaris, Rosalind Gill, Bill Nichols, Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer.

Já no terceiro capítulo, é feita uma análise do filme *Jogo de Cena*, em que se retoma a avaliação de fatores que repercutem na construção narrativa dos personagens e suas histórias de vida – processo sempre singular e contingente. Entre eles, destaque para elementos como subjetividade, fabulação, montagem e outros fatores que dizem respeito à relação entre equipe, personagens e espectadores. Sustentam este raciocínio depoimentos do próprio Eduardo Coutinho e dos participantes do filme, além de obras de autores como Sílvio Da-Rin, Consuelo Lins, Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer. A expectativa é de que, através dessa análise, seja possível perceber com maior clareza como o “jogo de cena” da representação interfere na leitura que fazemos do mundo, além de atuar de maneira decisiva na definição dos princípios metodológicos que norteiam a produção documental de Eduardo Coutinho.

Referências e anexos completam a pesquisa.

2. A OBRA DE EDUARDO COUTINHO: UM EXERCÍCIO DA ORALIDADE

Numa obra em que o exercício da fala assume papel central, a oralidade e a narrativa figuram como elementos de destaque. Para melhor identificar essas características que marcam a produção cinematográfica de Eduardo Coutinho, este primeiro capítulo vai discutir seu método de trabalho e sua estética documental a partir de um estudo das principais influências artísticas do diretor e de um apanhado de seu trabalho posto em contraste com os princípios que norteiam o campo da história oral. Devido às semelhanças apresentadas entre a história oral e os filmes de Coutinho, entende-se que delinear os limites dessa área de atuação através de uma análise comparada com os documentários do diretor – também baseados em narrativas orais –, pode ser de grande valia para revelar especificidades do estilo cinematográfico em questão.

2.1. A ESTÉTICA DE COUTINHO E A HERANÇA DO CINEMA MODERNO

Eduardo Coutinho concebe o gênero cinematográfico em que trabalha como um grande acontecimento verbal: é a palavra em ato, cuja essência é a narrativa oral e o exercício da escuta. Ao longo de sua trajetória como diretor, com o objetivo de melhor traduzir esta concepção de documentário em suas obras, ele desenvolveu uma estética a que autores como Consuelo Lins definem de “minimalista”. Estamos falando de um trabalho em que se dispensa o uso de imagens de cobertura e elementos que não tenham origem no momento de captação das imagens. Estas, por sua vez, são exibidas com som sincrônico, praticamente sem interferência de narrações posteriores ou trilha sonora. Tem sido esta uma marca da sua produção desde a realização de seu segundo filme a estrear nos cinemas, *Santo Forte* (1999), com o qual também deu início à sua fase mais produtiva – média de um filme por ano.

Este jeito particular de fazer cinema dialoga com uma ética de trabalho que tem como intuito fazer filmes “com os outros” e não “sobre os outros”, conforme observa Consuelo Lins (2004 a, p. 108). No livro *O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo*, a autora faz uma análise detalhada da trajetória cinematográfica do diretor e evidencia que, ao contrário dos documentários clássicos e de cunho político – estes realizados no Brasil especialmente durante os anos 60 –, os procedimentos de filmagem de Coutinho vão além dos métodos. Ele procura não fazer de seus personagens nem sujeitos, nem objetos de seus filmes, mas sim parceiros *com* os quais a obra é construída. Afinal de contas, ela é resultado de um

processo de interação e trocas que se dão em um território compartilhado, marcado pela negociação entre equipe e entrevistados e por relações ao mesmo tempo contingentes e singulares.

Também de caráter singular são as histórias de vida narradas nas obras do cineasta, e o respeito à singularidade das experiências relatadas é outra característica fundamental de sua produção. Em primeiro lugar, porque ela não busca nenhum tipo de generalização ou tipificação, mas também, e principalmente, porque as falas são respeitadas na sua integridade contraditória, cheia de imaginação, imprecisões e ambiguidades. Trata-se de um esforço de compreensão que se vincula a outro, de aceitação, tendo por objetivo “entender as razões do outro sem lhes dar necessariamente razão”, conforme aponta o próprio Coutinho (LINS, 2004 a, p. 23). Em outras palavras, tenta-se compreender os motivos e a subjetividade dos personagens sem que isso implique uma aderência ao que é dito; evitando julgamentos de valor ou comentários que possam vir a conotar algo com relação ao relato alheio. A interpretação fica por conta dos espectadores. Nos documentários brasileiros da década de 60, porém, não era exatamente isso o que acontecia.

No Brasil, os anos 60 foram marcados por um contexto sociocultural em que as tendências ideológicas e estéticas da sétima arte expressavam a problemática social e, mais do que isso, pretendiam contribuir para a sua transformação, como é o caso de sua corrente mais representativa, o Cinema Novo. Os documentários desse período, em sua maioria, apresentavam ao espectador uma teoria sobre os fatos analisados a partir de uma relação específica entre o particular e o geral, em que o particular servia para reforçar uma explicação tida como universalmente aplicável à sociedade. Era uma estética cinematográfica em que predominava um modelo descrito por Jean-Claude Bernardet como “sociológico”, em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, de 1985. Em função deste modelo, Bernardet aponta que o indivíduo acabaria por se dissolver na estatística (2003, p. 17), perdendo sua singularidade, ao mesmo tempo em que se construiriam interpretações da sociedade com a ajuda do que o autor denomina de “voz do saber”, a voz em *off* ou *voice over*, adicionada durante o processo de montagem e usada como fio condutor da narrativa.

Nesse tipo de modelo identificado por Bernardet, os personagens se transformam em objeto dos filmes, e suas histórias são válidas apenas na medida em que corroboram as explicações articuladas pelo narrador. Para que o sistema funcione, seria necessário realizar uma espécie de “limpeza do real”, “de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual” (2003, p. 19). Bernardet cita como exemplo o documentário *Viramundo* (1965), de Gernaldo Sarno, que

trata do processo migratório de nordestinos em direção a São Paulo. Considerando que a razão pela qual um camponês tenha migrado fosse uma briga em família, o autor supõe que esta explicação não entraria no filme. Isso porque, na tentativa de compreender os motivos que levam a esse deslocamento de forma geral, causas que parecem pouco representativas acabariam sendo ignoradas; elas não colaborariam para o processo de generalização que pretende explicar o fenômeno de um ponto de vista social, motivo pelo qual deveriam ser subtraídas para que, assim, se pudesse chegar ao famoso “tipo sociológico” de que tanto fala o autor.

Essas tipificações, porém, não são uma novidade dos anos 60; já estavam presentes no modelo clássico de documentário com seus personagens exemplares, inclusive no filme considerado a obra inaugural do gênero documentário, *Nanook of the North* (1920-1922), do americano Robert Flaherty. Com ele, o diretor deu origem a um novo campo de criação situado entre os filmes de viagens e as ficções, trazendo uma perspectiva dramática a partir do antagonismo entre o esquimó Nanook e família com o meio hostil das regiões desérticas do norte do país. Neste filme, o diretor inovou ao utilizar técnicas narrativas que não se restringiam à mera descrição dos filmes de viagem da época e acabaram por inaugurar a narratividade documentária (DA-RIN, 2006, p. 53), hoje identificada com o modelo clássico. Um desses elementos era precisamente a narração baseada na voz em *off*, ou “voz do saber”.

A partir de 1927, o inglês John Grierson desempenhou um papel crucial para o movimento do filme documentário. Um dos líderes da escola inglesa do gênero, Grierson filmou, em *Drifters* (1929), vários pescadores trabalhando em alto mar e escoando o pescado em trens e navios de onde seguiriam para consumo. Porém, todos esses pescadores representavam um tipo, à semelhança do documentário de Flaherty e aos moldes do herói coletivo do cinema soviético. O trabalho focava-se em “acontecimentos e personagens modelares ou exemplares” (LINS, 2004 a, p. 69) e utilizava narrativa em *off* ilustrada por imagens de cobertura para reforçar a mensagem do texto através da qual era feita uma interpretação do mundo. Para o cineasta, “a real realidade, por assim dizer, é algo mais profundo. A única realidade que conta, enfim, é a interpretação que consegue ser profunda” (GRIERSON apud DA-RIN; 2006, p. 86).

Correntes modernas da década de 60, no entanto, passaram a questionar este modelo clássico de documentário e propuseram novas formas de se fazer cinema. Estas novas abordagens se desenvolvem, sobretudo, fora do país, com o Cinema Verdade francês e o Cinema Direto norte-americano. Impulsionadas por novidades tecnológicas como câmeras

leves e gravadores que permitiam a gravação de som direto, sincrônico à imagem, ambas as correntes fazem uma abertura à experimentação, de que são exemplos os famosos planos longos e de imagem tremida filmados com câmera na mão. Também apresentavam uma tendência a abolir a *voice over* analítica do narrador em favor de uma estética mais variada.

No caso do cinema direto americano, a base de sustentação da nova proposta cinematográfica era o princípio de intervenção mínima, tentativa de agir à semelhança de uma “mosca na parede” que apenas observa um determinado contexto. Daí a preocupação de filmar como se a câmera não estivesse presente, sem olhares que a denunciassem, nem entrevistas ou qualquer tipo de imagem que indicasse a presença da equipe. Nada mais contrário à ética de cinema de Eduardo Coutinho, que faz questão de apontar a intervenção da câmera e da equipe no processo de filmagem, além de incluir imagens que captem sua interação com os personagens filmados.

Nesse sentido, Eduardo Coutinho vai ao encontro das propostas estéticas do Cinema Verdade francês. Como lembra Fernão Pessoa Ramos, no livro *Documentário no Brasil*, as ilusões não-intervencionistas do cinema direto norte-americano logo caíram por terra, dando cada vez mais espaço à reflexividade contemporânea (2004, p. 82). Isso porque a solução que propunha não demorou a encontrar seus limites ao se debater com a pretensão de “verdade”.

A corrente francesa surgia como uma alternativa. Os adeptos do Cinema Verdade defendiam a tese de que qualquer realidade sofre uma alteração sempre que a câmera estiver presente, modificando um determinado cotidiano, e por isso passaram a buscar a produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste ao filme e que vai também ser transformado em função dele (2004, p.182).

Ao participar de um evento organizado pelo Projeto História – Ética e História Oral do Programa de Pós-Graduação em História da PUC de São Paulo, no ano de 1997, Eduardo Coutinho fez a seguinte observação ao debater o tema cinema documentário e a escuta sensível da alteridade:

(...) 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 ¹.

Na concepção do diretor, mostrar a verdade da filmagem significa revelar *como* esta se dá, ou seja, suas condições de produção. Não surpreende, portanto, que Coutinho incluía em

¹ Disponível em <http://www4.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria15.pdf>. O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade (Entrevista de Eduardo Coutinho). Acessado em 10/05/2011.

seus filmes descrições que esclarecem como se conseguiu chegar a determinadas pessoas ou informações, nem que faça questão de mostrar a presença da câmera e preserve na montagem final conversas espontâneas ou protestos que porventura sejam feitos a ele, assim como outros incidentes que interfiram nas filmagens. Seria uma maneira de dar abertura ao acaso, o qual ajudaria a acessar um diferente nível de “verdade” da filmagem, ainda que de forma controlada através da edição de imagens. Por isso também a recusa em fazer roteiros, uma vez que não se pode prever as situações de filmagem de um documentário.

Um dos momentos em que este “acaso” emerge de maneira intensa é encontrado em um dos trechos de *Edifício Master* (2002), que ganhou o prêmio de melhor documentário no Festival de Gramado de 2002 e teve ótima recepção por parte dos críticos. Roberto, um dos entrevistados nesta produção, surpreendeu o diretor. Ao falar da imensa dificuldade que encontrou na busca por emprego após adoecer, observou que “pra dar emprego prum garoto novo tá difícil, quanto mais prum velho cheio de problema...”, e confirmou sua teoria ao questionar o próprio Coutinho se este lhe daria um emprego. O diretor articula uma resposta negativa incoerente e mesmo incompreensível. No entanto, ao invés de subtrair esse trecho durante o processo de edição, opta por mantê-lo, exatamente por perceber que esta fala vai ao encontro de seu princípio estético de revelação da “verdade da filmagem”.

Também Jean Rouch, expoente do movimento Cinema Verdade e uma das grandes influências de Coutinho, defendia uma estética semelhante. Para ele, o que devia ser perseguido não era um “cinema verdade, mas a verdade do cinema” (MONTE-MÓR, 2004, p. 107), princípio que provavelmente serviu de inspiração para a “verdade da filmagem” postulada por Coutinho.

Outro traço comum aos dois cineastas é o fato de mostrarem o resultado das filmagens àqueles que dela participaram, prática hoje sugerida por Coutinho, mas que já havia sido adotada por Rouch em alguns projetos. Entre eles está o filme *Bataille sur le grand fleuve*, de 1951, que tem como tema a caça ao hipopótamo na África. Alguns anos depois, Rouch retornou ao local para mostrar aos pescadores o documentário que havia realizado.

Já no trabalho de Coutinho, esta prática começou ainda em seu primeiro longa-metragem, *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), no qual o diretor promove, vinte anos depois das filmagens de 64, uma sessão para mostrar aos seus participantes o que havia sido registrado. Neste caso, o objetivo principal era suscitar recordações e captar as reações dos personagens diante das imagens. Já em outras ocasiões, como em *Boca de Lixo* (1992), por

exemplo, o recurso é usado como uma forma respeitosa de compartilhar o resultado do trabalho realizado em conjunto, preocupação ligada a princípios éticos.

Como vimos, a origem da estética de Coutinho está bastante ligada à vertente do Cinema Verdade francês, ao mesmo tempo em que se distancia da corrente moderna brasileira do Cinema Novo. Ao contrário desta, também não tem a intenção de mudar o mundo. Para isso, “é preciso antes conhecê-lo” (COUTINHO apud LINS; 2004 a, p. 95), diz o diretor, de preferência evitando juízos de valor e optando por uma aceitação “do que existe”. No entanto, isso não equivale a dizer que se defenda uma atitude passiva diante do mundo, apenas que as contradições não são resolvidas dentro do documentário. Na verdade, a interpretação fica por conta do espectador, intimado a participar da construção de sentidos, uma característica que o crítico francês André Bazin identifica como herança do cinema moderno. Isso implica dizer que o espectador não recebe uma “verdade” pronta e acabada; terá que dar conta da ambiguidade das informações que recebe por si só.

Tomemos como exemplo o documentário *Boca de Lixo*. Nele, depoimentos se contradizem. O lixo é percebido pelos personagens de diferentes formas. Para uns, é uma opção interessante, porque “é melhor que casa de família”; para outros é pior que casa de família, lugar de “preguiçoso, porque quem trabalha ali é relaxado, prefere comer fácil”. Como lidar com tantas versões? Eduardo Coutinho prefere manter o debate aceso, também uma forma de valorizar a riqueza da narrativa oral.

2.2. A ORALIDADE EM COUTINHO

Como vimos, a narrativa oral é o eixo da obra de Eduardo Coutinho. Para ele, o mais importante é filmar a palavra em ato, sem propor explicações ou soluções, mas sim focando-se no encontro que engendra a fala, na transformação por que os personagens passam diante das câmeras e no raciocínio que segue seu curso intrinsecamente ligado ao presente em que é produzido.

Com relação a esse presente, no entanto, é necessário lembrar que ele nunca se desvincula das experiências passadas nem das projeções futuras; vem sempre carregado de uma superposição não cronológica de histórias. Nas palavras de Consuelo Lins, este seria

um presente impuro, que deve ser entendido em um sentido mais amplo, não apenas o presente instantâneo da atualidade, mas o da rememoração ou evocação. Um presente que ao ser registrado pela

câmera revela o trabalho do tempo e a coexistência de diferentes fluxos da vida naquele momento (2004 b, p. 188).

Em outras palavras, é um presente fabricado num diálogo constante com a memória, em que as marcas do passado coexistem com o presente e podem ser determinantes para a produção de sentidos. Um episódio ocorrido no passado pode ser usado de forma arbitrária para justificar uma situação do presente, por exemplo, assim como o fazem as crenças. Em *Santo Forte* (1999), filme que investiga a influência da religião e seu sincretismo no cotidiano de moradores da favela Vila Parque da Cidade (RJ), a entrevistada Dona Thereza justifica sua condição social precária e seu gosto pelo caro pela crença de um dia ter sido “uma rainha do Egito muito má”, e hoje ter de pagar pelo passado, segundo informação que lhe teria sido revelada por espíritos após uma cirurgia.

Saber se esta versão é fruto de uma crença verdadeira ou de imaginação pura, se o relato revela algo que efetivamente teria acontecido ou é produto de invenção, isso não é exatamente a preocupação de Coutinho em seus documentários. O que importaria é saber se essas lembranças surgem no presente e observar o modo como são narradas, mesmo que não coincidam com o estabelecido pela história oficial (LINS, 2004 a, p.47). Nos documentários feitos pelo cineasta, o essencial é narrar bem. O próprio Coutinho chega a afirmar que o importante é “contar de modo extraordinário mais do que viver algo realmente extraordinário”².

O *como* as histórias são narradas pelos personagens é, com efeito, um critério crucial no momento de decidir o que entra na montagem final e o que fica de fora. Partindo de um pressuposto de que o que é dito é sempre uma contingência do modo de dizer³, Coutinho seleciona os depoimentos que compõem seus filmes através de uma avaliação da força e expressividade contidas nas narrativas. Não basta a pessoa ter histórias interessantíssimas para contar se seus relatos forem inexpressivos ou não atingirem um nível mínimo de articulação e clareza.

Novamente tomando como exemplo o documentário *Santo Forte*, é interessante observar que uma das histórias mais intrigantes do filme não é contada pela personagem que a viveu, mas sim pelo seu marido André. É ele quem consegue relatar com maior riqueza de detalhes, incluindo gestos de espíritos e sensações, as ligações de sua companheira com a umbanda, suas histórias de possessão pela Pombajira – que um dia o teria ameaçado de morte

² Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348/833>. O Documentário como encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. Acessado em 10/05/2011.

³ Idem.

–, e mesmo a história do dia em que a própria mãe o teria visitado no corpo da esposa. “Quando eu abraçava a minha esposa, minha esposa é magrinha, mas minha mãe era gordinha. Aí eu abraçava a minha esposa assim... apertava, parecia que a minha mãe tava aí gordinha, mas era a minha esposa, coisa incrível!”, relata ele.

São descrições expressivas como esta que enriquecem o filme e ajudam a aguçar a curiosidade do espectador, detalhes que só através da oralidade filmada poderiam ser observados com tamanha intensidade. Como observou Coutinho em entrevista concedida por ocasião do lançamento de *Edifício Master*, na cidade do Recife:

O ato da palavra não é composto apenas pelo verbal, é composto também por elementos visuais – a gestualidade, por exemplo. É preciso saber ler um movimento de ombro, um jeito de jogar o cabelo. É a boca que fala integrada ao resto do corpo que também fala sob determinadas condições – confortáveis ou desconfortáveis, móveis ou imóveis, com ou sem uma iluminação forte... Eu nunca vou filmar uma boca isolada ou olhos sozinhos, como fazem alguns. É o conjunto – rosto, corpo, fala – que produz as imagens e, às vezes as imagens mentais, as imagens sugeridas, são mais fortes⁴.

Outro elemento essencial envolvido na construção dessa fala é o fato de ser trabalhada de fora para dentro. Coutinho é o elemento externo à realidade que busca retratar, e a oportunidade de serem escutados por alguém “de fora” seria exatamente uma das razões pelas quais os personagens revelam com frescor o que é “de dentro”. Mesmo quando há pesquisa prévia, esta é feita pela equipe que trabalha com o diretor. Portanto, no momento da entrevista, os participantes sempre contam suas histórias a Coutinho como se o estivessem fazendo pela primeira vez, ao contrário do que acontece nas reportagens televisivas em geral, que muitas vezes perdem força por não apresentarem este elemento surpresa, uma vez que o repórter sempre conversa com o entrevistado antes da gravação – a entrevista, de certa forma, se constitui em uma repetição de informações já adiantadas a ele.

Há ainda um outro aspecto importante para melhor compreender a maneira como Coutinho produz os relatos do presente articulados à memória dos locais sobre os quais pretende falar, que é o fato de as gravações frequentemente se restringirem a espaços geográficos delimitados, um princípio de locação única. Para Coutinho, mais interessante que falar de religião percorrendo todo o país é concentrar as filmagens em uma área específica, caso de *Santo Forte*. Da mesma forma, nada melhor do que falar de favelas optando pela

⁴ Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348/833>. O Documentário como encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. Acessado em 10/05/2011.

filmagem de apenas uma delas, como fez na realização de *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987). Afinal de contas, o “singular” encontrado nessas locações também é perpassado por relações complexas que fazem referência a um estado de coisas existentes no presente. A partir de espaços delimitados, pode-se, então, extrair visões que evocam um panorama mais geral (LINS, 2004 b, p.188).

A capacidade de revelar aspectos de caráter universal a partir de eventos banais do cotidiano é um aspecto que chama a atenção em *Edifício Master*. Em um depoimento concedido pela empregada doméstica Maria Pia, por exemplo, é sustentada uma teoria sobre a preguiça do povo brasileiro que remete a uma visão tradicionalmente patronal, através da qual pode-se explicar a pobreza como escolha pessoal e não como resultado de um contexto social em que a falta de oportunidades é fator determinante. Por meio desse discurso, somos capazes de identificar não apenas um ponto de vista isolado, mas também diferentes concepções de sociedade e ética de trabalho em voga no Brasil, posicionamentos por vezes paradoxais usados para explicar um cenário social mais amplo. Coutinho confia nesta possibilidade de acessar o universal a partir do particular:

Acredito na possibilidade de reconstruir o todo pela parte; de discutir o universal pelo particular. Minha pretensão, aliás, é imprimir uma certa universalidade aos temas tratados. Aposto também numa certa universalidade da própria compreensão. Por isso, num documentário como *Edifício Master*, por exemplo, não me preocupo em mostrar Copacabana porque essa contextualização é secundária. O que importa, para mim, num documentário é “cavar” ou “escavar” experiências humanas⁵.

Também o campo da história oral, embora de forma mais metódica e com rigor científico, apresenta esta preocupação de compreender aspectos gerais de uma sociedade. Apesar da fundamental diferença de objetivos – de um lado a busca pela arte, de outro, pela ciência – o campo da história oral guarda muitas semelhanças com o trabalho realizado por Eduardo Coutinho. Para melhor identificá-las, vamos primeiro contextualizar o surgimento da história oral, apresentando seus focos de estudo e suas transformações ao longo do tempo, de modo a entender como foi engendrado esse campo de conhecimento que prima pela narrativa oral como método de trabalho na construção do discurso histórico.

2.3. DA HISTÓRIA ORAL AO CINEMA DE COUTINHO

⁵ Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348/833>. O Documentário como encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. Acessado em 12/05/2011.

Para alguns uma técnica, para outros um método ou ainda uma disciplina. Desde o seu surgimento, pesquisadores da história oral se debatem em busca de um consenso para a definição dessa área de estudo. Há mesmo os que preferem não usar o termo, como a espanhola Mercedes Vilanova. No artigo intitulado *Por uma História sem Adjetivos: 25 Anos de Fontes Oraís na Espanha* (1989), ela se restringe a referências sobre o uso de “arquivos orais” ou “fontes orais” para a construção da história, jamais de um campo definido como história oral.

Independentemente desse debate conceitual, o fato é que a história oral vem ganhando cada vez mais notoriedade com o passar do tempo. De acordo com Philippe Joutard (1996, p. 45), a primeira geração de historiadores orais teria surgido na década de 50, com o intuito modesto de recolher material para uso futuro. Já na década de 60, sociólogos e antropólogos italianos teriam dado início a uma forma inovadora de pesquisa oral, que buscava reconstituir a cultura popular e teria aberto caminho para o que mais tarde viria a ser chamado por muitos de uma “outra história”, uma corrente que se aproxima da antropologia e que dá voz aos iletrados e excluídos da história, como operários, negros, mulheres e minorias diversas. Por sua tendência militante, esse tipo de trabalho foi por muito tempo visto com maus olhos no meio acadêmico, até porque raramente era praticado por historiadores. No entanto, isso não impediu que a corrente ganhasse força pelo mundo, como aconteceu na Inglaterra, onde se destaca o trabalho de Paul Thompson, hoje tido como um dos expoentes da história oral. A América Latina também não ficou de fora desse movimento. Na Argentina, por exemplo, foram desenvolvidos vários estudos baseados em depoimentos e entrevistas durante o período da ditadura peronista.

A partir de 1975, Joutard observa que a história oral começa a experimentar um progresso mais consistente, cujo início teria se dado com o XIV Congresso Internacional de Ciências Históricas de San Francisco, onde se realizou uma mesa redonda intitulada *A História Oral Como Uma Nova Metodologia para a Pesquisa Histórica*. No ano seguinte, acontecia em Bolonha o primeiro colóquio internacional de história oral: *Antropologia e História: Fontes Oraís*. Esses se constituem em verdadeiros marcos para esta área de pesquisa. É a partir daí que se iniciaria uma terceira geração de historiadores orais, os quais não trabalhariam mais individualmente, como exceções, mas em grupos, conquistando aos poucos maior relevância e aceitação acadêmica.

Ainda segundo Joutard, os anos 80 se caracterizam por uma multiplicação de colóquios internacionais, publicações e projetos diversos na área. Teria sido, também, “um período de reflexões epistemológicas e metodológicas no qual se contestou a idéia ingênua de que a entrevista permitia atingir diretamente a realidade” (1996, p. 49). Ou seja, se fortalecia aí uma fase de questionamento teórico e aperfeiçoamento das técnicas da história oral.

A década de 90, por sua vez, teria dado ensejo a uma quarta geração, influenciada nos Estados Unidos pelos movimentos críticos pós-modernistas. A queda do muro de Berlin e de diversos regimes ditatoriais ao redor do mundo, seguida por um restabelecimento da democracia na maioria dessas regiões, contribuiu para que a pesquisa oral tivesse mais liberdade para se desenvolver em novos campos de estudo, embalados pelo avanço de recursos técnicos de gravação fundamentais à pesquisa oral. Segundo avaliação feita por Joutard feita com base em David Dunaway, todas essas influências teriam se traduzido em uma valorização da subjetividade, “consequência ou mesmo, para alguns, finalidade da história oral” (1996, p.50).

Com relação a essa valorização da subjetividade apontada por Dunaway, é necessário esclarecer que o reconhecimento da influência de fatores subjetivos sobre o trabalho da história oral não equivale à rejeição de uma abordagem científica, muito pelo contrário. Esta seria, na verdade, a primeira manifestação do espírito crítico (JOUTARD, 1996, p. 57), já que somente na medida em que somos capazes de perceber o quanto a intervenção de qualquer pesquisador de história – assim como de qualquer documentarista – transforma o contexto com que trabalha, é que nos tornaríamos conscientes dos desafios enfrentados no campo da oralidade.

Também Jorge Eduardo Aceves Lozano firma que o âmbito subjetivo da experiência humana é elemento central no trabalho com a história oral. Por isso, defende a construção de interpretações mais qualitativas de processos histórico-sociais, focando as análises na *visão* e *versão* que emanam da sociedade (1996, p. 16). O autor lembra, ainda, que a oralidade é um ponto de contato multidisciplinar com ciências sociais e de comportamento. O que antes era tradição especialmente no campo da antropologia, hoje se espalha por disciplinas diversas – como a sociologia e a psicologia –, e vai muito além da técnica: deve ser considerada enquanto método.

Para apontar características que fazem da história oral uma abordagem superior à técnica, pesquisadores como Etienne François destacam que este campo de trabalho “não apenas suscita novos objetos e uma nova documentação, como também estabelece uma

relação original entre o historiador e os sujeitos da história” (1996, p. 9), normalmente tidos como objetos de quem o pesquisador se distancia temporalmente e com quem tem pouco ou nenhum envolvimento. Essa relação oferece seus riscos, afinal, as testemunhas não se deixam manipular tão facilmente quanto dados estatísticos, quantitativos, fazendo com que o pesquisador perca parte do controle que exercia sobre o objeto de investigação. Em compensação, oferece aos tradicionais “objetos” de pesquisa uma perspectiva emancipadora.

Tome-se como exemplo uma experiência austríaca do século passado coordenada por Michael Mitterauer, em que foram recolhidos depoimentos de pessoas idosas de Viena que haviam sido criadas no campo entre o final do século XIX e início do XX. O objetivo inicial era descobrir aspectos desconhecidos sobre a condição rural da época, até então pouco estudada. A principal revelação, no entanto, acabou sendo a tendência de forte participação por parte dos entrevistados. Ao discorrer sobre esta experiência, Etienne François avalia que o desejo de participar era fruto de uma tentativa de redescoberta das próprias identidades e recuperação de uma história reprimida por versões oficiais. Repensar esta relação com as testemunhas torna-se, então, fundamental para o trabalho dos historiadores em um processo mais participativo que o convencionalmente acadêmico.

Com relação à discussão conceitual em torno da corrente da história oral, devemos destacar ainda que, se ela não pode ser entendida apenas como uma técnica, por outro lado também não chega a ser ou uma disciplina em si. Se a entendêssemos como tal, deveríamos identificar nela uma área de estudos com objeto próprio e capacidade de gerar em seu interior soluções teóricas para as questões apresentadas na prática. Este estudo, porém, se alinha à interpretação defendida por Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado no livro *Usos e Abusos da História Oral* (1996), em que as autoras definem a história oral como metodologia, já que apenas estabelece e ordena procedimentos de trabalho, deixando que a interpretação científica seja articulada em parceria com a História, esta sim uma disciplina.

Outro grande engano seria restringir a história oral aos limites de uma simples técnica auxiliar da história do tempo presente, “assim como a arqueologia está para a história antiga”, conforme comparação de Lutz Niethammer (1996, p. 6). Em primeiro lugar porque, mesmo que o presente seja seu campo predileto de investigação, a história oral também pode ser utilizada para estudar tempos passados, como tradições orais, memória e legendário históricos; mas também porque a história oral vai além de um mero aperfeiçoamento técnico: como já foi indicado anteriormente, pode representar um verdadeiro salto qualitativo.

Como se observa, são muitos os pontos de contato entre a história oral e a produção de Eduardo Coutinho, a começar pela já mencionada possibilidade de acessar o universal a partir de relatos particulares. Além disso, também podemos citar como características comuns o foco na oralidade, a construção de narrativas e o uso de entrevistas como procedimento que serve de ponte entre uma e outra. As semelhanças vão além: o resgate de histórias anônimas é outro aspecto crucial em ambos os campos de atuação, e merece ser destacado. Não se trata de dar voz aos excluídos da História com ‘h’ maiúsculo apenas devido à sua condição financeira precária, como no caso de *Boca de Lixo*, mas também de investigar o aparentemente ordinário de um edifício de classe média, como no filme *Edifício Master*. Conforme a colaboradora Consuelo Lins,

Coutinho faz parte dos documentaristas que no lugar de se ocuparem de grandes acontecimentos e homens exemplares, identifica acontecimentos quaisquer e homens insignificantes, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. É ‘a vida dos homens infames’ que interessa a esse cineasta, para retomar o título de um belo artigo de Foucault (2004 b, p. 181).

Por homens infames, Foucault fazia referência à etimologia latina da palavra, que a traduz como ausência de fama – ao invés de má fama; e Coutinho nos traz exemplos que se encaixam perfeitamente a esse modelo de trabalho, como revela um breve apanhado de sua filmografia.

Já em seu primeiro longa-metragem, o famoso e premiado *Cabra Marcado para Morrer* (1964 – 1984), o cineasta começou tratando de personagens marginais, neste caso, camponeses de Sapé, na Paraíba, que se organizavam em uma liga dirigida por João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. Este filme é um dos que mais diretamente se relaciona com o campo da História, e possui uma peculiaridade: suas filmagens, iniciadas em 1964, tiveram de ser interrompidas devido ao golpe militar ocorrido no mesmo ano. Só dezessete anos depois é que Coutinho conseguiu retornar à região para recolher os depoimentos dos que haviam participado das filmagens iniciais e também para contar a história das ligas camponesas através de relatos da viúva Elisabeth Teixeira, forçada pela repressão da ditadura a deixar sua cidade natal e viver na clandestinidade em um vilarejo remoto do nordeste, separada de quase toda a família.

Além de *Cabra Marcado*, na década de 1980 também foram produzidos outros documentários tendo por foco histórias que tendiam a permanecer no anonimato, como é o

caso de *Santa Marta, duas Semanas no Morro* (1987), abordando a temática das favelas, e de *Volta Redonda – Memorial da Greve* (1989), sobre os trabalhadores da indústria metalúrgica.

Nos anos 90, destaque para três documentários: *O Fio da Memória* (1991), feito por ocasião do centenário da abolição da escravidão e focado na identidade negra; *Boca de Lixo* (1992), sobre a vida de moradores de um lixão; e *Santo Forte* (1999), que falava de religião e sincretismo tendo como locação uma favela carioca.

Já nos anos 2000, foram lançados outros seis filmes: *Babilônia 2000* (2000), produzido ainda na virada do milênio, novamente em uma favela carioca; *Edifício Master* (2002), com personagens anônimos de um edifício de classe média de Copacabana; *Peões* (2004), que ouviu relatos de metalúrgicos sobre suas experiências de trabalho e luta ao lado de Luis Inácio Lula da Silva – em 2004 ainda candidato à presidência; *O Fim e o Princípio* (2005), sobre a vida de sertanejos da Paraíba; e, por fim, *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009), obras que trabalham muito com metalinguagem mas que também se valem de personagens anônimos para a construção da narrativa.

Como foi possível observar, as temáticas de Eduardo Coutinho giram em torno de personagens pouco conhecidos e pessoas tradicionalmente excluídas da sociedade, os quais dificilmente teriam voz se não fosse pelo trabalho do diretor.

Esse interesse em falar de assuntos do cotidiano e da vida privada também é algo notório no campo da História Oral, cujos adeptos apresentam preocupações semelhantes e já há algum tempo manifestavam a ambição de fazer uma história vista de baixo, a que muitos pesquisadores chegaram a se referir como ‘outra história’.

A história oral da década de 60, por exemplo, tal como no cinema brasileiro, foi marcada por produções de cunho político, em geral associadas à defesa do proletariado e de classes sociais menos favorecidas. A essa abordagem política, Philippe Joutard contrapõe aquela de cunho antropológico que predominaria contemporaneamente, e lembra que são recorrentes temas como o mundo do trabalho, os fenômenos migratórios, a problemática dos gêneros e a construção das identidades. Seria uma abordagem que “surpreende a história acadêmica não apenas pela fonte, mas também por seus objetos e suas problemáticas” (1996, p. 51).

Essa tendência antropológica descrita por Joutard representa mais uma aproximação entre a história oral e o cinema de Eduardo Coutinho. Pelo menos é esta a opinião do próprio diretor, que destaca a perspectiva antropológica de seus documentários:

É complicado você lançar mão de grandes palavras, mas eu acredito que a minha visão nos filmes é antropológica, embora selvagem. Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo. Eu não preciso traduzir o oral para o escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um ato de intervenção. O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí. É um engajamento ético porque eu tenho que ser leal com as pessoas que eu filmo ou (COUTINHO apud MONTE-MÓR; 2004, p.116).

Além destas aproximações, há ainda outros pontos comuns que devem ser mencionados. A perspectiva emancipatória que retira os personagens de sua condição de objeto no trabalho da história oral, por exemplo, pode ser comparada ao intuito de fazer cinema “com os outros” manifestado por Coutinho. Ambos os campos de atuação também tendem a privilegiar o momento presente em suas produções. Outra característica comum é o reconhecimento e a aceitação da influência subjetiva sobre os trabalhos realizados, além do uso de técnicas como a entrevista e da já citada preferência por personagens anônimos e marginais.

Para finalizar, convém mencionar a questão da memória, explorada através da narrativa tanto pelo cinema documentário quanto pela história oral. Philippe Joutard (1996, p. 53) aponta o papel da memória enquanto produtora de representações e reveladora de mentalidades. Mesmo os “defeitos” ou distorções que muitos lhe atribuem poderiam ser vistos como um recurso de potencial indicativo, não como problema. O historiador Alistair Thomson, por sua vez, destaca que o descrédito da memória como fonte histórica confiável e a busca pelo que “realmente aconteceu”, na tentativa de corrigir preconceitos e fabulações, fez com que muitos historiadores deixassem de considerar os motivos que levavam os entrevistados a construir seu relato de uma determinada forma. Perdiam, assim, a oportunidade de “explorar os significados subjetivos da experiência vivida e a natureza da memória coletiva e individual” (1996, p. 67).

No que tange à relação entre o particular e o geral, Coutinho observa que a “singularidade está muito mais na forma de narrar os episódios do que nos episódios por si sós”⁶, e a memória exerce influência determinante nesse contexto, já que dela depende a forma assumida pela narrativa, produto de um processo de rememoração e de construção de sentidos. Para o diretor, é sobretudo a memória do presente a que interessa. No entanto, ao contrário do trabalho realizado pelos historiadores, é importante ressaltar que essa busca

⁶ Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348/833>. O Documentário como encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. Acessado em 14/05/2011.

normalmente não vem acompanhada de preocupações analíticas ou tentativas de sintetizar as experiências relatadas pelos personagens. Como trabalha com um tipo de arte, não com ciência, Coutinho não possui nenhum compromisso com respostas de cunho interpretativo. Seu objetivo seria, antes, questionar e provocar reflexões – também uma forma de promover atitudes menos passivas por parte do espectador.

3. A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA NARRATIVA ORAL

Toda narrativa pode ser entendida como um esforço de representação da realidade. No caso da narrativa oral e autobiográfica presente nos filmes de Eduardo Coutinho, esse esforço por parte dos personagens diz respeito, sobretudo, a uma tentativa de traduzir em relatos suas experiências de vida, recorte mais pessoal em que o diretor concentra sua atenção. É um processo complexo através do qual se articula uma construção de sentidos diretamente relacionada às técnicas de entrevista utilizadas para a obtenção dos depoimentos. Coutinho prefere nem falar em entrevista, por considerar o termo “conversa” mais apropriado à sua concepção de cinema documental. Já autores como Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer, por sua vez, descrevem os procedimentos metodológicos do que denominam ser uma “entrevista narrativa”, proposta que guarda semelhanças com a estética primada por Coutinho em sua produção cinematográfica.

Este segundo capítulo tem como objetivo investigar quais são as técnicas utilizadas pelo diretor durante as “conversas” que promove e analisar de que forma se dá este processo de representação da realidade que passa pela construção de identidades autobiográficas. Também serão discutidas as características do gênero documentário e suas intersecções com a ficção, a partir de uma análise histórica do tema. Pretende-se, ainda, compreender melhor a trajetória de Eduardo Coutinho, que começou pela ficção, migrou para o documentário e, recentemente, vem realizando uma problematização teórica e prática para discutir a linha tênue existente entre os dois gêneros.

3.1. TÉCNICAS DE ENTREVISTA

Perguntar não é uma tarefa fácil. Seja com objetivos científicos, para a produção de reportagens ou para o cinema, escolher as perguntas mais adequadas é um trabalho que exige sensibilidade. Por vezes, não é nem a escolha das perguntas, mas sim dos momentos em que não se deve perguntar o que de fato conta. O próprio Coutinho ressalta o quanto se pode perder se a ansiedade fizer com que o silêncio não seja respeitado (2004 a, p. 150), o que contribui para o enfraquecimento do raciocínio e da expressividade narrativa.

Ao analisar o caso específico da televisão, Pierre Bourdieu (1997, p. 39) apontou que a imposição de velocidade característica do meio fazia com que a TV não fosse o meio mais propício para a expressão do pensamento. Ele destacava o elo existente entre pensamento e

tempo, apontando como uma das maiores dificuldades enfrentadas pela televisão a relação problemática entre o pensamento e a velocidade com que se deve produzi-lo. Para o autor, o resultado desse impasse é a reprodução, pelos *fast-thinkers*, de ideias feitas, lugares-comuns que esvaziam o próprio sentido da comunicação. Nada mais contrário à ética de trabalho de Coutinho, que tenta usar o tempo como um elemento que conta a favor da qualidade do discurso documental.

Outro problema a se evitar seriam as perguntas que suscitam uma postura opinativa, para o diretor uma das principais causas da “fala pré-fabricada, retomada sem originalidade ou força” (2004 a, p. 148). Coutinho não se interessa pela opinião de especialistas, como acontece no jornalismo televisivo; prefere focar em histórias pessoais e narrativas de vida por meio das quais, apenas indiretamente, poderão emergir opiniões. Daí a ideia de promover uma “conversa” em oposição à tradicional entrevista jornalística, mais inquisitiva e direcionada.

Esta proposta de trabalho pode ser diretamente associada à prática da entrevista narrativa descrita por Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer com base em um manuscrito não publicado de Schutze (1977). É um tipo de entrevista que tem por finalidade encorajar e estimular um entrevistado – a quem os autores preferem chamar de informante – “a contar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social”, ou ainda “reconstruir acontecimentos sociais a partir da perspectiva dos informantes, tão diretamente quanto possível” (2007, p. 93). Para que este dispositivo funcione de forma mais adequada, o tema inicial deveria, necessariamente, fazer parte da experiência pessoal do entrevistado, o que garantiria seu interesse e uma narração rica em detalhes.

Como é possível observar, este princípio metodológico é muito semelhante ao utilizado por Coutinho, que também busca ir além do esquema “pergunta-resposta” combatido pela entrevista narrativa e tão frequentemente empregado pela televisão. Quando opta por estratégias de produção diferentes ou contrárias àquelas que comandam a lógica de produção televisiva, o diretor sabe exatamente do que está se distanciando. Isso porque também ele teve uma passagem pela televisão. De 1975 a 1984, trabalhou no Globo Repórter, da TV Globo, experiência que serviu como uma escola:

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a 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 apud LINS; 2004 a, p. 20).

Mesmo que o período fosse de grandes restrições à liberdade de expressão em função da ditadura militar, Coutinho e sua equipe tiveram oportunidades para produzir com certa autonomia e, inclusive, introduzir mudanças na linguagem tradicional do programa, onde predominava, então, o modelo estético do documentário clássico.

Uma das produções que se destaca neste período é *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978). O filme apresenta diversos planos longos e gira em torno de apenas um personagem, o “major” Theodorico. É dele toda a narração presente na obra, caso raro para os padrões brasileiros da época. Déspota e líder populista, Theodorico apresenta ainda uma postura machista e elitista. No entanto, a franqueza e falta de pudor com que revela estas características é tão surpreendente que dispensa comentários no sentido de apontar o quanto seu discurso é absurdo e preconceituoso. Ao se dirigir aos seus empregados, por exemplo, ele faz a seguinte declaração: “sabem vocês que todos na propriedade são obrigados a ser eleitor (...). Quem não for eleitor não pode morar aqui (...). Você não tem um automóvel para me emprestar, você não tem uma vaca para me dar ou para eu tirar leite (...), mas o voto você tem. Se esse voto você não me dá, não quero mais conversar com você e perder tempo. Por isso eu estou avisando”.

Através dessa fala, fica claro como funcionava o famoso “voto de cabresto” controlado pelas oligarquias rurais. No entanto, ao invés de contestar moralmente as afirmações de seu interlocutor, Coutinho opta por um movimento de abertura em direção a ele, um esforço que tem por intuito compreender as razões que fazem o personagem agir e pensar da maneira como o faz. Inaugurava, assim, uma forma de interação baseada na abertura à visão de mundo do outro, uma alteridade que se tornaria um traço de seu cinema.

Discorrendo sobre o mesmo tema, Pierre Bourdieu afirmou que esta abertura pode ser entendida como um “exercício espiritual visando a obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira conversão do olhar que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida” (2004 a, p. 23). Já Coutinho fala na criação de um “vazio” – semelhante ao “esquecimento de si” sugerido por Bourdieu – que deve ser preenchido pelo personagem, suas histórias e seus pontos de vista. Lembra ainda que mesmo quando as pessoas aparentemente não sabem “de nada”, elas

(...) tem uma extraordinária intuição do que você quer. Se o entrevistador quiser respostas de protesto, de ‘esquerda’, ele vai ter; se quiser o contrário, vai ter também. Essa é uma das coisas mais importantes a se quebrar, não sugerir ao outro o que você quer ouvir.

O que quer dizer respeitar uma pessoa? É respeitar sua singularidade, seja ela uma escrava que ama a servidão, seja uma escrava que odeia a servidão. Muitos documentários só ouvem as pessoas que dão respostas de acordo com suas intenções, o que gera um acúmulo de respostas do mesmo tipo, previsíveis, e que são aquilo que o diretor quer ouvir (COUTINHO apud LINS; 2004 a, p. 147).

Ainda tomando como exemplo o caso de Theodorico, podemos observar que as declarações feitas no filme só foram possíveis devido ao respeito apresentado por Coutinho à visão de mundo exposta pelo entrevistado e à não-contestação de seus pontos de vista. De outra forma, Theodorico provavelmente não teria exposto suas opiniões com tanto vigor e clareza.

É importante levar em consideração, ainda, as expectativas que os próprios entrevistados têm com relação ao que o seu interlocutor gostaria que fosse dito. Afinal de contas, é natural que os informantes construam hipóteses sobre o que o entrevistador quer ouvir e o que ele provavelmente já sabe (JOVCHELOVITCH e BAUER, 2007, p. 101). De certa forma, portanto, a história relatada pode ser entendida como uma comunicação estratégica. Para evitar este problema, que prejudica a espontaneidade da fala – e também o “acaso” de que fala Coutinho –, é preciso fazer um esforço para que o entrevistado não suspeite de nenhuma agenda oculta e sinta-se à vontade na presença do entrevistador, o que o diretor sabe fazer com maestria.

Além disso, é uma peculiaridade dos procedimentos de entrevista do cineasta a busca pelo aprofundamento do significado das palavras, a exemplo do que fez Jean-Luc Godard no filme *50 x 2 de Cinéma Français* (1995). Nesta obra, o diretor francês questiona um dos atores de seu filme sobre o significado da palavra “celebrar”, em função das comemorações do centenário do cinema. Da mesma forma, Coutinho busca aprofundar o conceito de palavras usadas pelos personagens, com o intuito de ir além do senso comum e “desprogramar” interpretações automáticas.

Em *Santo Forte* (1999), por exemplo, a personagem Elisabeth se define como atea, e Coutinho pergunta a ela o que o termo quer dizer: “explica isso pra mim”, pede ele. “Pra mim é aquele que não tem religião, é isso aí, a vida. (...) Acredito muito na vida, no que eu posso ver... Será que Deus é essa força ativa aí que eu conheço, o sol, o mar, o vento, esse *el niño* aí?”, questiona ela, de forma criativa. Logo em seguida, Elisabete mostra que, apesar de se considerar atea, possui, sim, algumas crenças. Ao relatar episódios em que a mãe incorporou orixás, diz que eles vêm dar avisos e demonstra acreditar em possessão. Ela relata que a mãe trabalha com uma “preta velha de muita luz, é linda ela, assim, a mensagem que ela passa... é

um incentivo de vida (...) e olha que eu não acredito nisso, mas eu vi que era uma coisa diferente, que não fazia parte daqui, desse plano que a gente tá”.

Se não houvesse tido este cuidado por parte do diretor no sentido de ir além da informação dada inicialmente pelo personagem, jamais teríamos nos aproximado da interpretação que Elisabeth faz sobre o assunto. Além disso, também é interessante observar o respeito com que Coutinho trata a contradição deste depoimento em que uma suposta atea declara acreditar na existência de entidades da umbanda. O diretor não a questiona, pelo contrário; como vimos no primeiro capítulo, ele abre espaço para as divergências e para a ambiguidade das crenças e perspectivas de vida que lhe são narradas.

Esta postura respeitosa também serve como incentivo à emergência de uma criatividade linguística latente, que aumenta na medida em que os personagens adquirem segurança em frente às câmeras e passam a se sentir à vontade na presença do entrevistador. Nesse sentido, alguns relatos do filme *Babilônia 2000* (2000) são emblemáticos. Os personagens fazem um uso peculiar da língua portuguesa, reinventando-a e dando-lhe vitalidade. Consuelo Lins (2004 a, p. 129) observa que eles criam um português “personalizado”, com gramática própria, neologismos e mistura de termos de diferentes origens. As construções gramaticais podem até soar engraçadas, mas também reforçam a mensagem dos entrevistados e sua habilidade narrativa. Um dos personagens diz o seguinte, ao explicar por que o chamam de *people*: “Sempre gostei dessa palavra *people*. Nunca gostei de chamar as pessoas pelo nome. Naquela época, tempos idos, tinha aquele negócio de chamar ‘fulano’, e a polícia estava perto, então eu preferia chamar assim, *people*. E aí todo mundo me chamava de *People*”.

A apropriação que o personagem faz da palavra inglesa não apenas dá leveza e graça à fala, também revela um pouco sobre de seu universo através de indícios como a própria relação que mantém com a língua estrangeira e o lugar de destaque da polícia no cotidiano. Conforme observam Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer, “comunidades, grupos sociais e subculturas contam histórias com palavras e sentidos que são específicos à sua experiência e ao seu modo de vida. O léxico do grupo social constitui sua perspectiva de mundo” (2007, p. 91). Seriam, ainda, um passo em direção a um discurso mais espontâneo e revelador.

Além disso, não podemos nos esquecer da carga expressiva que provém da gestualidade na narrativa, a qual possui lugar de destaque na estética de Coutinho, conforme ele mesmo afirma:

Eu não me interesso em filmar os objetos, a casa da pessoa, em detalhar a condição social. O que me interessa é um rosto que fala. Existem filmes em que, para cortar, mostram um cachorro no chão, um quadro na parede. Nos meus filmes, não. As pessoas falam com o verbal e com o gestual. Quando as conversas rendem, têm uma qualidade poética tão grande que qualquer tipo de ilustração é empobrecimento. (...) Então eu tenho que ter uma grande fé na possibilidade da palavra⁷.

Uma das formas de potencializar esta fé do diretor na palavra é construir uma entrevista narrativa que vá além do esquema pergunta-resposta mencionado anteriormente. Isto porque, neste esquema, o entrevistador imporia suas estruturas, direcionando a conversa de três formas: a) selecionando o tema e os tópicos; b) ordenando as perguntas; c) verbalizando as perguntas com sua própria linguagem – que não é neutra, mas sim uma “cosmovisão particular” (JOVCHELOVITCH e BAUER, 2007, p. 95). Em outras palavras, a influência do entrevistador deve ser mínima. Através da diminuição, ou mesmo eliminação, da incidência destes três fatores, seria possível chegar a uma entrevista mais rica e autêntica, ao mesmo tempo em que os próprios entrevistados são incentivados a falar com liberdade.

A estratégia parece funcionar muito bem. Pode-se perceber, nitidamente, que os personagens tomam gosto pela fala, pedem inclusive para continuar contando suas histórias. Em *Santa Marta* (1987), uma das entrevistadas se surpreende quando a conversa chega ao fim. “Só? Não quer falar mais nada?”, pergunta ela. A curiosidade genuína que Coutinho manifesta pela vida alheia parece servir de estímulo a seus interlocutores, especialmente porque a maioria deles tende a não ser ouvida pela sociedade e se sente valorizada pelo interesse do diretor.

Isso não quer dizer que alguns destes indivíduos não sejam de grande interesse do ponto de vista histórico, caso de *Peões* (2004), realizado durante a campanha eleitoral à presidência do ano de 2004. O filme se foca em uma das classes mais importantes para a consolidação do pensamento de esquerda socialista no Brasil: o proletariado, a classe operária e os chamados “peões” de fábrica. “Eu só existo e sou o Lula porque existiram as greves do ABC”, afirmou o ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva (LULA apud LINS; 2004 a, p. 169).

Ao contrário de cineastas de esquerda como Eisenstein, o enfoque aqui não recai sobre um “herói” coletivo de classe, mas sim sobre os indivíduos que a compõe, particularmente os que tiveram uma participação importante na luta sindical de então. Bem ao gosto da história

⁷ Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1678-51772009000100008&script=sci_arttext. A Entrevista como método, uma conversa com Eduardo Coutinho. Acessado em 11/05/2011.

oral, este trabalho constrói uma narrativa “de baixo para cima”, partindo da vida anônima e de caráter mais particular para estabelecer relações com o que é de conhecimento público e os nomes que marcaram época. Circulando fora da órbita dos “protagonistas” da história, o diretor procurou saber como se articulava a vida pessoal e política dos metalúrgicos do ABC paulista na época em que Lula era o líder sindical, e as greves por ele encabeçadas ameaçavam a estabilidade do regime militar.

Para localizar os seus personagens, foi preciso um extenso trabalho de campo, realizado com a ajuda do sindicato a partir de fotos, jornais e documentos da época. No decorrer deste processo, é interessante observar como a memória pessoal se vincula ao passado de lutas coletivo, resultando no que Consuelo Lins definiu como uma “constituição mútua” de uma identidade e memória coletiva ao mesmo tempo em que individual (2004 a, 179).

Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer apontam os projetos que combinam histórias de vida e contextos sócio-históricos como uma das ocasiões em que a entrevista narrativa é particularmente útil. “Histórias pessoais expressam contextos sociais e históricos mais amplos, e as narrativas produzidas pelos indivíduos são também constitutivas de fenômenos sócio-históricos específicos, nos quais as biografias se enraízam” (2007, p. 104). Portanto, há sempre uma relação dialética entre o particular e o geral.

De qualquer maneira, Coutinho prefere o particular. Na hora da entrevista, toma cuidado para não fazer generalizações e rotular o “operário”. Procura fugir dos lugares-comuns do pensamento de esquerda, como a crença naquela que seria a “missão histórica” revolucionária do operário. Para isso, o diretor

Coloca em campo perguntas sobre o cotidiano da fábrica, a relação com as máquinas, a vida afetiva e o envolvimento prático com as paralisações. Deixa de lado as grandes questões e se atém ao concreto, às experiências de cada operário, fazendo com que a dimensão pública da vida deles seja elaborada de forma absolutamente pessoal, sem os clichês da militância política (LINS, 2004 a, p. 180).

É com esse enfoque particular – apenas indiretamente relacionado ao geral – que Coutinho trabalha em seus documentários. As conversas que promove priorizam a rotina cotidiana e as ações ordinárias das pessoas, não os fatos extraordinários a que o jornalismo persegue diariamente. Pode-se dizer, ainda, que suas técnicas de entrevista apresentam um caráter fortemente biográfico, na medida em que muitos personagens reconstróem suas

próprias trajetórias em frente às câmeras, em um esforço narrativo voltado para a construção de sentidos e marcado pela presença de elementos ficcionais.

Antes de analisarmos mais detidamente de que maneira esse componente ficcional se apresenta na narrativa, porém, é importante trazer à tona uma polêmica diretamente relacionada com a discussão metodológica de qualquer entrevista, que diz respeito à pretensão de neutralidade.

3.1.1. A neutralidade como mito: um passo para o anti-ilusionismo

A preocupação de não sugerir ao entrevistado o que se quer ouvir é essencial para a produção documental de Coutinho – e um cuidado também presente no trabalho da história oral. No entanto, não se pode confundir este cuidado em não induzir o pensamento do interlocutor com o mito de neutralidade. Tanto as entrevistas feitas pelos historiadores quanto as conversas que Coutinho mantém com os personagens de seus filmes sempre se constituem em uma troca de ideias. Pode-se, por exemplo, incitar uma reflexão, como fez o diretor em *Boca de Lixo* (1992) ao questionar se a vida no lixão era boa ou ruim. De qualquer maneira, para que esta troca de ideias ocorra é crucial perceber que fazer uma entrevista não significa induzir respostas de acordo com gostos e crenças pessoais; a entrevista é, antes de mais nada, um encontro de dois universos distintos em que o interlocutor deve ser respeitado em sua singularidade.

Na obra de Coutinho, marcada por uma estética minimalista, as técnicas de entrevista também são caracterizadas por uma intervenção pequena e pontual, a que se recorre somente quando extremamente necessário. Apesar desse princípio metodológico – ou “dispositivo”, como define Coutinho –, sua obra guarda diferenças profundas em relação ao modelo direto norte-americano e seu ideal de neutralidade. Esta corrente defendia um testemunho discreto da realidade a partir do que Da-Rin (2006, p. 134) define como modo observacional, de acordo com uma classificação proposta por Bill Nichols. A esse modo observacional se oporia o modo interativo de fazer cinema, que enfatiza a intervenção do cineasta, fazendo com que a interação entre equipe e atores sociais surja em primeiro plano. É o cinema como agente transformador do universo retratado, sempre à mercê da contingência do instante. “O

ato da filmagem é assim: a pessoa me diz alguma coisa que nunca vai repetir, nunca disse antes ou dirá depois. Surge naquele momento”⁸, lembra Coutinho.

Dziga Vertov, um dos cineastas que inspirou o Cinema Verdade francês, produziu diversos trabalhos de tendência auto-reflexiva que tinham por objetivo discutir a lógica do cinema através da metalinguagem. Para Da-Rin (2006, p. 174), o precursor mais radical de um anti-iluminismo desmistificador teria sido o filme *O Homem da Câmera* (1929), em que o diretor mostra seu próprio processo de produção, passando pela captação e montagem até a exibição. Contribuía, assim, para o combate à crença da imagem como uma evidência da realidade: o cinema seria apenas um produto da mesma, resultado de um processo de construção de sentidos.

Em introdução a uma entrevista feito com Coutinho para a Universidade de São Paulo (USP) em 2007, Fernando Frochtengarten⁹ vai além ao estabelecer uma analogia entre a ruptura introduzida por Eduardo Coutinho no âmbito estético e epistemológico do cinema documentário e as transformações experimentadas pela etnografia a partir do surgimento da antropologia interpretativa. A superação da inspiração positivista que via a imagem como prova do real, assim como o conceito semiótico de cultura que ganhou força na década de 70, teriam colaborado para que o etnógrafo passasse a realizar um trabalho de cunho mais interpretativo, contrário à pretensão de neutralidade. Dessa forma, assim como o documentário, também as ciências humanas se convertiam em experiências radicais de alteridade.

Como se pode perceber, em diversas áreas de atuação questionavam-se os limites da possibilidade de acesso ao real, ao mesmo tempo em que se entendia a construção de conhecimento cada vez mais como uma representação da realidade, apenas uma das muitas versões possíveis. Aos poucos, a imagem perdia seu apelo positivista de prova e o espelho do cinema assumia sua virtualidade. Não admira, então, que o livro emblemático escrito por Sílvio Da-Rin em 2004 – já considerado um marco no estudo do documentário no Brasil – tenha sido, sintomaticamente, intitulado de *O Espelho Partido*. É com base neste conceito que vamos explicitar, a seguir, por que falar de narrativa é também falar de ficção e fabulação.

3.2. O FICCIONAL COMO ELEMENTO INERENTE A TODA NARRATIVA

⁸ Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1678-51772009000100008&script=sci_arttext. A Entrevista como método, uma conversa com Eduardo Coutinho. Acessado em 12/05/2011.

⁹ Idem.

Em *O Fio da Memória* (1991), Eduardo Coutinho faz uma analogia muito apropriada para falar da identidade negra no Brasil após cem anos da abolição da escravatura, tema que motivou a realização do filme. O assunto era amplo e não tinha locação específica, o que dificultava o trabalho, mas o diretor encontrou um personagem cuja trajetória serviu de eixo à narrativa. Era o artista Gabriel Joaquim, morador da localidade de São Pedro da Aldeia, região dos Lagos (RJ), que o fascinou pela criação de uma obra inusitada, a Casa da Flor, construção inteiramente erguida a partir de objetos retirados do lixo:

(...) no fundo aquela tentativa de construir algo com fragmentos era uma síntese extraordinária. Me pareceu corresponder um pouco à memória do negro, à medida que ela foi destruída pela escravidão. E ele tinha que superar com fragmentos a sua identidade. Era uma pessoa que juntava os fragmentos, os cacos de sua vida, para construir uma imagem. Por isso o escolhi como eixo (COUTINHO apud LINS; 2004 a, p. 77).

E não é apenas no caso da memória negra que a identidade se constrói a partir de fragmentos. Também os nossos relatos são compostos de maneira semelhante, mais precisamente a partir de fragmentos de experiências vividas por cada um, mas com o acréscimo de um terceiro elemento, que corresponde à esfera da ficção e da fabulação.

Para o psicanalista Contardo Calligaris, a ficção pode ser entendida como uma linha de conduta para inventar a vida. Foi este o tema da sua palestra na série de encontros *Fronteiras do Pensamento* de 2008, promovida pela Copesul Braskem em Porto Alegre. Segundo o autor, estaríamos em busca de uma “poética da vida”, construção mais estética do que ética. Ele postula que a subjetividade é fundamentalmente uma história que construímos de maneira dinâmica. Parte dela é composta pela história que contamos a nós mesmos e sobre nós para os outros, mas a elas se somaria uma terceira, a história que os outros contam como sendo a nossa. O resultado é uma identidade sempre em processo de produção, à qual vamos acrescentando elementos que retiramos do cotidiano, como fatos que acontecem ao nosso redor ou de que ouvimos falar.

Com efeito, podemos observar que há uma autoconstrução dos personagens no momento da fala. Para Rosalind Gill (2007, p. 248), a noção de construção indica que lidamos com o mundo de uma maneira indireta, sempre mediada pela linguagem, instrumento de sua representação:

A noção de construção marca, pois, claramente uma ruptura com os modelos de linguagem tradicionais “realistas”, onde a

linguagem é tomada como sendo um meio transparente – um caminho relativamente direto para as crenças ou acontecimentos “reais”, ou uma reflexão sobre a maneira como as coisas realmente são (2007, p. 248).

Afinal de contas, toda narrativa pressupõe uma ordenação artificial dos acontecimentos de nosso dia-a-dia, na medida em que se constitui em uma representação dos mesmos. No entanto, se por um lado ela é incapaz de traduzi-los em sua amplitude original, por outro pode dar ensejo a uma produção de sentidos cuja lógica permite sua compreensão por parte de terceiros. Para Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer, contar histórias implica em duas dimensões:

a dimensão cronológica, referente à narrativa como uma sequência de episódios, e a não cronológica, que implica a construção de um todo a partir de sucessivos acontecimentos, ou a configuração de um “enredo”. O enredo é crucial para a constituição de uma estrutura narrativa. É através do enredo que as unidades individuais (ou pequenas histórias dentro de uma história maior) adquirem sentido (2007, p. 92).

Além disso, todo discurso seria produzido com uma “orientação da ação” ou “orientação da função”, numa prática social intrinsecamente ligada ao contexto que fornece as bases para sua interpretação (GILL, 2007, p. 248). Na obra de Coutinho, a produção do discurso seria orientada, predominantemente, à construção de uma identidade autobiográfica por parte dos entrevistados. Ao analisar o relato de Thereza em *Santo Forte* (1999), onde a personagem descreve sua vida dura, seu trabalho como cozinheira e sua luta para criar filhos e netos sem ajuda do marido, Consuelo Lins (2004 a, p. 110) avalia que ela “constrói o seu autorretrato, se inventa de alguma forma a partir do que ela gostaria de ser, do que talvez seja e do que pensa que o diretor gostaria que ela fosse”. E assim nós aprendemos um pouco mais sobre ela, ao mesmo tempo em que ela também aprende algo sobre a sua própria vida, “em um processo no qual o personagem vai sendo criado no ato de falar”.

Santo Forte é um dos filmes mais ficcionais de Eduardo Coutinho, particularidade que se explica especialmente devido à natureza do tema religião e seu caráter intangível, ligado a questões de fé como a crença na existência de entidades responsáveis por experiências de possessão. Ao falar de catolicismo, Igreja Universal e umbanda, o documentário nos apresenta a um universo onde a imaginação assume papel de destaque. É um terreno extremamente fértil para a proliferação de interpretações e fabulações diversas. Em um dos trechos do depoimento de dona Thereza, por exemplo, ela chega a se dirigir aos espíritos

durante a gravação da entrevista: “Se estiver escutando sabe que eu não estou mentindo. Porque os espíritos estão por toda a parte. Aqui tem uma legião. É que a gente não tem vidência para ver”, afirma ela. O próprio Coutinho apontou o caráter fortemente ficcional presente na obra. “A religião foi fantástica”, diz ele, “não creio que volte a fazer um filme tão ficcional como este. (...) Você não pode mais dizer o que é verdade ou mentira” (COUTINHO apud LINS; 2004 a, p. 193).

Mais tarde, o diretor passaria a apontar o caráter ficcional inerente à narrativa de maneira mais direta, abordando a questão como um dos pontos centrais de seus filmes mais recentes. Um deles é *Jogo de Cena* (2007), que será analisado no próximo capítulo. Nele, o diretor mesclou depoimentos dados por mulheres que responderam a um anúncio de jornal e interpretações desses mesmos relatos feitas por atrizes. Algumas delas são conhecidas do público, o que facilita a identificação das encenações. Em outros momentos, porém, o espectador é pego de surpresa e precisa distinguir sozinho entre as narrativas originais e suas representações. Como saber, então, quem estaria falando a “verdade”?

Mais do que desafiar os limites da percepção dos espectadores, Coutinho pretende chamar a atenção para a parcela de ficção que existe em toda construção que fazemos de nossas histórias de vida, em especial quando nos expomos ao outro. Acabaríamos, inclusive, recorrendo a “mentiras”, mas porque fazem parte da nossa verdade, são um componente da memória e da identidade de cada um, ou indicam características que cada indivíduo gostaria de ter associado a si.

Em *Moscou* (2009), Coutinho radicaliza a discussão em torno da memória e da representação da realidade. “É tudo verdade, mas ao mesmo tempo é tudo representação”, comenta o crítico de cinema Sérgio Rizzo, do Jornal A Folha de São Paulo. A frase foi incluída no *trailer* do filme, e está associada ao nome de um festival de documentários no qual *Moscou* foi apresentado, intitulado “É Tudo Verdade”.

Dando continuidade à investigação iniciada em *Jogo de Cena*, a obra faz um acompanhamento das três semanas de ensaio da peça “As três irmãs”, de Tchekhov, feita pelo grupo Galpão de Belo Horizonte a pedido do diretor. A apresentação teatral jamais foi planejada para, de fato, acontecer. O importante não era o resultado, mas sim o processo de construção dos personagens por que os atores passariam durante o período de preparação e montagem da peça, incluindo fragmentos de workshops e improvisações.

Moscou vai muito além do registro dos bastidores do teatro: no filme, Eduardo Coutinho volta a problematizar os limites entre ficção e realidade. A peça, escrita no início do

século XX, conta a história de uma família simples que foi obrigada a abandonar Moscou. Reflete a inquietação de três protagonistas que sonham em voltar à capital russa, idealizada após a vivência passada, e foi ensaiada especialmente para as filmagens de Coutinho, sob a direção de Enrique Diaz.

Logo na primeira cena, deparamos com uma fala sobre a demolição de uma sala de cinema. Na sequência, três personagens falam com uma pessoa que não está presente, e olham diretamente para a câmera como se a buscassem do outro lado da tela, na figura do espectador. Este quarto elemento é o que, no teatro, se convencionou chamar de “quarta parede”, equivalente à câmera do cinema. Através desta analogia, mais uma vez Coutinho indica a intenção de romper as barreiras que separam os atores do público, ao mesmo tempo em que funde aquelas que distanciam imaginação de “realidade”.

Além disso, à semelhança do que acontece em *Jogo de Cena*, ator e personagem se confundem, como no momento em que o diretor da peça pede para que o elenco faça alguns exercícios de sensibilização de modo a melhor prepará-los para a interpretação. Nessa ocasião, os atores aproveitam para relatar alguns conflitos pessoais, e parecem se inspirar nas próprias vivências para definir a forma que será assumida pelo personagem interpretado. Se compararmos esta experiência àquela vivida por entrevistados no momento de conceder depoimentos, é possível observar algumas semelhanças, sobretudo quando consideramos a questão da memória, matéria-prima do trabalho do diretor. Afinal de contas, também nossa memória age de maneira similar no momento de construir o “personagem” que somos no presente, misturando impressões, fragmentos do passado e fabulações diversas.

Uma metáfora de *O Fio da Memória* ajuda a elucidar este ponto. Em artigo sobre a obra publicado na Revista de História da USP, o doutorando Jaime Rodrigues observa que Eduardo Coutinho inicia e encerra o filme em questão com cenas do mar batendo nas pedras:

Isso pode ser interpretado como uma metáfora em relação à memória: o mar se movimenta num eterno ir e vir, tal como a memória, especialmente como ela é representada nesse documentário. O filme não segue – e tampouco as lembranças – um curso linear, como os rios ou as cronologias¹⁰.

Em artigo baseado no livro *Matéria e Memória*, de Henri Bergson, Alexandre Rocha da Silva e Vinícius da Silva Pellenz explicam que a memória seria composta de imagens-lembrança projetadas no presente na forma de imagens-ação, sempre por meio de uma relação

¹⁰ Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83091999000200013&script=sci_arttext. Fios de O Fio da Memória. Acessado em 14/05/2011.

dinâmica. Buscaríamos no passado a inteligibilidade para as circunstâncias do presente, que por sua vez será modificado de acordo com nossas percepções. No limite, as imagens-ação poderiam ser entendidas como uma encenação de nossa vida, ao invés de um modo de representação de nosso passado¹¹.

Nesse “jogo de cena” da memória, pode-se optar por muitos papéis, que não necessariamente guardam uma relação direta com as experiências vividas por cada um; precisam ser entendidos em sua relação dialética com a subjetividade de cada indivíduo. Se considerarmos o princípio psicanalítico segundo o qual há um processo de revelação quando se oculta e de ocultação quando se revela, podemos ainda enxergar a ficção como um instrumento poderoso para a compreensão da realidade. A seguir, vamos aprofundar a investigação sobre os limites tênues que separam o gênero ficcional do que entendemos ser documental, como base em uma análise histórica dessa antiga discussão.

3.3. FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO

A discussão em torno das fronteiras que separam a ficção do documentário remonta ao surgimento do próprio cinema. O embrião do documentário, que em uma perspectiva mais abrangente poderia ser classificado como não-ficção, teria surgido ainda nas primeiras experiências cinematográficas dos irmãos Lumière, os quais registraram o cotidiano parisiense do final do século XX com seu cinematógrafo. São imagens que mostram, entre outras situações do dia-a-dia, a saída de funcionários de uma fábrica, o movimento em pontos de lazer diversos e também o famoso trem que chegou a assustar o público – por medo de um suposto atropelamento – nas primeiras sessões de cinema.

Não demorou para que a sétima arte conquistasse uma legião de seguidores, também eles encantados com a descoberta de que uma sequência de fotografias estáticas rapidamente projetadas poderia provocar uma percepção de movimento. Mas as técnicas do cinema ainda tinham um longo percurso de aperfeiçoamento pela frente.

As bases tecnológicas da futura indústria cinematográfica foram estabelecidas por Thomas Edison e pelos irmãos Louis e Aguste Lumière. Em 1894, Edison inventou o quinetoscópio e, com a ajuda de seu assistente Willian Dickson, filmou atividades voltadas para a diversão popular, como lutas, danças, acrobacias e eventos diversos. As imagens eram

¹¹ Disponível em <http://www.uff.br/ciberlegenda/ciberlegendajulhoartigoalexandreevinius.pdf>. Três Durações: Nelson, Glauber e Bressane. Acessado em 15/05/2011.

gravadas em estúdio, feitas em tomada única, centralizadas e frontalmente dirigidas ao espectador (DA-RIN, 2006, p. 24).

Já Louis Lumière, cientista e grande investigador da técnica do cinema, começou a trabalhar com seu irmão Auguste no registro de pessoas em situações cotidianas. Utilizava seu cinematógrafo, câmera leve e portátil movida à manivela, para captar mais que as encenações artificiais produzidas por Edison em estúdio. Incentivados pela facilidade de deslocamento do equipamento, logo os irmãos Lumière percorreriam os cinco continentes, captando cenas de terras distantes, ações militares, gôndolas venezianas e pontos turísticos diversos, que instigavam a curiosidade da população urbana (DA-RIN, 2006, p. 34).

Um de seus trabalhos mais famosos que datam desta época é *A chegada de um Trem* (1885), mais uma das gravações de curta duração – cerca de um minuto –, feitas pelos irmãos Lumière. Ela fez parte da primeira projeção paga organizada ao público em Paris. Mostrava a chegada de uma locomotiva à estação, e chegou a assustar alguns espectadores, que recuaram com medo de que o trem viesse a se projetar sobre eles. Pouco depois, as películas de Lumière passaram a ser exibidas regularmente em sessões pagas no Gran Café da capital francesa, localizado na Boulevard de Capucines; representavam uma grande inovação em relação ao teatro e logo se tornaram um sucesso de público.

A partir de então, as técnicas cinematográficas começaram a se desenvolver com velocidade. Diversos aparelhos de captação e reprodução foram sendo criados, mas Sílvio Da-Rin (2006, p. 29) observa que o cinema dos primeiros anos ainda era profundamente dependente de outras formas culturais, como o teatro popular, a imprensa, quadrinhos e palestras com a câmera mágica. Elas serviam de inspiração ao conteúdo dos filmes e às próprias formas de representação. A maior parte dos registros cinematográficos da época girava em torno das chamadas “atualidades”, variedades como o registro de viagens ou de fatos importantes do momento, pequenas ficções e encenações. As escolhas eram fortemente influenciadas pelos temas correntes na imprensa, como a guerra. De certa forma, se constituíam em uma espécie de “jornal da tela”, precursores dos telejornais televisivos.

Aos poucos, o cinema foi consolidando sua vocação para o entretenimento. Surgem salas fixas de exibição e os *nikelodeons*, espaços pagos que ajudaram a aumentar a demanda pela produção de filmes e a acelerar a evolução de suas técnicas.

Também ocorrem mudanças nas estratégias utilizadas para contar histórias. Um dos marcos mais importantes dessa fase do cinema foi a conquista da temporalidade, definida por Da-Rin como “a representação do tempo enquanto progressão narrativa” (2006, p. 36).

Surgem as montagens paralelas e o olho do espectador passa a ser o ponto de referência para a montagem. Com isso, as cenas não precisavam mais ser organizadas de forma linear, podendo ser estruturadas paralelamente, na medida em que o espectador passava a compreender saltos imaginários em uma sequência de imagens.

Também Griffith deu uma contribuição fundamental para o desenvolvimento das técnicas que possibilitaram o surgimento da linguagem hoje reconhecida como cinematográfica. A “inérita fragmentação das cenas possibilitava a reconstrução, através da montagem, de uma espacialidade e de uma temporalidade propriamente cinematográficas” (DA-RIN, 2006, p. 38).

Paralelamente ao estabelecimento de uma linguagem para o cinema, também seria criado o protótipo de um novo gênero, o documentário, agora uma área de atuação que ultrapassava as fronteiras da não-ficção. Como vimos no primeiro capítulo, *Nanook of the North* (1920-1922), do americano Robert Flaherty, inaugurou um campo de trabalho situado entre os filmes de viagens e as ficções, gênero que, a partir de 1927, foi ao encontro de uma finalidade social com o trabalho do inglês John Grierson, para Da-Rin o idealizador e principal organizador do movimento do filme documentário (2006, p. 55). Seu trabalho tinha um cunho fortemente educativo, voltado para a difusão de valores cívicos e cidadãos, o que ajudou Grierson a conseguir financiamento do governo e viabilizou seus projetos.

Contemporaneamente, porém, muitos críticos veem esse caráter educativo de alguns documentários como um empecilho na conquista de um público mais amplo. O próprio Coutinho chegou a afirmar, ao comentar a impopularidade do gênero, que “há cem anos a maldição do documentário é que ele é para ensinar, documentário é educativo, documentário é para dizer a verdade”¹², proposta que não corresponde à sua ética de produção. Além disso, se é a descoberta de uma “verdade” o que está em jogo, também a ficção pode ser reveladora. Sobre a aproximação entre documentário com a ficção, Coutinho faz a seguinte afirmação:

O documentário trabalha com o imaginário, com a subjetividade, e pode ser tão falso quanto a ficção e a ficção pode ser tão verdadeira quando o 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 falam¹³.

¹² Disponível em <http://www4.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria15.pdf>. O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade (Entrevista de Eduardo Coutinho). Acessado em 18/05/2011.

¹³ Idem.

Como se pode perceber, Eduardo Coutinho não defende nenhum tipo de superioridade moral do gênero documentário. Até porque, ao contrário da maioria dos documentaristas, começou fazendo ficção. Nos últimos anos, seus trabalhos têm se concentrado de forma mais incisiva na investigação do caráter ficcional dos filmes baseados em narrativas orais, especialmente através das obras *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009). No entanto, desde o início de sua carreira como cineasta, tem problematizado os limites entre documentário e ficção. Seu filme de estreia nos cinemas, *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), já trazia elementos ficcionais em sua composição; as filmagens de 1964 consistiam em encenações feitas com “atores” que representavam seus próprios “personagens” na vida real, numa espécie de ficção baseada em fatos reais. Quase duas décadas depois, as cenas foram apresentadas aos participantes das gravações, suscitando memórias e trazendo ao filme uma dimensão de confronto entre a ficção encenada no passado e a realidade difícil experimentada após um longo período de ditadura militar e direitos suprimidos.

De certa forma, o trabalho de Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer* já anunciava seu interesse por projetos de cunho reflexivo, marcados pela metalinguagem e pelo questionamento dos princípios éticos que norteiam a sua produção. É o que Bill Nichols classificaria como “modo reflexivo” de fazer cinema.

Para Sílvio Da-Rin, o autor foi o responsável por uma das mais importantes contribuições para o desenvolvimento da teoria do documentário. Partindo da premissa de que ele é sempre uma representação do mundo desenvolvida através de um argumento – o que pressupõe uma perspectiva –, classificou em quatro os modos de trabalho existentes: o expositivo, o observacional, o interativo e o reflexivo (DA-RIN, 2006, p. 134).

De acordo com a descrição feita por Da-Rin com base em Nichols, o modo expositivo pode ser identificado com o documentário clássico, no qual o argumento é desenvolvido por uma narrativa em *off* e reforçado por imagens de cobertura. Adota um esquema particular-geral semelhante ao que resultava no “tipo sociológico” descrito por Bernardet, ao qual se chegaria com o suporte de imagens e depoimentos exemplares que corroboram a generalização feita pela narrativa. Este modelo teria predominado até o início dos anos 60, quando ganharam força o Cinema Direto norte-americano e o Cinema Verdade francês.

Ainda segundo Da-Rin, a primeira corrente corresponde ao modo observacional identificado por Bill Nichols. Foi a que melhor expressou as pretensões de não-intervenção e objetividade de uma câmera que apenas captaria o “real”. Através dela, foram desenvolvidos “métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica” (DA-

RIN, 2006, p. 135), ao mesmo tempo em que se privilegiava o plano-sequência com som sincrônico e se evitava comentários analíticos que fugissem da perspectiva observacional proposta.

Já o Cinema Verdade francês seguiria os moldes do modo interativo, que enfatiza a intervenção do cineasta e a interação entre equipe e personagens filmados. Também são explicitadas as condições de produção do documentário, a exemplo do que pretende Coutinho ao revelar a “verdade da filmagem” em oposição à “filmagem da verdade” almejada no modo observacional, o qual desconsidera ou tenta suprimir a influência subjetiva do realizador.

Por fim, chega-se ao modo reflexivo. Para Bill Nichols, ele teria surgido

(...) como uma resposta ao ceticismo frente à possibilidade de uma representação objetiva do mundo e procurou explicitar as convenções que regem o processo de representação. Juntamente com o produto, os filmes reflexivos apresentam o produtor e o processo de produção, evidenciando o caráter de artefato do documentário. Ao invés de procurarem transmitir um “julgamento abalizado” que parece emanar de uma agência de saber e autoridade, acionam estratégias de distanciamento crítico do espectador (NICHOLS apud DA-RIN; 2006, p. 135).

No entanto, estes modelos de documentário não são excludentes. Um mesmo filme pode perfeitamente apresentar características de mais de um dos modos descritos por Nichols. O trabalho de Coutinho, por exemplo, pode facilmente ser identificado tanto com o modo interativo quanto com o reflexivo. No caso das últimas realizações do cineasta, no entanto, há uma relação mais direta com o modo reflexivo. No limite, o “caráter de artefato” descrito por Nichols tange a esfera da ficção. É o que destaca o próprio Coutinho ao estabelecer uma comparação com o trabalho da História.

Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, o que não quer dizer que a História seja uma ficção e nem que o documentário seja uma ficção. Eles são um tipo, se quiserem, um tipo diferente de ficção, e o que eu tento na montagem da estrutura é preservar a verdade da filmagem ¹⁴.

Para Sílvio Da-Rin, a auto-reflexividade presente em grande parte dos filmes documentários realizados recentemente seria um sintoma da “busca de alternativas às

¹⁴ Disponível em <http://www4.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria15.pdf>. O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade (Entrevista de Eduardo Coutinho). Acessado em 20/05/2011.

insuficiências e às limitações identificadas nos diversos modos de representação em lidar criticamente com o ilusionismo cinematográfico” (2006, p. 183). Com o objetivo de melhor compreender as novas propostas estéticas em ascensão, o próximo capítulo vai fazer um estudo de caso com análise mais minuciosa de uma das produções que ajudaram a promover esta renovação formal no cinema documentário brasileiro, o filme *Jogo de Cena* (2007).

4. ORALIDADE E REPRESENTAÇÃO NO FILME JOGO DE CENA

No final de 2007, estreava no cinema nacional o documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, que trazia às telas uma antiga discussão já presente como pano de fundo em outras de suas obras: até que ponto o documentário pode, de fato, ser entendido como um “documento” da realidade, conforme sugere a etimologia da palavra? Ciente de que toda narrativa se constitui em uma forma de representação – apenas uma das muitas possíveis –, Coutinho resolve investigar quais são os elementos que determinam suas especificidades.

É assim que surge *Jogo de Cena*, filme que põe em xeque os limites entre ficção e documentário. Depois de ter se estabelecido por seu estilo “minimalista” e seu cinema estruturado por conversas, Coutinho surpreende ao realizar uma obra de cunho metalinguístico para desvendar aquela que é a base de seu trabalho como documentarista, a narrativa oral e o processo de representação por ela operado – esforço que teria continuidade em uma de suas obras mais recentes, *Moscou* (2009).

Como estratégia para abordar o assunto, ele estabelece um paralelo com a representação cênica. Após entrevistar uma série de mulheres e ouvir suas histórias, convida algumas atrizes famosas, como Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão, para interpretar o relato das personagens. Além delas, também atrizes menos conhecidas revivem as histórias narradas pelas entrevistadas, e chegam a ser confundidas com as personagens reais. Com esta “pegadinha”, Coutinho desafia a capacidade do espectador de diferenciar os relatos autênticos de suas versões, retirando-o de sua fruição passiva, ao mesmo tempo em que problematiza o processo de construção da narrativa oral.

A fim de avaliar quais são os resultados desse procedimento estético-narrativo, é feita, neste capítulo, uma análise do filme *Jogo de Cena*. A expectativa é de que ela nos conduza a um entendimento mais claro com relação aos fatores que repercutem nesse “jogo de cena” intrínseco ao processo de construção narrativa, elementos que também interferem nas definições de estratégia metodológica adotadas por Eduardo Coutinho em suas produções.

4.1. O JOGO DE CENA DA REPRESENTAÇÃO

O cenário é o teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro. Ao fundo, o espectador vê as cadeiras vazias de uma plateia ausente. Em primeiro plano, os entrevistados. Frente a eles

uma equipe de filmagem, a câmera e um público que, em potencial, supera em muito a capacidade do pequeno teatro. É neste ambiente que acontecem as gravações do filme *Jogo de Cena*, realizado por Eduardo Coutinho em 2007.

Sua produção teve início com um anúncio publicado em um jornal do Rio de Janeiro, através do qual o diretor procurava mulheres que tivessem boas histórias e disposição para participar de um documentário. 83 aderiram ao projeto, sendo 23 delas selecionadas por Coutinho para fazer seus relatos no Teatro Glauce Rocha, em junho de 2006. Esta, porém, era apenas a primeira etapa. Em setembro do mesmo ano, Coutinho apresentaria o material filmado a atrizes e as convidaria a interpretar os depoimentos das participantes. “Estava interessado em saber como uma pessoa comum vira personagem de si mesma e se torna pública, e como uma atriz volta a ser uma pessoa comum”¹⁵, explicou Coutinho durante entrevista sobre o filme concedida no Festival de Cinema de Gramado.

Ao final, o diretor compôs um filme com 15 relatos, entre depoimentos e interpretações, sendo que tanto Andréa Beltrão quanto Fernanda Torres aparecem em duas ocasiões distintas. Em sete delas, é possível reconhecer a interpretação das atrizes, e pelo menos outras quatro podem ser identificadas como depoimentos originais. Já os discursos restantes deixam dúvidas quanto à sua procedência, origem que também não é esclarecida pelos créditos finais. Na montagem, o diretor misturou as narrativas originais às versões das atrizes, criando uma obra em que documentário e ficção se confundem. Às vezes, quem pensamos ser a verdadeira personagem é, na realidade, uma atriz a representar, ou vice-versa. E agora, como saber quem está falando a “verdade”?

A dúvida é intencional. Em *Jogo de Cena*, Coutinho quebra o acordo tácito existente entre cineasta e espectador, fundado na expectativa que o público adquiriu de receber do documentarista um material fiel à “realidade”, nunca depoimentos vindos de atrizes que apenas interpretam relatos alheios. Ao mesclar depoimentos “verdadeiros” às suas versões encenadas, a obra de Coutinho promove uma desconstrução da maneira tradicional de se fazer e assistir a documentários, retirando o espectador de sua condição passiva. É delegada a ele, espectador, a tarefa de interpretar os relatos que surgem no decorrer do filme, ao mesmo tempo em que vai descobrindo as sutilezas inerentes à construção de sentidos feita por meio da narrativa de nossas experiências.

A própria apresentação do filme contida no DVD lançado no mercado destaca que o que está em discussão é o caráter da representação. A dinâmica proposta pela obra é descrita

¹⁵ Disponível em <http://www.cinereporter.com.br/criticas/homevideo/jogo-de-cena/>. Jogo de Cena. Acessado em 29/052011.

da seguinte forma: “O jogo a ser jogado inclui pelo menos três camadas de representação: primeiro personagens reais falam de sua própria vida; segundo, estas personagens se tornam modelos a desafiar atrizes; e, por fim, algumas atrizes jogam o jogo de falar de sua vida real.”

Nesse jogo de cena da representação, é possível identificar elementos que correspondem às estratégias de reflexividade descritas por Sílvia Da-Rin, com base na classificação proposta por Bill Nicholls. Como vimos no capítulo anterior, o modo de representação de cunho reflexivo busca explicitar as convenções que regem o processo de representação, denunciando suas condições de produção e o caráter de artefato de todo documentário. Além disso, também aciona estratégias de distanciamento crítico do espectador, a exemplo do que faz Coutinho na montagem de *Jogo de Cena*, através da qual promove uma postura mais ativa por parte do público, convocando-o a participar da interpretação da obra e a questionar o próprio conceito de realidade. Conforme observou Sílvia Da-Rin em comentário sobre o modo de representação reflexivo, “o espelho que um dia pretendeu refletir o ‘mundo real’ agora gira sobre seu próprio eixo para refletir os mecanismos usados na representação do mundo” (2006, p. 186).

Para compreender esse jogo de representação proposto pelo diretor, vamos apresentar os aspectos narrativos e estéticos utilizados na construção do filme, aprofundando alguns dos relatos que aparecem na obra.

Jogo de Cena começa fazendo uma pequena contextualização de seu próprio processo de produção e do ambiente onde as filmagens acontecem. A primeira imagem que vemos surgir na tela mostra o anúncio de jornal publicado para convidar mulheres a participar do documentário, explicitando, logo no início, a estratégia utilizada para atrair as personagens. Em seguida, são apresentados os bastidores da gravação no teatro Glauce Rocha. Uma das atrizes sobe a escada que conduz ao palco do teatro, praticamente no escuro, senta-se na cadeira em frente a Coutinho, dá boa tarde e se apresenta como Iana. Começa, então, a contar sua história, centrada no envolvimento com o grupo de teatro *Nós do Morro*, famoso por compor o elenco do filme *Cidade de Deus* (2002). “Acontece umas coisas muito loucas comigo. Como é que eu, negra, sem estrutura nenhuma, vou entrar numa de ser atriz?”, questiona ela.

Para Iana, ser atriz era um sonho difícil de ser alcançado, até porque ela tinha pouca escolaridade e enfrentava muito preconceito. Quando criança, conta que queria ser Paqueta do show da Xuxa, mas viu que era um desejo praticamente impossível de ser realizado: “do tipo, não tinha pele clara, olho azul e nem cabelo bom”. Então, resolveu ser atriz e começou a

estudar teatro no morro do Vidigal, por pura insistência. Estava no grupo *Nós do Morro* até o momento da filmagem, trabalhando em uma peça de Chico Buarque como a atriz principal.

A pergunta que surge para os espectadores mais atentos é: seria ela uma atriz a representar outra? Ao público, não é dada nenhuma certeza quanto à autenticidade do depoimento, dúvida que também não será esclarecida ao final do relato. Percebe-se, portanto, que Coutinho optou por começar já criando um terreno de instabilidade, atizando a curiosidade para desafiar quem assiste a chegar às suas próprias conclusões. Tudo o que se sabe é que alguém está contando uma história, e é nela que o diretor quer focar, independentemente de sua procedência.

Embora o relato de Iana seja cheio de observações que denunciam o cotidiano de dificuldades enfrentado pela população das favelas, não somos apresentados a uma teoria sobre a exclusão social, como muitos poderiam esperar; ao invés disso vemos como ela deixa marcas no dia-a-dia das pessoas e na visão que os personagens têm do mundo e de suas oportunidades nele. A exemplo do que busca fazer a história oral, parte-se do particular de relatos feitos por pessoas anônimas para que seja proposta uma reflexão sobre um contexto social mais abrangente.

Logo de início, também podemos observar a presença de diversos elementos com que Coutinho vinha trabalhando há algum tempo, e que caracterizam o seu estilo “minimalista” de fazer documentário, conforme definição de Consuelo Lins. Apenas para mencionar algumas dessas características, podemos citar o princípio da locação única; a ausência de imagens de cobertura, de trilha sonora e de efeitos de edição na hora de fazer a transição entre uma sequência e outra; desenvolvimento de uma entrevista narrativa – ou “conversa” – mais espontânea, em que se evita intervenções desnecessárias; e ainda uma monotonia visual – cadeiras vermelhas vazias ao fundo do teatro, com entrevistado em cima do palco, em primeiro plano – que tem por objetivo fazer com que o espectador concentre sua atenção na história que está sendo contada e na linguagem corporal dos personagens, a “palavra em ato” de que fala Coutinho.

Encerrado o primeiro depoimento, passamos à história de outra personagem, ainda sem que tenhamos certeza se o relato que acabamos de ouvir é ou não autêntico – apenas uma das dúvidas plantadas pelo filme. É que *Jogo de Cena* não possui uma estrutura previsível; a montagem não coloca em sequência depoimentos originais e versões encenadas, invariavelmente. Ou seja, é preciso descobrir a cada minuto qual das três camadas de representação propostas por Coutinho é a que está em jogo.

No trecho seguinte, a dedução é mais óbvia. A versão original é contrastada com a encenação de forma clara, sem deixar dúvidas sobre a ordem escolhida durante a montagem. O depoimento em questão é um dos mais comoventes do filme, não apenas em função do teor da história, mas também devido à reação apresentada pela atriz Andréa Beltrão durante a interpretação do texto, com o qual não conseguia deixar de se emocionar.

O relato gira em torno da morte de um bebê recém-nascido. A personagem fala sobre sua trajetória até o momento da gravidez, sua relação conturbada com o pai da criança e as dificuldades enfrentadas após a perda do filho, como o fim de seu relacionamento e a tristeza da perda, de certa forma superados um tempo depois com o surgimento de novos amores e de uma forma curiosa de se comunicar com o filho morto: ela o mantém vivo em uma dimensão imaginária, sempre falando com ele, como se ele estivesse de alguma maneira acompanhando seu dia-a-dia de algum lugar desconhecido.

Toda a narrativa original é intercalada com trechos interpretados por Andréa, ora seguindo o fluxo da história sem repetição de texto, ora colocando em contraste as duas versões registradas, o que evidencia as diferenças e peculiaridades existentes entre elas. Através dessa estratégia de edição, torna-se nítida a influência da subjetividade das atrizes na hora de interpretar os relatos a que haviam assistido, momento em que podem vir à tona marcas deixadas por experiências e crenças pessoais. Em certos casos, as atrizes parecem “sentir” a dor das histórias com intensidade superior a das pessoas que de fato as vivenciaram. É o caso de Andréa Beltrão, que se emociona ao interpretar o depoimento dessa mulher que perdeu o filho recém-nascido e, ao contrário dela, não consegue permanecer serena ao falar sobre o assunto.

Depois de ter assistido a duas versões do mesmo depoimento editadas em paralelo, fica a expectativa de que uma montagem semelhante possa se repetir no trecho seguinte. No entanto, passamos a acompanhar, sem interrupções, a história de outra mãe e seu relato sobre como engravidou meio sem querer, depois de uma “trepadinha de galo” de cinco minutos em uma cabine da Praça da Sé, no centro de São Paulo. Ela tinha pouco conhecimento sobre a maneira como um filho é concebido, e disse não ter consciência de que poderia ficar grávida tão facilmente.

O relato é contado na íntegra e convence. Poucos ousariam duvidar de sua autenticidade, tamanha a naturalidade e segurança no decorrer do discurso, o estilo de roupa apropriado à personagem que declara gostar de “vestir curto”, além da linguagem repleta de gírias e formas de expressão associadas às classes menos educadas. No entanto, ao encerrar

seu depoimento, a mulher surpreende a todos, olha para a câmera e revela a camada de representação de que faz parte: “foi isso que ela disse”, informa.

Esta é a única ocasião do filme em que Coutinho deixa claro quando um depoimento apresentado apenas na versão encenada, de fato, não passa de uma representação de relato alheio. É como se lançasse um alerta para o que viria a seguir, quando a avaliação fica a cargo do espectador. Com essa “jogada” de cena, o diretor reafirma sua disposição para problematizar o conceito de “verdade” de seu documentário. Também planta uma semente de dúvida permanente em relação à nossa própria capacidade de discernimento entre ficção e “realidade”. Afinal, se podemos ser tão facilmente enganados, será que essa “realidade” não deveria ser vista sob um diferente ponto de vista?

O trecho seguinte atenua um pouco a atmosfera de incerteza que pairava sobre o filme, porque logo identificamos o rosto conhecido da atriz Fernanda Torres, e temos a certeza de que se trata de uma encenação. Porém, contrariando as expectativas de muitos, novamente não se tem um contraste com o depoimento original, apenas o relato de Fernanda sobre a história de uma mulher que procurou a ajuda da tia, que era mãe-de-santo, para tentar realizar o sonho de ser mãe. Embora tivesse um pouco de medo das atividades religiosas da tia, as quais não tivera a oportunidade de conhecer, a personagem se dispôs a passar por um ritual religioso que acredita ter sido o responsável pela sua gravidez, descoberta um mês mais tarde.

Como vimos, a maternidade é um assunto recorrente em *Jogo de Cena*, que a apresenta sob diferentes pontos de vista: pode tanto ser motivo de alegria como de preocupação e tristeza. Depois de nos emocionarmos com o depoimento da mãe que perdeu o bebê recém-nascido, de nos surpreendermos com a história de uma mulher que ficou grávida sem querer, e de, por fim, acompanharmos o relato de uma jovem para quem ser mãe era o maior sonho, somos apresentados a uma das personagens mais marcantes do filme, interpretada pela atriz Marília Pêra.

Estamos falando de Sarita Houli Brumer, a mãe que se emociona com a animação *Procurando Nemo* (2003, de Andrew Stanton), por associar o enredo aos seus conflitos pessoais. É que, assim como acontece na animação, também ela teve uma briga com a filha, com quem busca a reconciliação. “Tinha uma coisa de amor ali que eu achava que era um anel que não se romperia jamais, porque é o anel filial, né? E quebrou. [...] O único objetivo que eu tenho na vida é resgatar isso, nem que seja a última coisa que eu faça”, afirma ela.

Em um dos trechos interpretados por Marília, a personagem chega a afirmar que esta era a razão que a motivara a conversar com a equipe de Coutinho e a participar do

documentário. É como se o depoimento tivesse um poder terapêutico, ou pudesse ajudá-la a compreender a dificuldade por que passava e a encontrar forças para lidar com a relação problemática entre ela e a filha. No que tange a essa questão, Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer, no livro *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*, fazem a seguinte afirmação:

Parece existir em todas as formas de vida humana uma necessidade de contar; contar histórias é uma forma elementar de comunicação humana e, independentemente do desempenho da linguagem estratificada, é uma capacidade universal. Através da narrativa, as pessoas lembram o que aconteceu, colocam a experiência em uma sequência, encontram possíveis explicações para isso, e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social. Contar histórias implica estados intencionais que aliviam, ou ao menos tornam familiares, acontecimentos e sentimentos que confrontam a vida cotidiana normal (2007, p. 91).

Através desta afirmação, podemos entender melhor por que tantas mulheres se dispuseram a contar suas experiências de vida, por mais que elas fossem marcadas por sofrimento e decepções. No caso da personagem Sarita, é interessante observar, ainda, como a história fictícia de *Procurando Nemo* a ajuda a interpretar a situação de conflito que vive com a filha. Ela explica que “Nemo é uma história bonitíssima, belíssima. Pai e filho no fundo do mar, aquela coisa, e o filho briga, zanga com o pai.” Em seguida, desafia o pai, é capturado por tripulantes de um navio e vai parar em um aquário da Austrália. “E o pai, desesperado, vai atrás dele. Ai, vou chorar!”, diz Sarita, já enxugando os olhos. Logo segue dando detalhes do enredo, como a louca que perdia a memória, mas ajudou o pai de Nemo a chegar à Austrália para resgatar o filho, depois de passar por muitos perigos e superá-los com a ajuda dos peixes que encontravam pelo caminho, inclusive tubarões.

Em seguida, Coutinho pede para que a personagem conte como aconteceu a briga entre ela e a filha. No entanto, quando o assunto muda da “ficção” para a “realidade”, Sarita mostra preocupação. “Essa história eu não conto não, senão eu morro!”, diz ela. Mas logo muda de ideia, quer mostrar que é forte e diz que “não tem grilo”. É, então, que ficamos sabendo o motivo da briga: o fato de ela ter batido na filha depois de uma discussão, quando a filha já era maior de idade. Para ela, bater era normal, havia apanhado muito do pai durante a infância, o que jamais foi motivo para rompimento; conta que o amor persistia. Já para a filha, moradora dos Estados Unidos, apanhar era algo grave, por isso ela decidiu chamar a polícia.

Desde então, não perdoou a mãe. Esta, por sua vez, apesar da mágoa, luta para reconquistar o carinho da filha que havia criado sozinha e com quem vivia grudada até os dezessete anos.

Todo o depoimento é entrecortado com trechos da interpretação de Marília, a exemplo do que havia sido feito anteriormente com Andréa Beltrão. Marília não necessariamente usa as mesmas palavras ou relata a história na mesma sequência, mas tenta preservar a essência do discurso. Afinal de contas, mimetismo não significa fidedignidade. Mais importante é se apropriar da história, senti-la como se ela já não pertencesse a um estranho. É aí entram em campo as influências de cunho pessoal. Durante a interpretação de Marília, por exemplo, Coutinho destacou um momento em que a emoção ficou mais evidente. Ela explicou: “teve um momento em que eu falei da filha dela e veio a imagem da minha filha, e eu dei uma marejada”. No entanto, procurou conter a emoção. “Quando o sentimento é doloroso, é verdadeiro, a pessoa tenta esconder a lágrima. E o ator, principalmente o ator hoje, tenta mostrar a lágrima. (...) Eu tentei segurar, porque acho que é mais emocionante quando você tenta esconder a emoção”, defende ela. Para reforçar sua tese, corrobora o raciocínio mostrando que chorar não é tarefa difícil, especialmente porque alguns truques, como o do cristal japonês que mostra a Coutinho, seriam infalíveis na indução do choro. Ou seja, lágrimas nem sempre são sinônimo de envolvimento com o personagem e de uma boa representação.

Dos bastidores da interpretação passamos a um depoimento reproduzido por Coutinho sem a intervenção de outros personagens e, novamente, sem deixar explícita a camada de representação a que pertence – personagem real ou fictício? É assim que tomamos conhecimento da história de outra mãe que enfrentou a perda do filho, morto após reagir a um assalto. Ela havia sido abandonada pelo marido, que saiu de casa para “se divertir”. Mesmo depois do abandono, disse ter vivido uma vida feliz ao lado de seus dois filhos até o momento em que um deles partiu. Ela conta que ficou na janela de casa até a missa de sétimo dia. A dor foi tão grande que a filha precisava lhe dar banho. Também entrou em depressão e passou a duvidar de Deus, que nunca lhe explicou o motivo de ter levado o filho querido assim tão cedo.

A história é contada com detalhes e comove, por isso também pode ser facilmente confundida com a versão original. No entanto, quatro histórias mais tarde, ao se defrontar com o emocionante relato da mãe verdadeira, o espectador descobre que a narrativa não passava de interpretação. Quando a mãe fala de seu sofrimento, fica clara a diferença entre os dois relatos. Ao contar só ter encontrado paz cinco anos após a morte do filho, depois de um sonho em que

ele dizia estar bem e pedia para que ela não chorasse mais, a emoção da personagem é palpável. O filho disse ainda que havia se formado e virado um anjo, o que trouxe paz à mãe.

Um pouco adiante, passamos a acompanhar um dos depoimentos mais engraçados do filme, o de uma mulher que deixou o marido e a vida infeliz que levava depois de descobrir que ele a traía com outro homem. A graça não está na história, mas, sim, na maneira descontraída e espontânea com que a personagem se expressa. Ela também mostra ter uma personalidade forte. Na infância, brigou com o pai quando ele deixou a mãe por uma menina de 18 anos e, mesmo depois da reconciliação entre marido e mulher, nunca mais pediu a bênção ao pai. “Ele morreu com a mão pro alto, a mão dele tava dura no caixão, como se ele quisesse que eu pedisse a bênção, mas eu não pedi”. No entanto, diz tê-lo perdoado, só que havia feito uma promessa a ela mesma e quis levá-la adiante até o fim.

Apesar das desavenças, destaca que o pai sempre a ajudou muito, ao contrário dos maridos, que só pegavam seu dinheiro. Ela, mãe de dois filhos, também conta ter odiado o período da gestação, e comenta o assunto de uma forma muito divertida e criativa:

É horrível, só é bom depois que sai e você vê aquele bebê lindo, nem imagina que foi você quem confeccionou aquilo ali dentro. Acho que o homem deve morrer de inveja disso né? Mas eu gostaria que os homens parissem, tivessem varizes, o leite vazando no peito, ficasse com aquele barrigão na fila do posto pra fazer pré-natal. Deveria ter um dia! O homem ser pai, ser mãe... Pãe! Tinha que ser pãe, pra ficar legal! [risos] Mas eu acho que Deus, quando um bebê nasce, ele diz lá em cima assim ó: olha, lá na Terra você vai ter um anjo que vai cuidar de você. Antes de ele nascer ele pergunta: quem é que vai cuidar de mim lá? (...) Tenho medo, o mundo lá é tão perigoso. O nome do anjo não é pai, tem que ser mãe mesmo.

Para encerrar seu relato, a personagem fala de seu trabalho como designer de sobancelha e das saídas noturnas que faz acompanhada das amigas à procura de uma mercadoria escassa no mercado: homens. “A gente já sai no carro dizendo: gente, homens, corram! Porque a mulherada tá chegando desesperada! (...) A gente tem que pegar homem que nem papel na ventania, segurar firme e não deixar ninguém nem ver”, comenta ela.

No trecho seguinte, Coutinho volta a contrastar um depoimento original com sua versão, desta vez na representação da atriz Fernanda Torres. Ela interpreta uma jovem que conta ter engravidado sem querer aos 18 anos de idade, por não saber que uma injeção contraceptiva que havia tomado só faria efeito depois de um mês.

Durante a encenação, Fernanda confessa estar enfrentando dificuldades para dar o texto e interrompe as gravações em mais de uma ocasião. “É tão engraçado, nossa! Parece que

eu tô mentindo pra você”, revela a atriz. Coutinho investiga as causas dessa sensação perguntando a ela por que pensa isso. Fernanda responde da seguinte forma:

Não sei, é delicado, não sei. Eu não separo ela do que ela diz, entende? Acho que é impossível separar, assim. Conforme eu fui te falando, e você me olhando, parecia que a minha memória estava mais lenta que a dela, entende? Parece que a fala vem antes de você ter visto, entende? Aí isso foi me incomodando. (...) E eu fiquei com vergonha de tá diante de você, é engraçado sabe? Porque dá vergonha representar. E aqui tem um ar de teste.

Quando Fernanda afirma que não consegue separar a personagem de seu relato, temos mais um claro indício do processo de autoconstrução operado pelos entrevistados no momento da fala. Conforme observou Consuelo Lins ao analisar a fala de Thereza, participante de *Santo Forte* (1999), os personagens constroem um autorretrato e se reinventam de alguma forma a partir de seus relatos (2004 a, p. 110). Coutinho, por sua vez, já havia chamado a atenção para a parcela de ficção que existe em toda narrativa autobiográfica, conforme vimos no capítulo anterior. E se existe tanta preocupação em torno desta narrativa é porque, de certa forma, os personagens têm consciência de que são percebidos a partir do que dizem, a ponto de serem identificados com seus próprios depoimentos, como fez Fernanda Torres.

Com relação à questão da memória mencionada pela atriz, é interessante destacar, ainda, o fato de Fernanda ter feito questão de estudar o material bruto da entrevista, não apenas sua versão editada, porque disse perceber o material bruto como a própria memória da mulher a ser interpretada, além de um caminho para acessar a essência de seu discurso.

Mesmo assim, o resultado não foi o esperado, e Coutinho conversa com Fernanda para entender os motivos que prejudicaram a sua performance. Ao comentar o assunto, a atriz lembra que existe uma grande diferença entre interpretar um personagem fictício e um personagem real:

A diferença é que com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, você pode até ficar ali nele, porque ele é da sua medida. Com um personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou.

A preocupação é comum a todas as atrizes. Vale lembrar, porém, que assim como a narrativa não pode ser comparada à história que lhe deu origem – já que realiza uma ordenação sempre sintética dos fatos, com a mediação de uma linguagem que não é neutra –,

também a representação deste discurso nunca poderá ter a pretensão de alcançar a mesma dimensão de “verdade” do relato que lhe serve de inspiração.

Na parte final do filme, Coutinho apresenta a história de uma menina que deixou de falar com o pai desde que ele teve um infarto quando ela tinha aproximadamente 11 anos de idade, incidente pelo qual se sentiu responsável de alguma forma. Nunca mais falou com ele até a sua morte, cerca de sete anos mais tarde, muito embora convivesse com ele. Ela conta que alguma coisa mudou depois do infarto, “coisa de louco mesmo, porque sei lá... [silêncio] Parei de gostar do meu pai, não sei por quê. Hoje eu me arrependo”. Depois da morte dele, teve depressão profunda, mas a reconciliação veio em sonho, quando o pai apareceu para ela e seu olhar a pacificou. Agora, sempre que sonha com ele, aproveita para pedir desculpas, pois quer ter certeza de que ele a perdoou.

Já no encerramento do *Jogo de Cena*, acontece uma reaparição. A personagem Sarita Houli Brumer, a pedido, volta para falar com a equipe de Coutinho. Ou melhor, para cantar. “É que eu achei que o negócio ficou muito barra pesada”, explica ela. O diretor logo pede esclarecimentos: “em que sentido?”, pergunta. “Trágico, mais pra trágico do que pra cômico”, esclarece ela, “e aí eu achei que ia ficar uma coisa muito triste, e eu não queria ficar muito triste, entendeu? Então a música sempre quebra um pouco, né?”.

Como é possível observar, há um cuidado por parte de Sarita em projetar uma imagem positiva em relação a si mesma, mais uma vez apontando o processo de autoconstrução que é operado pela produção de relatos de cunho biográfico. No entanto, se a personagem buscava na música uma maneira de atenuar a tristeza do depoimento anterior, não é bem isso o que acontece. Incentivada por Coutinho, ela escolhe para cantar um das canções de ninar entoadas pelo pai quando ela era pequena, e que também ela cantava à filha durante a infância. “O meu pai ninava, a minha avó ninava, e eu ninava a minha filha”, conta ela, voltando a secar suas lágrimas. É a cantiga popular *Se Essa Rua Fosse Minha*, à qual Coutinho sobrepõe a música original, novamente colocando em contraste diferentes versões de uma mesma narrativa – ou canção.

Sarita faz um esforço e, de olhos fechados, consegue entoar toda a cantiga, uma das muitas que seu pai cantava. Ao final, enxuga as lágrimas demoradamente e comenta: “essa era uma”. E assim encerra o ato da palavra em *Jogo de Cena*. Depois dele, apenas o vazio. Bem ao seu estilo minimalista, Coutinho fecha o filme com a imagem de duas cadeiras posicionadas frente a frente em cima do palco do teatro, numa alusão à própria essência do filme, fundamentalmente baseado na conversa. Durante os 30 segundos finais, a imagem

permanece estática, incitando a reflexão e deixando um mistério no ar. Será que somos capazes de discernir entre as diferentes camadas de representação a que assistimos? E qual o papel que nós mesmos representamos nesse “jogo de cena”?

A seguir, será feita uma análise a partir das principais estratégias narrativas utilizadas por Coutinho na montagem do filme.

4.2. INTERFACE ENTRE FICÇÃO E REALIDADE

Na discussão proposta por Coutinho sobre os limites que separam ficção de realidade, é importante destacar a estratégia definida por ele para problematizar a questão: o uso de um método baseado na analogia entre narrativa e interpretação dramatúrgica. Primeiramente, acompanhamos o processo de conversão feito pelas personagens no momento de construir histórias de cunho biográfico a partir de fatos fragmentados de nosso dia-a-dia; em seguida, testemunhamos a representação desse relato em uma segunda instância, através da atuação dos atores. Nesse processo, são reveladas algumas nuances intrínsecas à construção narrativa. Isso porque, assim como as interpretações dramatúrgicas, nossos relatos de vida são sempre limitados como forma de expressão do real imediatamente percebido pelo indivíduo, aqui entendido como a percepção de experiências anterior a qualquer organização lógica e discursiva feita através da linguagem.

Em um contexto mais amplo, esse dialogismo também problematiza os próprios limites com os quais o documentário se defronta, ao inevitavelmente enredar-se nas teias da ficção que perpassam toda a construção narrativa. Dessa forma, Coutinho aponta a natureza complexa do gênero com o qual trabalha, ao mesmo tempo em que busca na transparência de seus métodos de produção uma forma de superar a crença ingênua em um cinema que apenas capta o “real”.

No primeiro capítulo, vimos que o diretor defende uma “verdade da filmagem” em oposição à “filmagem da verdade”, a qual pressupõe uma realidade pré-existente à intervenção humana. Para Sílvio Da-Rin (2006, p.184), é no modo reflexivo de se fazer cinema – com o qual Coutinho pode ser identificado – que encontramos as manifestações mais críticas de documentário:

A alegação de que o documentário é dotado de uma “essência realista” e proporciona um acesso direto à “realidade” costuma estar presente em filigrana nos projetos dos filmes e no discurso dos cineastas, desde a captação de recursos até a campanha de lançamento para o público.

Ainda que boa parte dos realizadores reconheça teoricamente a fragilidade deste mito, só recentemente esta consciência começou a ser levada às últimas consequências. É no modo reflexivo que vamos encontrar estas manifestações críticas.

Jogo de Cena tem uma finalidade crítica semelhante, com seu caráter metalinguístico ensejado pela analogia entre narrativa e interpretação cênica. E esta problematização, estendida para os limites entre documentário e ficção, é reforçada pelas estratégias de montagem adotadas por Coutinho ao lado da editora de imagens Jordana Berg. O fato de as sequências de depoimentos não seguirem uma lógica previsível, ora contrastando diferentes versões narrativas, ora omitindo ou denunciando uma delas, só faz ressaltar o questionamento proposto pelo filme, que demanda do espectador uma postura mais ativa no processo interpretativo.

O desafio à percepção do público é, ao mesmo tempo, um dos principais objetivos e atrativos de *Jogo de Cena*. No entanto, o conteúdo dos depoimentos não é aspecto secundário. Coutinho não se preocupa apenas com a forma do filme; também se esforça para revelar conflitos pessoais e mostrar diferentes perspectivas sobre um mesmo tema, a partir de experiências vividas por mulheres diversas em sua relação com a maternidade, os relacionamentos em família, a morte e também a crença em Deus, entre outros assuntos. Assim, descobrimos uma mulher que sonhava em ter filhos, enquanto outras os tiveram sem desejar e enfrentaram dificuldades; uma mãe que perdeu o filho recém-nascido, outra que o perdeu depois de jovem; mulheres que foram abandonadas pelo marido e mulheres que gostam de pessoas do mesmo sexo; uma mãe que brigou com a filha e buscava a reconciliação, mas também uma filha que brigou com o pai e não lhe dirigiu mais a palavra até a sua morte.

Além de investigar conflitos e preocupações humanas a partir de diferentes pontos de vista, o diretor também explora a sensibilidade dos atores ao reagir às histórias que interpretam, às quais adicionam a carga emocional de suas próprias vivências e subjetividade. Esse aspecto é evidenciado ao analisarmos os comentários feitos pela atriz Andréa Beltrão na tentativa de explicar os motivos da emoção que demonstrou no momento em que contava a história da mulher que perdeu um filho recém-nascido. Na ocasião, ela deu a seguinte declaração:

Eu não preparei choro nenhum, porque eu não queria chorar (...). Eu não sei o que eu senti não. Eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar (...). A serenidade

eu tentei, tentei... Lutei pra ter! (...) Mas essa hora do ‘meu bebê Vitor, meu bebê’, puta merda! Acho que é porque eu não tenho religião, aí fico assim... Morreu, pra mim acabou. Agora, eu acho que quando a pessoa tem uma religião, ajuda né? Eu acho que ter fé ajuda, porque ela acredita que o filho tá vivo em algum lugar! Eu queria tanto acreditar! Eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estivessem vivas em algum lugar, tantas!

Como podemos observar, as crenças e experiências pessoais influenciam bastante no momento da interpretação. De certa forma, mesmo que involuntariamente, os atores emprestam aos personagens parte de sua carga emocional e de sua visão de mundo. Sendo assim, até onde vai o real e onde começa a ficção? Aí reside um dos maiores questionamentos propostos pelo filme. Mais do que encontrar uma resposta para esta questão, porém, o importante é perceber a maneira como o que é dito toca o ator, e identificar a influência da subjetividade como uma de suas causas. No limite, já não importa saber o que é ou não “verdade”, mas sim observar a interface que esta “verdade” possui com a ficção e o quanto interfere na interpretação que fazemos do mundo – ou de um relato através da dramaturgia.

Conforme observou o crítico de cinema Rodrigo Carreiro:

Coutinho sabe, e nós também sabemos (embora nem sempre conscientemente), que todos os seres humanos mesclam, no cotidiano, um tanto de ficção à realidade física que nos envolve. Quando damos um depoimento pessoal, especialmente de foro íntimo, tendemos a realçar detalhes, esconder outros, distorcer e alterar aquilo que foi vivido. Se este processo for consciente, o depoente está mentindo. Se for inconsciente, trata-se da memória pregando uma peça. De uma forma ou de outra, o relato de casos pessoais é sempre uma representação. Ao colocar atrizes para absorver e recontar vivências de outras mulheres, às vezes com diferentes ênfases emocionais, Coutinho nos joga na cara esta natureza ficcional da realidade¹⁶.

Além disso, também é realçada a importância das estratégias usadas para interpretar ou narrar de forma convincente uma determinada história.

Produzir uma narrativa de qualidade não é tarefa fácil, mas é uma capacidade fundamental para a boa comunicação. Coutinho chegou a afirmar que o importante é “contar de modo extraordinário mais do que viver algo realmente extraordinário”¹⁷. Ou seja, não basta ter uma boa história, é preciso também que se atinja um nível mínimo de articulação e clareza

¹⁶ Disponível em <http://www.cinereporter.com.br/criticas/homevideo/jogo-de-cena/>. Jogo de Cena. Acessado em 31/05/2011.

¹⁷ Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348/833>. O Documentário como encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. Acessado em 10/05/2011.

para contá-la aos outros, o que pode ser potencializado por uma linguagem gestual expressiva que complemente a história com informação nas entrelinhas.

A personagem Jeckie Brown é exemplo disso. Ela, que se apresenta como cantora de *rap* e homossexual, destaca-se pelo nível de expressividade alcançada com a gestualidade na música que cantou “a frio”, sem a base sonora. A carga expressiva do depoimento é salientada pela estética de Coutinho, que usa planos majoritariamente fechados para se concentrar na “palavra em ato”. A linguagem corporal típica do *rap* também reforça a revolta com o cotidiano de injustiças que enfrentou desde cedo. A letra da música fala das dificuldades vividas na comunidade pobre da favela em que cresceu, da discriminação e da superação pessoal através da música e do teatro. Combinada a uma certa agressividade gestual, mostra como a arte é para ela uma forma de afirmação: “Na minha época eu era discriminada, agora em 2006, eu tô na moda, tô no *Nós do Morro*, cresci, venci, sobrevivi, tenho 27, tenho *drad*, e me chamam de Jeckie”. Hoje, ela diz ser muito respeitada na comunidade, porque teria sabido evitar o preconceito que poderia surgir pelo fato de ser lésbica. “Eu sinto que foi a forma que eu passei isso, porque sempre tem piadinha né?”

Já outra personagem de *Jogo de Cena* interpretada por Fernanda Torres, consciente da importância da arte de bem narrar, começa seu depoimento fazendo uma autocrítica a uma característica que afirma possuir, a qual define como “comportamento não assertivo”. De acordo com a entrevista, este traço seria apresentado por pessoas que não sabem colocar suas opiniões contra alguém que está sustentando bem as dela, limitação contra a qual diz lutar muito. “Contar não é o problema, o problema é seguir uma corrente”, observa. “E se eu te perguntar, facilita?”, questiona o diretor. “Não sei, porque ela me perguntou, eu fui me embolando, eu saí e disse assim... Caramba! No final eu não contei nada, eu fracionei um monte de história”, comenta ela, preocupada com a continuidade do relato.

Na verdade, a dificuldade enfrentada pela personagem está presente, em menor ou maior grau, em todo processo de construção narrativa que fazemos. A produção narrativa impõe a necessidade de proceder a uma seleção dos fatos fragmentados registrados em nossa memória, os quais devem ser ordenados em uma sequência lógica e inteligível.

Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer destacam algumas exigências que consideram ser inerentes à entrevista narrativa (2007, p. 94). Em primeiro lugar, eles defendem que ela precisa apresentar uma “textura detalhada” que torne plausível a transição entre um assunto e outro. Em linhas gerais, essa textura responde a perguntas de quando, onde, como e por que algo aconteceu. Em segundo lugar, haveria a necessidade de se fazer

uma “fixação da relevância” do assunto em questão, procedimento capaz de explicar a seleção de fatos por que se optou na narrativa. Por fim, chegaríamos ao “fechamento da Gestalt”, para garantir que o acontecimento principal seja contado com início, meio e fim.

No decorrer de todo o processo, como vimos anteriormente, vale lembrar que devem ser observadas duas dimensões do ato de contar histórias, uma cronológica e outra não-cronológica. A primeira se refere à narrativa como uma sequência de episódios; já a segunda diz respeito à produção de sentidos constituída com base em um enredo responsável pela coerência do relato.

Para elucidar estes pontos, vamos analisar o depoimento de *Jogo de Cena* em que uma jovem conta a história de como deixou de falar com o pai. Ela começa apresentado uma “textura detalhada” com informações sobre o falecimento do pai, morto quatro anos antes; sua briga com ele quando tinha cerca de 12 anos; o infarto que aconteceu na sequência e os seis anos que se seguiram sem que eles trocassem uma palavra, muito embora continuassem morando juntos. Em seguida, faz uma “fixação de relevância” de alguns fatos principais, no caso, o infarto do pai, momento a partir do qual a relação entre eles mudou. Por fim, realiza um “fechamento da Gestalt” ao relatar a maneira como os dois se reconciliaram em sonho, quando o pai morto apareceu para ela. Durante toda a narrativa, podemos perceber que a dimensão não-cronológica é associada à cadeia de eventos descrita. O fato de ela ter deixado de conversar com o pai depois do infarto sofrido por ele, por exemplo, é interpretado como uma consequência de um sentimento de culpa pelo incidente, já que os dois haviam acabado de brigar. Algumas sutilezas, no entanto, escapam a essa produção de sentidos, uma vez que a própria personagem não sabe explicar ao certo por que também acabou deixando de gostar do pai. Apesar das dúvidas, é nítida a existência de um enredo que dá coerência à narrativa, conforme o observado por Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer.

Além da atenção às estruturas inerentes à narrativa, os autores destacam também que é preciso tempo para que o entrevistador disponha de um conhecimento preliminar para realizar a entrevista – ou “conversa”, como defende Coutinho –, com capacidade de mobilizar o que definem como “esquema autogerador”. Em outras palavras, “a introdução do tópico central da entrevista narrativa deve deslanchar o processo de narração” (2007, p. 98). No caso de *Jogo de Cena*, havia sido realizada uma pesquisa prévia, assim como um teste seletivo com as mulheres que pretendiam participar das gravações, o que equipou o diretor com informações essenciais para que tivesse condições de ajudar os personagens a iniciar seus depoimentos. O

conhecimento adquirido também permitiu auxiliá-los a não deixar para trás elementos importantes para a compreensão das histórias por parte do público.

É o que pode ser observado durante a narrativa da personagem cujo filho foi morto em um assalto. A descrença em Deus que passou a ter depois do episódio só é abordada durante a conversa porque Coutinho tinha conhecimento, devido à pesquisa prévia, de uma afirmação feita pela personagem anteriormente. Mesmo depois de ter reencontrado o filho em sonho, ocasião em que ele lhe disse estar bem, a mãe conta que não chegou a se reconciliar com Deus. Quando questionada por Coutinho sobre a afirmação feita por ela antes das filmagens oficiais, “Deus é bom, mas ruim comigo”, ela fez a seguinte afirmação: “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 que ele tirou o meu filho”.

Ainda segundo Jovchelovitch e Bauer, é fundamental ir além do esquema pergunta-resposta, como vimos no último capítulo. Para obter uma versão menos imposta, “a influência do entrevistador deve ser mínima e um ambiente deve ser preparado para se conseguir esta minimalização da influência do entrevistador” (2007, p. 95). Em *Jogo de Cena*, são recorrentes as oportunidades em que Coutinho adota esta postura, na verdade, já característica do seu modo de entrevistar. Nela, a narrativa substitui o esquema pergunta-resposta, dando abertura para que os personagens desenvolvam suas histórias de maneira mais livre, guiados apenas por interferências pontuais. Durante o depoimento, o diretor evita qualquer tipo de comentário ou julgamento do entrevistado, o qual, pelo contrário, deve ser incentivado por gestos de encorajamento – como um balançar de cabeça em concordância –, além de pequenas intervenções que indiquem uma escuta ativa – “hum”, “sim”, “certo”.

Outro aspecto crucial a ser destacado diz respeito às hipóteses formuladas pelos participantes com relação ao que o entrevistador sabe ou quer ouvir. Dependendo da expectativa que acreditamos existir com relação ao nosso desempenho, podemos trocar de papel durante o “jogo de cena” da representação. De modo a evitar a consequência mais direta desse fenômeno, a “comunicação estratégica (...) com o propósito tanto de agradar ao entrevistador quanto de reafirmar determinado ponto” (JOVCHELOVITCH e MARTIN W. BAUER, 2007, p. 101), é importante que o entrevistador se mostre genuinamente aberto e interessado pela visão de mundo de seu interlocutor.

Tomemos como exemplo a conversa entre Coutinho e a entrevistada Sarita Houli Brumer. Ao falar do filme que a emociona, *Procurando Nemo* (2003), a personagem mostra certo temor com relação à opinião do diretor sobre a animação. “O senhor viu o Nemo?”,

pergunta ela. Coutinho nega e Sarita avalia: “o senhor tem é preconceito, tá vendo! Não gosta de americano”. Na percepção dela, Coutinho parece alguém com posicionamento político à esquerda e sem interesse por qualquer tipo de produto cultural vindo da indústria norte-americana, expectativa que pode acabar intimidando a entrevistada e que, necessariamente, não corresponde à realidade. Daí a importância de mostrar abertura à diversidade de opiniões, além de curiosidade em tomar conhecimento de diferentes interpretações sobre um mesmo tema, ainda que contraditórias.

Observando os diferentes relatos e a maneira como são apresentados, é interessante observar como a incerteza se transforma em uma estratégia para despertar o público ao questionamento neste filme, em que diversas dúvidas são deixadas no ar. Mais do que retratar uma “realidade” em sua pretensa totalidade, o que se busca é relativizar as representações do mundo produzidas no meio audiovisual, ou seja, denunciar o caráter de artefato de toda representação e abrir espaço para verdades fragmentárias capazes de estimular uma postura mais crítica no que tange ao processo de construção de sentido.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Problematizar as fronteiras entre documentário e ficção, discutir o caráter representativo de todo discurso e focar na palavra em ato, o contar histórias que constitui a narrativa oral. Como vimos neste trabalho, estas são algumas das características que, direta ou indiretamente, marcam presença na obra de Eduardo Coutinho. Em sua trajetória de quase 50 anos como documentarista, o diretor primou por uma estética minimalista apoiada em uma concepção de documentário como grande acontecimento verbal. É a fala o componente central de sua obra, e os anônimos seus interlocutores favoritos, à semelhança do que é feito pela história oral.

Porém, mais do que se ater à descrição de seu estilo de fazer cinema, esta pesquisa procurou aprofundar as peculiaridades da narrativa no documentário do diretor. Ao término deste percurso, algumas observações são fundamentais. Primeiramente, é necessário destacar o caráter de representação inerente a toda construção narrativa, constatação que nos leva a questionar o conceito de “verdade” tão associado ao gênero documental. Afinal, sendo toda narrativa uma forma de representação, é preciso, por conseguinte, aceitar a interface entre ficção e “realidade” existente nos discursos audiovisuais produzidos no cinema. Se não podemos desvincular subjetividade e vivências pessoais dos relatos que produzimos, então a própria narrativa oral já rompe a definição tradicional de documentário, aqui entendida em seu viés positivista, que vê na imagem uma prova objetiva do mundo, retrato fidedigno e neutro.

A perspectiva de Coutinho, ao contrário, se aproxima de princípios herdados do cinema moderno, particularmente da vertente do cinema verdade francês. Para o diretor, se existe uma verdade possível, então ela seria a “verdade da filmagem”, nunca a “filmagem da verdade”, meta esta que desconsidera a influência da intervenção e da subjetividade humanas no processo de captação, como se a “realidade” fosse um estado de coisas anterior a qualquer filmagem e imune a suas consequências. No entanto, como foi explicitado no decorrer da pesquisa, a presença da câmera altera, sim, o universo que se busca retratar. Além disso, qualquer codificação de experiência feita através da linguagem opera uma ordenação relativamente arbitrária dos fatos do dia-a-dia, que, se por um lado é incapaz de dar conta da experiência em sua amplitude original, por outro, é uma necessidade para a comunicação e uma forma de dar sentido aos acontecimentos desordenados do cotidiano.

O papel que Coutinho procura desempenhar enquanto entrevistador é o de permitir que os seus interlocutores deem vazão a essa ordenação do mundo da forma mais espontânea

possível. Como estratégia para não direcionar ou influenciar prejudicialmente os relatos feitos pelos personagens, ele evita intervenções em excesso, faz perguntas pontuais e tenta transmitir segurança aos entrevistados através de gestos e palavras que demonstram compreensão e interesse pelo que está sendo narrado. São técnicas que apresentam semelhanças com os princípios da “entrevista narrativa” descrita por Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer, procedimento que busca superar o esquema “pergunta-resposta”, típico da entrevista jornalística, no qual o entrevistador define as temáticas abordadas e, com frequência, acaba por impor suas visões de mundo.

Coutinho faz o oposto; como ele mesmo afirma, procura criar um “vazio” que deve ser preenchido pelo entrevistado, uma abertura para a visão de mundo do outro que conduz à descoberta de histórias surpreendentes, onde há espaço para perspectivas que divergem – pluralidade de versões avessa ao lugar-comum das abordagens clássicas ou militantes. Em *Jogo de Cena*, por exemplo, tomamos conhecimento de diversos relatos sobre maternidade, mas cada um deles aborda a questão de uma maneira distinta, o que só faz enriquecer o panorama sobre o assunto em discussão.

Porém, o principal mérito do diretor foi mesmo o de problematizar as fronteiras entre documentário e ficção, especialmente a partir de *Jogo de Cena* (2007), um marco para a sua produção. Neste filme, ele reinventa sua obra apostando na metalinguagem – através de um paralelo com a interpretação cênica – para apresentar em primeiro plano a discussão em torno do caráter representativo do documentário. Reforçava, assim, a natureza híbrida do gênero, propondo diversas camadas de representação que resultaram em uma narrativa onde a esfera da fabulação é revelada em sua intersecção com o “real”.

É interessante observar, ainda, que esta brincadeira com a arte de representar, que confunde o espectador pela mistura de depoimentos originais com versões interpretadas por atores, não é feita em detrimento do caráter humano dos personagens. O diretor sabe muito bem como acessar a essência contraditória do indivíduo, sua riqueza, dilemas, histórias, medos, emoções. É a vida em sua diversidade multifacetada, e cabe ao espectador a tarefa de interpretá-la. Ao evitar qualquer tipo de síntese de seus personagens, Coutinho ajuda a promover uma postura crítica por parte do público, agora intimado a participar de forma ativa e, sobretudo, menos ingênua no processo de construção de sentido dos filmes. Reconhecer a parcela de ficção que existe em toda narrativa é o primeiro passo para uma visão mais crítica do cinema e, particularmente, do gênero documental, cuja pretensão de verdade precisa ser desmistificada. É preciso abrir espaço para a dúvida, o questionamento, a reflexão. Somente

assim saberemos lidar de maneira mais esclarecida com as informações da sociedade da imagem que nos cerca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

COUTINHO, Eduardo. **O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade** (Entrevista de Eduardo Coutinho). Projeto História (Ética e História Oral). São Paulo, Pós-Graduação em História da PUC/SP, n. 15, p. 165-191, abril de 1997. Disponível em <http://www4.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria15.pdf>. Acessado em 10/05/2011.

COUTINHO, Eduardo. **Jogo de Cena**. DVD. Videofilmes, Brasil, 2007.

DA-RIN, Sílvio. **O Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FIQUERÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Ivana. **O Documentário como encontro: entrevista com Eduardo Coutinho**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica ISSN 1982-2553, Galáxia, v. 3, n. 6, 2003. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348/833>. Acessado em 10/05/2011.

FRANÇOIS, Etienne. A Fecundidade da História Oral. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 3-14.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **A Entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho**. Psicologia da USP, São Paulo. v.20, n. 1, março de 2009. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1678-51772009000100008&script=sci_arttext. Acessado em 11/05/2011.

JOUTARD, Philippe. História Oral: balanço da metodologia e da produção dos últimos 25 anos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 43-62.

JOVCHELOVITCH, Sandra, BAUER, Martin W. Entrevista Narrativa. In GASKEL, George, BAUER, Martin W. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Rio de Janeiro, Vozes, 2007, p. 91-113.

LINS, Consuelo. **Filmar o Real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LINS, Consuelo. O Cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (organizador). **Documentário no Brasil – Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004 b, p. 179-198.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004 a.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Sobre o documentário Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Práticas e Estilos de Pesquisa Oral Contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 15-26.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do Documentário Etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (organizador). **Documentário no Brasil – Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 97-116.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (organizador). **Documentário no Brasil – Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 81-96.

RODRIGUES, Jaime. **Fios de O Fio da Memória**. Revista de História da USP, Dossiê Cinema Brasileiro e História. São Paulo, Departamento de História da USP, n. 141, dezembro de 1999. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83091999000200013&script=sci_arttext. Acessado em 14/05/2011.

SILVA, Alexandre Rocha da; PELLEZ, Vinícius da Silva. **Três Durações: Nelson, Glauber e Bressane**. Projeto de Pós-Doutorado da Universidade de Paris 3. *Ciberlegenda* (UFF) ISSN 1519-0617, v. 18, p. 1, julho de 2007. Disponível em <http://www.uff.br/ciberlegenda/ciberlegendajulhoartigoalexandreevinicius.pdf>. Acessado em 15/05/2011.

ANEXO 1 – Ficha Técnica e Sinopse

Título Original: Jogo de Cena

Gênero: documentário

Duração: 1h 45min

Ano de Lançamento (Brasil): 2007

Estúdio: Videofilmes / Matizar

Distribuição: Videofilmes

Direção: Eduardo Coutinho

Elenco: Marília Pêra, Andrea Beltrão, Fernanda Torres, etc.

Produção: Raquel Freire, Bia Almeida.

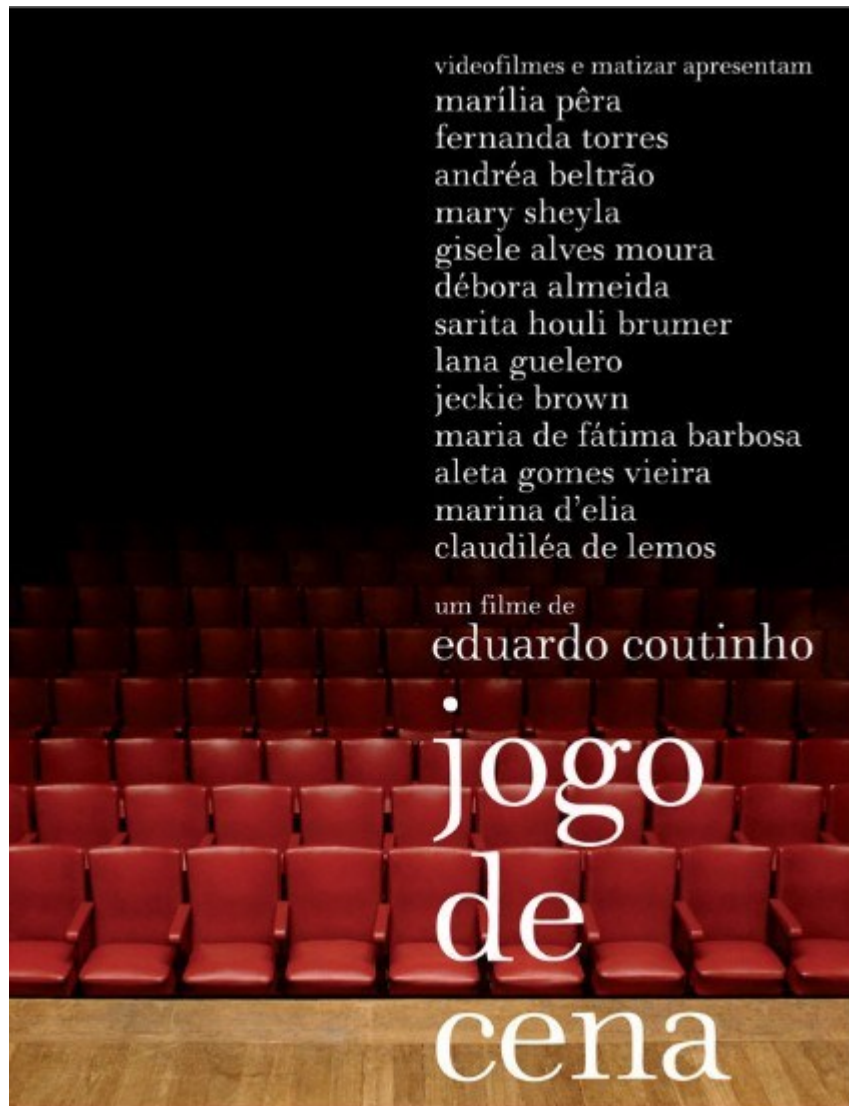
Roteiro: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida

Fotografia: Jacques Cheuiche

Edição: Jordana Berg

Sinopse: Atendendo a um anúncio de jornal, 83 mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, 23 foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretam, ao seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas.

ANEXO 2 – Cartaz e Fotos



Cartaz do filme *Jogo de Cena*.



Algumas das personagens e atrizes que participaram do filme.



Atriz Andréa Beltrão durante as filmagens do filme.



Participante do filme.



Atriz Fernanda Torres interpretando.



A atriz Marília Pêra conversa com Coutinho.





Personagem do filme, Sarita Houli Brumer.



Personagem do filme.



Quadro final de *Jogo de Cena*.



Bastidores das filmagens com “Jeckie”.



Bastidores da entrevista com Fernanda Torres.



Bastidores das filmagens. Eduardo Coutinho aparece em primeiro plano.